DEL TEXTO AL ESPECTÁCULO

UNA INTERPRETACIÓN ESCÉNICA DE

EL PÚBLICO

DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Tesis doctoral de

Francisco Ortuño Millán

Director

Antonio Sánchez Trigueros

Universidad de Granada

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Francisco Ortuño Millán
D.L.: GR 906-2014
ISBN: 978-84-9028-913-6

El público de Federico García Lorca para la Compañía Teatro del Sur

se estrenó en el Teatro Alhambra de Granada en Junio de 1995

Tesis doctoral realizada en:

Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura.

Programa: Teoría de la Literatura y del Arte y Literatura Comparada.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN: ESTADO DE LA CUESTIÓN Y METODOLOGÍA, 9

2. EL ARTE DEL DIRECTOR / AUTOR DE ESCENA, 27

2.1. El arte y oficio del director, 28

2.2. Concepto de puesta en escena, 37

2.3. El director contemporáneo y la comunicación escénica, 45

3. DRAMATURGIA Y PUESTA EN ESCENA DE *EL PÚBLICO* PARA TEATRO DEL SUR, *57*

3.1. Drama y espectáculo, 57

3.2. La literatura dramática como motivadora del hecho teatral, 67

3.3. Del texto al espectáculo: trabajo dramatúrgico, 75

3.3.1. Elección del texto, 77

3.3.2. Ediciones, información bibliografía, 82

3.3.3. Estudio sincrónico del texto, 85

3.3.4. Lectura contemporánea del texto, 123

3.3.5. Intervención sobre el texto, versión, 131

3.3.6. Análisis dramatúrgico activo, 137

4. DISEÑO Y REALIZACIÓN DE LOS SISTEMAS DE SIGNIFICACIÓN DE *EL PÚBLICO* PARA TEATRO DEL SUR, 173

4.1. Diseño general del espectáculo, 175

4.2. Producción, 182

4.2.1. Claves de la producción, 182

Carteles, 188

Programa de mano, 190

Primera rueda de prensa, 192

4.2.2. Compañía Teatro del Sur, 195

4.3. Espacio escénico, 198

4.3.1. Escenografía, 198

Boceto escenografía, 205

4.3.2. Mobiliario, utilería, objetos, 206

4.4. Vestuario y maquillaje, 211

Figurines, 241

4.5. Iluminación, 252

Planta de luces, 263

4.6. Sonido y música, 264

4.7. Olfato, tacto, gusto, 269

4.8. Sistema actoral, 272

4.8.1. La interpretación, 272

4.8.2. El trabajo con actores y actrices, 276

4.8.3. El reparto, 281

5. LOS ENSAYOS Y LA PUESTA EN ESCENA DE *EL PÚBLICO* PARA TEATRO DEL SUR, 309

5.1. Los ensayos, 309

5.2. Trabajo de mesa, 311

5.3. Montaje, 315

5.3.1. Composición escénica, 315

5.3.2. Simultaneidad, montaje básico, 321

5.3.3. Notación escénica, plan maestro, 325

5.4. Puesta en pie, 326

5.4.1. Movimiento escénico, 326

5.4.2. Énfasis de un actor en escena, 329

5.4.3. Movimiento y acciones físicas, 331

5.4.4. Movimiento y texto, 332

5.5. Ensayos generales: afinar y ejecutar, 334

6. *EL PÚBLICO* PARA TEATRO DEL SUR: REPRESENTACIONES, RECEPCIÓN, CRÍTICAS Y OPINIONES, 343

6.1. Las representaciones, 343

Plan gira San Sebastián, Baleares, Murcia, 353

6.2. La recepción, 356

6.3. La crítica y las opiniones, 375

Publicidad con críticas y notas para el público, 385

7. CONCLUSIONES, 387

8. BIBLIOGRAFÍA, 431

9. APENDICE, 463

9.1. Fotografías de *El público* realizadas por Ana Díez, 463

9.2. DVD de *El público* para Teatro del Sur (20¨) Canal Sur, 543

1

INTRODUCCIÓN:

ESTADO DE LA CUESTIÓN Y METODOLOGÍA

Querer atrapar en un razonamiento o canibalismo especulativo, si se quiere incluso bien argumentado, el duende que asiste al creador escénico y todas las variantes, no ya tan milagreras, que hacen posible un espectáculo y no otro, es una tarea por lo menos ambiciosa y quién sabe si traidora, inasible, innecesaria. No se deja la fugacidad de la representación reducir por la quietud y la racionalidad. El pulso de la escena se alcanza a través del recuerdo, de las notas, la grabación en video u otro soporte, encontrándonos cuando teorizamos de una manera bergsoniana ante un cadáver viviente. Teoría y práctica unidas para evitar diletantismos o excesos de dejadeces, pero también justificación constante y juicio de verdad, o de gusto, que no pasa de ser más que eso: otra proposición, texto, como quieren defender algunos, en definitiva y, más cuando se habla de arte, justificaciones para en el mejor de los casos formar, y en el peor generar discursos con orden y jerarquía.

Soy consciente de estos peligros y aún a sabiendas de tales riesgos he querido, animado siempre por el empuje inconmensurable del profesor, y hombre de teatro, Antonio Sánchez Trigueros, dar cuenta de la puesta en escena de *El público* de Federico García Lorca y no tanto del texto literario dramático. He querido, digo, aportar mi reflexión sobre la autoría o no del director de escena de un espectáculo basado en un texto de literatura dramática, pero que adquiere su sentido cuando se levanta del libro y se hace carne. Siguiendo a Antonio Sánchez Trigueros:

> Uno de los temas de investigación más apasionantes que el teatro de Federico García Lorca demanda (como el de Calderón, el de Lope de Vega o el de Valle-Inclán), es la reconstrucción minuciosa e histórica de su fortuna en las tablas, pues, dicho con contundencia, ahí es donde el teatro da su auténtica y definitiva medida, la medida de todas sus posibilidades. (SÁNCHEZ TRIGUEROS, 2005: 17).

Voy a estudiar el trabajo teórico / práctico del director de escena, sus principios creativos y el proceso que lleva del papel a la escena. La memoria de lo que fue la puesta en escena de *El público* de Lorca para Teatro del Sur, estrenada en junio de 1995 en el Teatro Alhambra de Granada, constituirá el eje central de esta tesis, que tiene un doble objetivo:

1. Poner entre los signos de interrogación, y por qué no a veces de exclamación, la creación y autoría del director de escena, su intima relación con el autor del texto y los demás artistas que participan en la gestación del espectáculo. ¿Es legítimo, si fuera importante que lo fuera, hablar de un autor o creador escénico? ¿En qué consistiría su labor? ¿Estaríamos ante una interpretación escénica de un texto o estamos tratando con un proceso creativo autónomo?
2. Revisar la puesta en escena como hermenéutica, una manera singular de interpretar el texto. ¿El texto teatral admite, entre otros, dos tipos de interpretación? ¿La de la crítica del texto y la que da como resultado la representación escénica? En esta última, el texto literario dramático pasa a ser

un elemento entre un conjunto de sistemas de comunicación. La puesta en escena relativiza, potencia, minimiza, hace desaparecer o proyecta el texto hacia diferentes posibilidades.

> Y este es el sentido de mi propuesta, que trata de reivindicar que la crítica académica incorpore de una manera sistemática a su ámbito de estudio las experiencias de la representación teatral como interpretaciones que pueden enriquecer los sentidos del texto y que, en todo caso, hay que tener necesariamente en cuenta por la propia naturaleza espectacular del fenómeno teatral. (SÁNCHEZ TRIGUEROS, 1999: 17).

Esta tesis está escrita pensando en los estudiosos, profesionales y espectadores de las artes escénicas; y sobre todo, está diseñada como investigación que me ayude a ordenar mi práctica creativa y me permita abrir nuevos caminos. Siguen echándose en falta estudios sobre la dirección escénica, aunque yo me inclino más por la espontaneidad de los diarios de trabajo de Brecht o los apuntes artísticos de Brook. Son vitales los análisis de cómo ocurre el hecho teatral desde la perspectiva del director de teatro. Entiendo que esta investigación puede ser útil y necesaria por diferentes razones que expongo a continuación:

1. Desde la aparición de la figura del director de escena su papel no ha quedado claro y su oficio ha oscilado desde un mero experto técnico que hace posible la puesta en escena de una obra dramática a un verdadero creador de espectáculos.

2. Los estudios sobre el hecho teatral se han centrado, generalmente, en el texto, en la literatura dramática; descuidando, quizás por su complejidad, al tratarse de un fenómeno efímero, el estudio de la realización escénica y las representaciones. Este vacío, débilmente paliado por el análisis de espectáculos ya acabados, sigue existiendo por la carencia de trabajos sobre el proceso creativo de un espectáculo escénico desde la óptica del director, aunque tengo presente la ingente labor de algunos teatros públicos y privados a la hora de recoger lo que han sido sus puestas en escena.

3. El teórico teatral que no dirige o lo hace a duras penas, que está más en contacto con la reflexión pero no tiene una cultura escénica produce un discurso, que no entro a valorar, pero que entiendo como lejano; o el profesional que obvia el trabajo teórico, podría localizar su creación sin tener en cuenta el campo, como lo entiende Csikszentmihalyi y, de este modo su trabajo no sería creativo. El perfil intermedio es urgente. La creación artística es una de las formas más interesantes de investigación. Como indicaba Humboldt la ciencia y el arte unidas son el fundamento de la dignidad humana.

4. Lorca, ha generado un sinfín de teorías sobre su literatura pero hace falta concentrar nuestras energías en las puestas en escena que se hacen de sus obras. Su teatro vive en sus representaciones y no sólo en sus textos. No podemos olvidar que Lorca era por encima de todo un hombre de teatro situado en el escenario, en el lugar de la representación.

5. Hay carencias de estudios en castellano, es verdad que cada día menos, sobre el trabajo creativo del director escénico. Algunos cuadernos de dirección, un puñado de libros, artículos, traducciones; sin embargo la mayoría son traducciones anglosajonas o en francés y, los estudios en castellano provienen de América Latina.

Desearía contribuir con esta tesis a los esfuerzos que se están haciendo por centrar las investigaciones en el hecho teatral y en el director de escena; hacerlo desde España y entroncando con la sensibilidad investigadora de algunos departamentos universitarios y el interés divulgativo de la Asociación de Directores de España (ADE), ejemplar.

Soy consciente que la teoría, por muy iluminadora que sea, parece convertirse en una discusión bizantina desde el punto de vista de la práctica profesional; mientras que los profesionales, por su parte, al alejarse de la reflexión pierden la capacidad creativa que otorga el genuino diálogo con los intereses culturales y se cae fácilmente en una peculiar endogamia. Con esta tesis se trata de poner al servicio de los interesados en la materia una serie de herramientas que les ayuden a reflexionar sobre el significado amplio de su proceso creativo. Quisiera mantener vivo el diálogo entre la práctica y la teoría, adquiriendo herramientas conceptuales capaces de mantener la imaginación a punto e impulsarla desde un pensamiento activo.

Hay todavía mucho romanticismo alimentado por la figura del genio incomprendido que se enfrenta a un entorno hostil, como si la creatividad consistiera en ese enfrentamiento y no en largas horas de trabajo nada vistoso que cualquiera ha tenido que invertir en la confección de una obra. Un director que reflexione sobre el hecho escénico desde la propia práctica teatral es un fenómeno cultural nuevo y necesario.

Espero mostrar, en sus contradicciones, que el director de escena no es sólo un técnico experto que sirve de puente entre el texto y el espectador poniendo en escena una obra dramática. Mejor debería llamarse autor escénico como creador de espectáculos, teniendo en cuenta que la obra literaria está destinada a un lector y la puesta en escena a un público.

Ante lo que considero falacias y ordenes del discurso, léase a Foucault, tanto en un nivel ideológico como histórico, propongo un estudio de este proceso creativo entendido desde la organicidad, la mezcla de una razón lógica y otra poética, alumbrada por la presencia en mis decisiones de una cultura de la vivencia, de una razón descendida de su objetividad y que toma al sujeto en todos sus conflictos y contradicciones. Es un modo de operar que tiene como esquema de trabajo y propuesta comunicativa planteamientos cercanos a lo vivencial, que se emparenta con la razón poética de María Zambrano y con la creática. ¿Quién tiene el derecho, el deber y el valor de decir la verdad? Hay en esta obra lorquiana una continua convivencia con aquello que los griegos llamaban parresía y nos pone frente a cualquier juicio que no se atenga a consecuencias, es un decir. En el corazón de *El público*, en el bio lorquiano, en el propio teatro español, aparece la parresía como eje fundamental de una vida artística plena. Con ella el individuo construye su vida como una obra de arte, la más sublime a la que el hombre puede conceder su dedicación. Este decir, que califica Ángel Gabilondo, de verdadero sincero y arriesgado, tiene que ver con la catarsis y la lucha por la verdad que implica finalmente un estilo de vida. Y esta nueva manera de decir, de hacer, de relacionarse que afecta a la ética y a la política atraviesa e implica a la obra, a su autor, al director, a los artistas y profesionales que participan en una propuesta escénica y, como no, también y de forma clave al público que asiste al teatro. Ese nuevo modo de decir conlleva "la posibilidad de afectar directamente al hacer y a la forma de vida que posibilita lo verídico" (FOUCAULT, 2004: 25). Aunque en medio de este sano y eterno agón no deberíamos perder de vista, como nos advierte Bourdieu, que "las realidades sociales son ficciones sociales sin más fundamento que la construcción

social y que existen realmente, en tanto que están reconocidas socialmente". (BOURDIEU, 2007: 128).

Por tanto, hay en este proceso creativo, que también es la tesis, un relato que mezcla: mi experiencia vivida, mi formación stanilavskiana en la RESAD de Madrid, la tradición más cercana del teatro español, hecha realidad, por mis maestros y en especial por José Monleón y la teatralidades mediterráneas, mi encuentro y formación en Polonia con el teatro de los pintores polacos, Jerzy Grzegorzewski y Szajna, la teoría de la literatura y la semiótica, mi formación en filosofía y estética, mis investigaciones en el modo de operar de Eisenstein y sus teorías del montaje y las aproximaciones a la obra lorquiana, tanto en mis otros montajes, anteriores y posteriores, como en el estudio de la teoría estética de Lorca. Fue este montaje un punto de giro en mis planteamientos escénicos y, hoy, después de realizar un trabajo de investigación en los Estados Unidos sobre teatro y nuevas tecnologías, estoy navegando, desde la creatividad y la <<ciberdramática >> (término que creo acuño y uso de manera singular), en un modo distinto de entender el arte escénico y su vinculación con las relaciones internacionales y la globalización. Sin duda, esta puesta en escena, recogió mis anteriores trabajos y dibujó e impulsó nuevos caminos.

Lo importante de esta tesis no es sólo analizar la interpretación que he hecho del texto de Lorca, sino hablar del proceso de construcción del espectáculo *El público para Teatro del Sur*, de los modos de proceder y tomar decisiones. El desafío es buscar el cómo hacer y qué se dice con respecto a lo que hacemos los directores de escena. El objetivo último es volver más viva nuestra experiencia. En todo caso como diría Grotowski, la experiencia de lo vivo es la pregunta, mientras la creación es la respuesta.

Intento documentar mi práctica, descubrir significados que me permitan clarificar un estilo personal de afrontar el arte de la dirección escénica. Pero haciendo un símil con Ionesco y Paulovski cuando se enfrentan a la escritura de una obra:

> Dice Ionesco: "La creación supone una libertad total". Se trata de un proceso diferente al del pensamiento conceptual. Hay dos tipos de conocimiento: el conocimiento lógico y el conocimiento estético intuitivo. Cuando escribo una obra de teatro no tengo idea de lo que va a ser. Tengo ideas después. Al comienzo es sólo un estado afectivo. El arte para mí consiste en la revelación cotidiana de ciertas cosas que la razón y la mentalidad cotidiana me ocultan. El arte atraviesa lo cotidiano, procede de un segundo estado. Llamo a esto mis obsesiones. Angustias. Las de todo el mundo. Sobre esa identidad se funda solamente la posibilidad del arte. Mi teatro es la proyección de mi mundo interior en el escenario". (PAULOVSKI, 1976: 18).

Somos producto de la combinación de nuestras tradiciones y nuestras perspectivas. Los conocimientos de mi formación no los trasplanté a mi propio entorno porque caía en clichés, los traté como cirujano para abrirlos, estudiarlos y más tarde en el trabajo creativo ir más allá de ellos, en ese mejor sentido de alta traición, buscando pre-sentir la propia técnica, transgredir en la acción las otras experiencias de mis maestros, para con ello, no sé si con agudeza, seguir una técnica personal y un camino propio del proceso creativo.

Mi experiencia, pienso en las teorías de Feral, y los saberes acerca del teatro no son fácilmente accesibles ni necesariamente identificables en la obra una vez terminada, pero siguen siendo fundamentales. Funcionaron como los a priori que me permitieron aclarar la orientación general de esta práctica artística y, más aún, la orientación práctica de una pieza dada. Se trata, pues, de intentar crear un puente entre el antes y el después, entre el saber teórico y las realizaciones prácticas, la producción y la obra terminada. Se trata, entonces, de acercarse lo más posible al trabajo de creación mismo.

La base de la investigación se ha realizado con los apuntes de mi cuaderno de dirección, diferentes notas sobre las fases de producción, las opciones escénicas, las correcciones, observaciones, modificaciones, dudas de unos y otros y las alternativas que se aportaron, la prensa, las opiniones de espectadores escritas, los registros de vídeo de la obra, etc. He trabajado a partir de los documentos disponibles y de una bibliografía que me ha acompañado antes, durante y después de la puesta en escena. Un juego constante entre el archivo y el repertorio de comportamientos.

Seguro que esta forma de teorizar no tiene fin y francamente me intimida tal empresa. Su ingobernabilidad la suplo con un aceptar por bueno un final abierto, quedarme en una posición donde sé que hay muchas cosas que no conozco, pero al menos mi voluntad es ser orgánico y sincero.

> Los cambios han sobrevenido frente a la teoría, a su rol, a lo que se espera de ella. Ya no se le pide abarcar todo. La teoría puede ser fragmentaria, parcial. No se espera que responda a todos los interrogantes sino, simplemente, que ayude a formularlos. La teoría se vuelve el instrumento que permite interrogar a la obra, explorarla para descubrir, no tanto

> el sentido, sino los sentidos que la habitan (…) ya no existe un modelo único que permita comprender un sistema. El investigador ya no está a la búsqueda de modelos para aplicar, con tablas de análisis que permitan decodificar sistemas diferentes. No busca estructuras fundamentales: deconstruye la obra. (FERAL, 2004: 37).

Esta puesta en escena, esta práctica, también ha sido un lugar de confrontación de saberes, de fricciones de conocimientos diversos tomados de lugares plurales. Es importante entonces, hacer un análisis metódico de las relaciones entre modos de producción y conceptos teóricos que han hecho posible una puesta en escena. Mi intención es la de comprender, alumbrar senderos para un teatro por venir. Mi andar entre la escena y el papel es comunicar mejor las obras y disolver la falsa dicotomía entre la teoría y la práctica. Estamos ante un falso problema. Seguro que las relaciones entre teoría y práctica varían mucho de un caso a otro. La reflexión teórica de Stanislavski y el lugar que ocupa con relación a su práctica es diferente a la Artaud o Vitez o Brook. Teoría y práctica no se excluyen, se complementan, son metalenguajes en los cuales ¿sólo difieren las herramientas? Son coopetentes: cooperan y compiten. Quizás una de las dificultades más grandes sea que cada espectáculo necesita una metodología para su análisis y ser estudiado en su conjunto, en su especificidad. En esta tesis intento abordar las propuestas de diseño y realización de la puesta en escena y los procesos de producción significante que se realizaron de esta propuesta escénica de la obra lorquiana.

Siguiendo a Vieites, observamos cuatro grandes corrientes en el estudio del teatro. Una se constituye desde los estudios literarios y considera al teatro como la actualización de una potencialidad textual, desde el campo de la teoría y la historia

de la literatura. El proceso de creación escénica no dejaría de ser un proceso de traducción de signos o de transducción entre códigos, pero siempre partiendo de un texto fuente, el literario. La segunda tendencia son los estudios teatrales configurados desde otras disciplinas generales y que encuentran en el teatro un objeto de estudio, Vieites habla del trasvase del potencial conceptualizador, analítico y explicativo de una disciplina general aplicada al campo teatral desde la historia, la semiótica, la sociología, la filosofía, la antropología, etc. La tercera fuente de conocimiento sobre el hecho teatral sería lo que Vieites llama la corriente interna o de la creación escénica, un conjunto variado de disciplinas, entre ellas la dirección de escena, que se ocupan del hacer teatral. Disciplinas artísticas centradas en la expresión, la creación y la recepción. Algunos llaman a este marco ciencias de la creación teatral. La cuarta y última de las fuentes, a la que Vieites apunta como la más antigua y al tiempo la más novedosa, y también la más necesaria, es una corriente autónoma ya que la aproximación al hecho teatral se realiza desde el propio teatro. Hablamos de una teoría general del teatro. Sin llegar a ser prescriptiva, esta teoría podría describir, explicar e interpretar el sistema teatral. Una posible integración de las cuatro corrientes sería conformar una teatrología.

> Bien es cierto que siempre cabría considerar a la Teatrología como sinónimo de Teoría General del Teatro, y ciertamente lo que esta última promueve es generar un conocimiento sistemático del arte teatral en tanto arte y teatral. Con todo, entendemos que un uso tan restringido del término puede ser reduccionista y dejar fuera de su ámbito a un elevado número de personas que podrían, con todo el

> derecho, reclamar su amparo. Porque si Teatrología es saber del teatro tan teatrologo es un director de escena como un especialista en construcciones escenográficas, y es bueno que las personas que se dedican al teatro, sea en la esfera que sea, sean buenos teatrólogos, o teatrólogas. Por eso creo más conveniente preservar el término Teatrología para designar el campo en su conjunto, es decir, para denominar el marco disciplinar en el que se agrupan todos los saberes que el teatro suscita. (VIEITES, 2010: 32).

Esta tesis se desarrolla siguiendo la orientación de la metodología cualitativa entendida en un sentido amplio. Al ser una tesis atípica no sigo un modelo estándar y varío alguno de sus aspectos metodológicos. Como marco epistemológico la teoría del conocimiento o filosofía de la ciencia en que se apoya esta metodología cualitativa rechaza el modelo especular positivista que considera al sujeto conocedor como un espejo y esencialmente pasivo, al estilo de una cámara fotográfica. Acepta, en cambio, el modelo dialéctico, considerando que el conocimiento es el resultado de una dialéctica entre el sujeto y el objeto de estudio. No existirán, por consiguiente, conocimientos estrictamente objetivos. El objeto, a su vez, especialmente en el área de las artes escénicas, es visto y evaluado (opción o supuesto ontológico del pensamiento y lo moviente) por el alto nivel de complejidad estructural o sistémica, producida por el conjunto de variables bio-psico-sociales que lo constituyen y su fugacidad.

El método cualitativo específico que voy a emplear depende de la naturaleza de la estructura a estudiar. La metodología cualitativo-sistémica dispone de una serie

de métodos, cada uno de los cuales es más sensible y adecuado que otro para la investigación de la realidad teatro y de esta puesta en escena Yo he elegido los siguientes:

El método hermenéutico-dialéctico. En sentido amplio, éste es el método que he usado, consciente o inconscientemente. Todo investigador y en todo momento, ya que la mente humana es, por su propia naturaleza, interpretativa, es decir, hermenéutica, trata de observar algo y buscarle significado. Pero además, en sentido estricto, se aconseja utilizar las reglas y procedimientos de este método cuando la información recogida (los datos) necesiten una continua hermenéutica y esto ocurre cuando la propuesta teatral nace de un texto dramático literario. Sin embargo, este método tiene un área de aplicación mucho más amplia, es adecuado y aconsejable siempre que los datos o las partes de un todo se presten a diferentes interpretaciones y de eso se trata con las posibles y diferentes puestas en escena que genera un mismo texto. Me parece el más idóneo para el investigador y director escénico.

El método de investigación-acción. No sólo quería conocer una determinada realidad o un problema específico de una práctica y del grupo que la realiza, sino que deseaba también activar continuamente al grupo e ir resolviendo los conflictos que se fueran presentando. Atiendo a la relación y colaboración con otros artistas y técnicos que participan en la creación del espectáculo.

El método de historias de vida. He realizado, de algún modo, un estudio longitudinal del grupo Compañía Teatro del Sur mientras montábamos y representábamos *El público* de Lorca. Al estudio sincrónico de la compañía, un grupo al que había dirigido en dos montajes anteriores, se añade el estudio y observación de mi trabajo personal, y es en esta mirada personal donde la visión diacrónica de la realidad constituye una gestalt en el tiempo que no se puede

fraccionar sin perder las relaciones esenciales que la configuran como tal. En este caso se pone en juego, al montar *El público*, mi propia biografía en relación a mi trabajo dentro de las artes escénicas y la creación colectiva realizada en Teatro del Sur.

Es también de máxima importancia hacer énfasis en la naturaleza específica de los tópicos que señalo a continuación:

Mi información surge de la observación directa, del diálogo estructurado con los demás artistas y profesionales que intervienen en la puesta en escena. Utilizo anotaciones, imágenes, vídeo y audio. La metodología cualitativa me permite entender el método y toda la información y muestras como algo flexible, que utilizo mientras resulta efectivo, pero que cambio de acuerdo al dictamen, imprevisto, de la marcha de la investigación y de las circunstancias. También entiendo que es crucial relacionar, cómo opera una puesta en escena, los posibles elementos aleatorios descontextualizados e incluirlos en un todo sistémico.

Las presencias teóricas y prácticas de modos de actuar en esta investigación, o bien habitan conmigo y forman parte de mi constructo cultural o bien las he tomado de otras investigaciones, de otras muestras, realizadas por otros investigadores. Ambas emergen en esta tesis.

Las conclusiones no se limitan a exponer unos resultados aislados de la investigación como tal, sino que también ilustran el proceso por medio del cual se llegó a estos resultados. Hay muchas formas de hacer las cosas bien. No me he sentido presionado en una determinada dirección que me impidiera investigar con libertad, aunque las orientaciones de mi director han sido claves a la hora de navegar por este campo tan nuevo para mí. El mismo Feyerabend, citando a Bridgman –fundador del operacionalismo y Premio Nobel de física– dice, paradójicamente, que

el rasgo distintivo más fértil de proceder del científico ha sido el utilizar su mente de la mejor forma posible y sin freno alguno. Será entonces más fructífero poner el acento en la creatividad y en el deseo del investigador si queremos que la teoría y la práctica se alumbren mutuamente.

> La idea de que la ciencia puede y debe regirse según unas reglas fijas y de que su racionalidad consiste en un acuerdo con tales reglas no es realista y está viciada. No es realista, puesto que tiene una visión demasiado simple del talento de los hombres y de las circunstancias que animan, o causan, su desarrollo. Y está viciada, puesto que el intento de fortalecer las reglas levantará indudablemente barreras a lo que los hombres podrían haber sido. Y reducirá nuestra humanidad incrementando nuestras cualificaciones profesionales. (FEYERABEND, 1981: 138).

El propósito de esta investigación en el arte de la dirección escénica es el desarrollo de la creación artística. Teoría y práctica que conjugadas definen la base y fundamento de la creación y la vida artística. Esta investigación en arte discurre necesariamente en un ambiente pluriexpresivo.

> Se trata de estrategias de investigación centradas en la experiencia práctica y en el trabajo de campo. El investigador conoce directamente y vive con intensidad los acontecimientos que estudia. El investigador cualitativo se

> pone en juego a sí mismo como instrumento de investigación. Es él quien debe ser capaz de observar y distinguir con sensibilidad aquello que es realmente relevante en una situación o irrelevante en otra, por lo que, en lugar de confiar absolutamente en rígidos y predeterminados registros de conducta, explota su subjetividad para destacar aquellos elementos que él considera pertinentes. Por consiguiente, la investigación cualitativa está más interesada en lograr una nueva perspectiva original y única sobre el fenómeno que investiga, que en remitirse a los factores en los que concordarían uniformemente todos los observadores. (MARÍN VIADEL, 1998: 95).

La creación artística en general, y la escénica en particular, ha generado un conjunto de saberes y conocimientos nacidos de la práctica del arte, que, en ocasiones, han sido escritos y publicados, sistematizando y fundamentando su labor creadora. Léase: Stanislavski, Gordon Craig, Artaud, Meyerhold, Eisenstein, Grotowski, Brook, Barba, Boal, etc. En definitiva y recogiendo lo expuesto en esta introducción, como resumen adecuado y clarificador:

> La mejor respuesta desde el ámbito de la investigación teatral, también la más comprometida con las experiencias teatrales contemporáneas, es la que hoy se conoce con la denominación de teatrología. Ésta se caracteriza por la consideración del fenómeno escénico desde una perspectiva

> transdisciplinar (…) Heredera de la antigua estética descriptiva, intenta formalizar el lenguaje del texto dramático y la escena considerándolos de forma global, es decir, teniendo en cuenta tanto las necesidades de producción del texto y del espectáculo (*poiesis*) como la actividad de recepción (*aisthesis*) y los efectos sobre el público (*katharsis*). Se caracteriza así mismo por su atención preferente hacia la dimensión sígnica del espectáculo, que intenta deslindar las características inherentes al lenguaje escénico, sobre todo en los que se refiere al texto espectacular como conjunto orgánico compuesto por todos los elementos de la representación. (SÁNCHEZ TRIGUEROS, 2008: 87-88).

Una teatrología que me gustaría ampliar al campo de las propuestas escénicas y de este modo mostrar la enorme potencialidad de entenderla del siguiente modo (altero y combino la definición que Patrice Pavis hace en su *Diccionario* tanto del término teatrología como de teatro total): "El estudio y la práctica de un Teatro Total (representación que aspira a utilizar todos los medios artísticos disponibles para producir un espectáculo abierto a todos los sentidos y crear, así, la impresión de una totalidad y de una riqueza de significaciones capaz de subyugar al público) en todas sus manifestaciones y sin exclusividad metodológica" (PAVIS, 1998: 461, 463).

2

EL ARTE DEL DIRECTOR / AUTOR DE ESCENA

Es conveniente realizar una revisión de los antecedentes y planteamientos personales sobre el trabajo que realizo como director / autor de escena, y, por extensión, de la manera de entender la comunicación escénica, que explican y fundamentan la puesta en escena de *El público*.

> La representación se va a considerar ahora como totalidad homogénea, lo que se conoce como escenificación o puesta en escena, concepto que da cabida a todos los elementos heterogéneos que forman parte del espectáculo, siendo el texto dramático un elemento más entre ellos y, desde luego, no determinante del mismo. La puesta en escena puede entenderse como lectura, interpretación de una obra (de ahí la dinámica de los montajes), y por tanto como actualización de una potencialidad que se halla en el texto escrito, o bien puede considerarse autónoma respecto al texto. En este último caso, la representación o desarrolla un texto propio, a la manera de un guión, o prescinde por completo de la palabra, o asimila una obra previa haciéndole variar su función y fisonomía como Literatura, no considerándola por tanto como traducción de un lenguaje a otro sino como inspiración, como idea global que inspira una determinada visión al director de la obra. (SÁNCHEZ TRIGUEROS, 2008: 75-76).

2.1. EL ARTE Y OFICIO DEL DIRECTOR

Entiendo el oficio del director de escena como el creador / autor del espectáculo. Es quién lo compone utilizando todos los medios de expresión a su alcance. No imagino y creo el trazo escénico de acuerdo a la historia que pretende contar el autor del texto y busco que el actor o la actriz (de aquí en adelante me referiré desde una perspectiva de género tanto actrices como actores con el genérico actor y seguiré el mismo tratamiento en los demás participantes de esta propuesta escénica) consigan una representación viva y orgánica, gracias a la cual los intérpretes de una ficción se transformen en personajes que vivan y luchen de acuerdo a circunstancias de la vida real. Aunque lo anterior lo pueda tener en cuenta las premisas son otras y, al menos en mi práctica y deseo, he intentado enfrentarme al espectáculo de un modo directo sin caer tampoco en lo que Pavis llama postura escenocentrista y mucho menos textocentrista.

Con *El público* intenté acercarme al texto de Lorca con ciertos atrevimientos que respondieron, en algunos casos, a simples deseos, impulsos que no se reducen a un razonamiento lógico, pero coexistieron con reflexiones y decisiones que se derivaron de mi concepto del teatro y que en esta tesis voy comparando con la idea de teatro que tenía Lorca y que se expresa en sus escritos y obras.

> Para los poetas y dramaturgos, en vez de homenajes yo organizaría ataques y desafíos en los cuales se nos dijera gallardamente y con verdadera saña: ¿A que no tienes valor de hacer esto? (…) El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o

> equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre (…) Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo; como el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro. (GARCÍA LORCA, 1988: Tomo III 458-459)

Mi planteamiento es ¿Qué queremos comunicar, para quién, para qué? ¿Cómo lo vamos a hacer? Siempre metabolizando lo aprendido al ponerme a trabajar desde mi experiencia formativa, profesional y vivencial; pero teniendo en cuenta el contexto social en el que trabajo, porque considero el teatro como un bien público. No sentí miedo por ser creativo, ya lo había sufrido innumerables veces con otras puestas en escena de las de comer, y confié que aquello que había aprendido debía guiarme siempre y cuando estuviera asumido ya como experiencia. Hoy, a la hora de pensar en ello, reconozco que algunas pautas de acción y decisiones fueron fruto de mi formación, sin duda, pero no sabría indicar con un alto grado de concreción a quién se deben o de qué presencias se trata.

El oficio del director, quizás sea más preciso, y desde él arranco, aunque sin perder de vista el concepto del autor escénico. El primero, estaría más del lado del sujeto que se encarga de coordinar un equipo de artistas y técnicos que llevan el texto a la escena; el segundo sería el que concibe, organiza y dispone los medios de expresión y los elementos significantes en un espectáculo, en colaboración con los demás participantes del hecho teatral. El camino desde el director de escena al de autor escénico ha sido el sentido de mi práctica escénica.

Como oficio, ¿espectador de profesión?, implica conocimientos y habilidades múltiples, tanto del lenguaje técnico, como el de las significaciones que este propio oficio artístico contiene en sí, y que varían, se transforman, caen en contradicciones, hasta el punto de ser distintas incluso en una misma trayectoria profesional. Parafraseando una expresión cartesiana, el arte de la dirección escénica no puede ser otra cosa más que don del espíritu y fruto del estudio teórico y práctico. Para aclarar la comprensión del concepto director / autor de escena, y entender como funcionó en mi práctica con *El público* de Lorca, voy a contraponer, brevemente, mi postura con diferentes variantes o hitos históricos, y, que por supuesto, por una u otra razón, han conformado mi hábeas teórico / práctico, siendo reflejo de mi trayectoria profesional. De ningún modo pretendo ser exhaustivo, sólo son apuntes orientativos, es un intento de descubrir las presencias a la hora de montar la obra lorquiana, esencial a pesar de caer en un discurso reiterativo y que a lo largo de la tesis se irá desplegando. Los criterios sobre la función de la dirección escénica a través de la historia han sido variados, "eternamente disputables" como diría Hume. Yo, que sepa y recuerde resumiría mis claves y mis presencias en:

1. Stanislavski (mi maestro Ángel Gutiérrez fue a su vez alumno directo en Moscú de alumnos de Stanislavski) siempre tuvo en la mente el objetivo superior como fin supremo de una representación: transmitir las emociones y las ideas de un dramaturgo, sus sueños, tormentos y alegrías. Centró sus trabajos en la interpretación ¿Cómo crear en uno mismo, en el momento requerido, la emoción exigida por el papel? Tenía conciencia de la dualidad fundamental de la actividad de un actor: vivir intensamente en la escena y no disolverse él mismo en el papel; ser apasionado, sin perder jamás el dominio

de su creación. Combinar siempre una profunda sensibilidad con un extremado dominio de sí mismo. Stanislavski le pedía al actor que creara la emoción exigida por el papel, al mismo tiempo que olvidara que estaba en escena, de tal manera que por su parte el público olvidara también su estancia en el teatro. Para mí estas premisas en *El público* no dejaron de estar supeditadas a la puesta en escena diseñada. Considero que el olvido de la teatralidad por parte de los creadores y el público no deja de ser otra convención construida como estrategia retórica. Y precisamente el no / teatro es quizás uno de los modos más vigorosos de "teatrar". Mi trabajo se ha ido acercando cada vez más a lo que Bragaglia llamó "teatrar", a su vez inspirado en Evreinov, que significa "dar vida", dotar de "facultades teatrales", dar razones escénicas a un texto. Teatralizar la verdad, en su sentido Stanilavskiano, o siguiendo a mi maestro Ángel Gutiérrez, me llenó de sospechas. Me acerco cada vez con mas cautela al concepto de "verdad" en el teatro y me inclino ha considerar más apropiado el concepto de orgánico, sincero. Quería que mi puesta en escena lo fuera en la medida que está respondiendo a un impulso vital que es capaz de ser compartido de modo social. Por tanto, para mi, la dirección escénica de la obra lorquiana, tenía en cuenta los planteamientos de Evreinov.

> La dirección escénica es mostrar algo tan alejado cuanto sea posible de la vieja y mustia realidad; pero este algo << no natural >> debe ser persuasivo, lleno de verdad, lleno de una nueva verdad y que no tenga nada que ver con lo que llamamos <<verdad >> (...) El teatro no debe ser más que teatro. (Evreinov). (CEBALLOS, 1999: 16).

2. Uno de los discípulos de Stanislavski, Meyerhold, construye lo complementario al arte de la vivencia. Para él lo más importante es enmarcar el espectáculo dentro de sus claves teatrales. Para mí en la puesta de *El público* lo teatral fue clave tanto del contenido como de la forma. Meyerhold antepone a la ilusión escénica la puesta en escena y sus valores como tal. Ritmo, voz, pronunciación, movimientos expresivos, el juego de actores, su biomecánica y los elementos escénicos es un modo de no desprenderse de la teatralidad a la hora de concebir una propuesta teatral.

3. Decía Appia que "Estamos tan degradados que la palabra pasa antes que la vida y aún antes que la obra misma" (CEBALLOS, 1999: 25). Me impresionó Appia y me coloqué a su lado entendiendo que la palabra es un instrumento más de comunicación, incluso aquello que nos queda para emprender la búsqueda de lo que va a ser utilizado en la partitura escénica.

4. Me acerco a Craig cuando entiende que la teatralidad no es ni el juego de los actores, ni la pieza, ni la puesta en escena, ni la coreografía, sino una integración de todos los elementos. Pero no le sigo al querer eliminar los componentes personales, puramente subjetivos y emocionales en pro de buscar una teatralidad pura. Me quedé con la escena intoxicada, no perfecta, que suda y se expresa en sus mismas contradicciones.

5. La búsqueda de la teatralidad nos lleva a Reinhardt. Maneja conceptos demasiado vagos sobre la verdad y la verdad exterior, sobre el niño que todo

actor conserva, sobre su supuesta desnudez. Quiere dejarnos en un mundo de creencias y suposiciones que no comparto por encontrarlas, sospechosamente, del lado de las puras palabras, los puros sentimientos, la pura teatralidad; profundidades innatas, purezas ¿de las que quién es el comisario?

6. Lejos de poner etiquetas como << realismo fantástico >> a las propuestas de Vajtangov; me reafirmé en su idea que los métodos teatrales imparten la vida genuina a la obra en el escenario.

7. Mas afín a mi manera de entender la comunicación escénica es la propuesta de Brecht. Sin perder la poesía, pura y dura, mi trabajo creativo con *El público* aspiró a contener un concepto extremo de teatralidad. No se trata sólo de aplicar el concepto de distanciamiento y campo hipnótico. Lo que ocurre es escénico, y ocurre en un lugar escénico, con unos criterios de verdad escénicos.

8. En cuanto a Grotovski, en *El público*, me quedo con la idea de ritual y liturgia, pero siempre dirigiendo la percepción del espectador durante la acción.

9. Luego, Kantor, y aquellas puestas que pude vivir en el Festival Internacional de Teatro que se celebraban en Madrid mientras estudiaba y las conexiones que hice con presencias como: Liubimov, Távora, Teatro del Sol, Brook, Lepage, Wajda, Ronconi, Fo, etc. Mi encuentro con el teatro plástico polaco (artistas con quienes estudié y trabajé) me abrió un camino para

deambular por la teatralidad, no escondiéndola, potenciándola y utilizándola sin perder de vista la verosimilitud del trabajo actoral y así lo apliqué en la puesta en escena de *El público*. La escena será el eje central, alrededor de ella girará toda decisión. Y como partitura escénica entiendo mis propósitos.

10. A lo largo de toda la puesta y como metateatro, la misma obra lorquiana y sus planteamientos escénicos.

11. Artaud, como Fuchs o Marinetti y tantos otros, no está dispuesto a dejarse llevar por la tiranía del autor o del público y se compromete con el propósito de devolver a la escena su lugar. Artaud, siempre Artaud como línea transversal que aparece, creo, en cada pensamiento y en cada acción de mis propuestas escénicas.

> Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto. Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado. (ARTAUD, 1980: 40).

Fue la puesta en escena de *El público* un modo personal de transformar mis procesos creativos y planteamientos escénicos. Si pienso un poco en mi formación y en mi experiencia personal, detecto dos corrientes paralelas:

Por un lado mi inclinación vital hacia la escena como lugar donde desarrollar unas propuestas radicales, plásticas, y alejadas de posturas maximalistas, con respecto a cómo hacer teatro; un ejemplo, *Cuadro sin numerar*, obra escrita por mi, para treinta y tres espectadores y que duraba tres meses, que seleccionaron en el nuevo teatro español y estrené con asombro de todos, incluso de mi mismo, las causas producirían sonrisas y sonrojos. Por otra, trabajos más constreñidos a planteamientos realistas o naturalistas, ¿poéticos?, que se ajustaban más a mi formación en la Escuela de Arte Dramático y a las demandas de la profesión.

Con *El público*, quise transformar esta escena estreñida y dar rienda suelta a mi creatividad, fue una continuación, por un lado, de mi formación complementaria como director y mi encuentro con los creadores polacos, y por otro, continuidad de anteriores puestas en escena: *Yerma, El anfitrión, El último Dios;* en las que me propuse ¿qué pasaría si hago las cosas al revés de cómo la preceptiva marca que deben hacerse? Deconstruir lo aprendido; y elaboré espectáculos, así lo entiendo yo, con algunos hallazgos interesante de movimiento y creación escénica, antecedentes vitales de la puesta en escena de *El público.* Bueno, no sé si tan radical, ni siquiera tan aclarador, decir que algo de la propuesta postmodernista de unir la función del director y del espectador hubo a la hora de poner en escena *El público*. La idea es crear el montaje en la percepción del espectador. ¿Cómo? Organizando la producción significante y orientando a todos los profesionales que participan en la puesta en escena hacia la recepción del espectáculo.

Seguí de algún modo a Schechner cuando afirma con rotundidad que un arte que en esencia se transforma y se transmuta no debería renunciar a ninguna de sus fuentes, sus orígenes más profundos. La idea de que el director sea original, autor y propietario del fenómeno teatral no me interesó es una construcción legal-capitalista adaptada para proteger la propiedad privada y promover el enriquecimiento. Es también anti creativa e impide la readaptación de temas antiguos a la luz de la nueva experiencia. Desde luego se puede discutir la propuesta de Schechner, pero ésta tuvo gran influencia entre los románticos revolucionarios del teatro a finales de los sesenta, como antídoto a la robotización del teatro consumista. Y en mi caso ha sido un principio de no caer con *El público* en puestas en escenas normativas muy perniciosas cuando se trata de autores que están en vías de domesticación, como le ocurre a Lorca, por el tozudo empeño de la profesión, los expertos y la sociedad que quiere ver las obras en escena sólo de un modo determinado.

El director de escena, en palabras de Jean Duvignaud, es un "Prometeo del teatro", por su voluntad de poder, de poder hacer claro, que al poseer la responsabilidad de una visión global y la técnica puesta a su disposición, ordena la elaboración del universo escénico. En la puesta de *El público* la voluntad de poder la entendí como la afirmación de una responsabilidad de entender el teatro como lugar de representación y al director como el autor de fenómeno escénico, no su propietario. En la puesta en escena, la unidad de estilo es para mi tan importante e indispensable como la unidad de acción en un texto teatral. De aquí la importancia de observar mi currículum como director (doy algunas pinceladas de mi curriculum a lo largo de la tesis) para situar el hábeas estilístico y estético de *El público.* Cada puesta en escena, como indica Wagner, revela no sólo la personalidad del director, sino que además desvela un estilo.

2.2. CONCEPTO DE PUESTA EN ESCENA

Si el director es el responsable del ordenamiento del espectáculo, la puesta en escena se convierte en la actividad fundamental que hace posible el fenómeno teatral. Me sorprende la opinión de algunos teóricos y profesionales que afirman que es suficiente un actor y el público para que se pueda hacer teatro. De alguna manera ese actor tendrá que dividirse y tomar decisiones que le corresponderían al director de escena. De todas todas, tendrá que hacer una interpretación del texto, lo hará tomando decisiones sobre la utilización del espacio y del tiempo, de la iluminación que tendrá su propuesta, etc. Será actor y director de su propio montaje.

Siguiendo a Patrice Pavis, quisiera ir reflexionando sobre las funciones de la puesta en escena. Funciones y apuntes que han hecho posible la representación de *El público.*

A / Definiciones mínima y máxima.

Me propongo trabajar con las dos definiciones de la puesta en escena de Veinstein según el punto de vista del gran público y el de los especialistas. Tanto los medios de interpretación de una obra dramática como el conjunto de los medios de interpretación escénica. Me interesó para *El público,* la visión amplia de la puesta en escena, como ordenamiento de los elementos que conforman un espectáculo. No me gusta el término puesta en escena cuando se usa para afirmar que es algo que le ocurre al texto, un paso por las tablas y como he defendido antes no entiendo así la comunicación escénica. Como sugiere Dort: "El director no es un elemento exterior a la obra dramática: sobrepasa el establecimiento de un cuadro o la ilustración de un

texto. Ha llegado a ser el elemento fundamental de la representación teatral: la mediación necesaria entre el texto y el espectáculo" . (PAVIS, 1998: 366).

B / Exigencia totalizadora.

La obra teatral escénica es una obra total y armoniosa que desborda y subsume la suma de los materiales o artes de la escena. La puesta en escena proclama la subordinación de cada arte o simplemente de cada signo a un todo armoniosamente controlado por un pensamiento unificador. La exigencia totalizadora va acompañada de una toma de conciencia de la historicidad de los textos y de las representaciones, de la serie de sucesivas concretizaciones de una misma obra. Esta historicidad se manifiesta por la imposición al texto de un saber totalmente nuevo. Por ejemplo el de las ciencias humanas. La ley del teatro total debe ser considerada como una piedra de toque para cualquier director, Wagner la había propuesto, y más tarde, en plena efervescencia de la vanguardia teatral de los años veinte, Schreyer planteaba al director: realizar en el teatro una obra de arte total en la que todos los medios de representación escénica, desde la palabra, el sonido, el color y el movimiento, contribuyeran a la totalidad y a la unidad de una forma artística acabada. Es, de algún modo cierto, que mi formación Stanilavskiana, me ha llevado en algunas fases del trabajo en *El público* a la instrucción de los actores, de cómo se debe actuar y reflejar las cualidades del actor; pero siempre me preocupé más por la organización de toda la producción artística. La totalidad para mi trabajo no es un requisito estético, es más puede que nos encontremos, como ocurre en el teatro de Foreman, con trozos montados bajo una ilógica común pero que se articula en el sistema de la puesta, pero sí una dirección, una intención, una voluntad. Es, por

tanto, el superobjetivo de la puesta lo que unifica y más tarde sus propuestas estéticas.

C / Poner en el espacio.

Con *El público* la puesta en escena consiste en transponer la escritura dramática del texto (texto escrito y/ o indicaciones escénicas) en escritura escénica, de esto hablan estas páginas. La puesta en escena consiste en encontrar para la partitura textual la concreción escénica más apropiada al espectáculo que deseábamos en Teatro del Sur. Poner en el espacio significa la encarnación del texto, a través de los elementos que forman la representación y la recepción de los espectadores. Es muy interesante la apreciación de P. Ricoeur cuando afirma que el texto dramático tiene la exigencia de ser ofrecido a la vista más para ser legible que visible.

D/ Poner de acuerdo.

Los diferentes componentes de la representación, a menudo debidos a la participación de varios creadores son ensamblados y coordinados por el director. El director tiene la misión de decidir el vínculo entre los diversos elementos escénicos. Yo asumí en *El público* la dirección del espectáculo y compartí la dirección artística de la compañía que la representaría: Teatro del Sur. Esto es así tanto si se quiere obtener un conjunto integrado o por el contrario, un sistema en el que cada elemento mantenga su autonomía. Mi misión es poner a estos elementos en funcionamiento y para eso la idea primera y el super objetivo me ayudan a ir clarificando el discurso escénico. El que cada puesta en escena instaure una coherencia esta muy bien siempre y cuando la coherencia no llegue a ser preceptiva.

> Por puesta en escena entendemos: el dibujo de una acción dramática, es el conjunto de los movimientos, de los gestos y de las actitudes, el acuerdo de las fisonomías, de las voces y de los silencios; es la totalidad del espectáculo escénico que emana de un pensamiento único que lo concibe, lo regula y lo armoniza. El director de escena inventa y hace que reine entre los personajes este vínculo secreto, esta sensibilidad recíproca, esta misteriosa correspondencia de las relaciones sin la cual el drama, incluso interpretado por excelentes actores, pierde la mejor parte de la expresión. (Copeau) (PAVIS, 1998: 364)

Coordiné distintas individualidades y después las armonicé en una dirección a medio camino entre su verticalidad y horizontalidad. La primera, la vertical, me permitió ser impulso primero, provocador y me exigió dar unos líneas generales sobre lo que me gustaría hacer con *El público*; la segunda, la horizontal, escuchar bien a los artistas y técnicos y ser portavoz de sus aspiraciones e intenciones. De un modo u otro se trata de bregar con las distintas individualidades, incluyendo al autor, y armar un espectáculo coherente con los presupuestos estéticos y de producción de la puesta en escena.

E / Poner en evidencia el sentido.

La puesta en escena no se considera como un mal necesario del cual el texto dramático podría en todo caso prescindir, sino como el lugar mismo de la aparición de sentido de la obra teatral. Toda puesta en escena es una interpretación del texto,

una explicación del texto en acción; solo tenemos acceso a la obra a través de la lectura del director. Yo, quizás por mi formación Stanilavskiana, busco hacer evidente el sentido profundo del texto dramático pero teniendo en cuenta que es para mí interpretar el texto. Si entendemos por interpretar explicar el sentido de una cosa, y principalmente el de los textos faltos de claridad, entonces, al explicar, nos encontraríamos ante un texto, el escénico, necesario pero sólo en cuanto aclara y dota de sentido compartido un texto, literario, anterior; por lo tanto, se quiera o no disimular, la escena sería subsidiaria del papel e inevitablemente exigiría este fidelidad y efectividad a la escena. Dando pie, como no, a toda clase de órdenes en el discurso hasta el descabellado de la consanguinidad. Si lo que entendemos es interpretar como traducción de una lenguaje a otro; significaría servir de nuevo de transmisores de la verdadera obra artística, literatura dramática. Tampoco se trataría de explicar acciones dichos o sucesos, porque en la escena se presentan no se explican. Se dan. No es lugar el escenario de discursos o comprobaciones. La escena genera un mundo único, irrepetible en otro medio y diferente al que se genera en otros medios. Incluso cuando sus leyes son máximas nos encontramos con propuestas inequívocas, teatrales en su sentido más amplio.

Otra acepción posible de interpretar sería la de representar un texto dramático. Para mi sería válido, pero no como copia de lo autentico. Mejor entenderlo como volver a presentar, derivándose de esta presentación un fenómeno completo en sí mismo que no necesita remitirse a nada para alcanzar estatuto de existencia o juicio estético alguno. Mi experiencia con *El público* estuvo más cerca de una interpretación o búsqueda de sentido del texto, entendida como: ejecutar, concebir, ordenar o expresar de un modo personal el asunto o materia de que se trata. Así quisiera entender la expresión interpretar. Ejecución, propuesta compartida,

interactiva, que en último termino es construida por el espectador. El director concibe, ordena, expresa de un modo personal la obra de que se trata. Un autor director lo es en la medida que supera la mera ejecución literal y aborda el trabajo escénico desde la escena. Quizás es demasiado permisivo Pavis cuando con cierta timidez al escribir sobre interpretación y puesta en escena deja entrever que el texto se presenta siempre con un trabajo dramatúrgico previo y, aquí otra vez el prejuicio, destinado a seleccionar el aspecto significativo de la obra que la escena debe subrayar. Claro que hay una lectura particular en función de la época y de las circunstancias de la puesta, del propósito del director y del público a quién se dirige la representación.

F / Concretización. Ficcionalización. Ideologización.

¿Qué concretización se hace del texto dramático? La entiendo dentro de la representación escénica, esta es la que es una, y sin olvidar que el texto se enuncia, por lo común, una sola vez. La ficcionalización se da en un todo, siempre y cuando no estemos ante sordos o ciegos. El teatro español, pienso, está sobrado de espectadores que solo se llevan sus orejas para oír el texto, sus ojos para ver caras conocidas, su falso corazón para reír o llorar y su cabeza para alejarse con prontitud cuando la cosa se ponga fea. Hay que hacer puestas en escena que sean un todo y se exprese con todo. La ideologización del texto, sea dramático o espectacular, siempre está sujeto a una época, a un lugar. Para mí *El público* estaba inscrito en un contexto social fundamental y me servía para poner en entredicho algunos discursos que la sociedad había formulado sobre la realidad.

Entendí que era crucial no perder de vista hacer de la representación dramática un acto público, político e implicar al equipo en la necesaria proximidad

que debe tener toda representación. Más que adecuación a una totalidad me gusta tener en cuenta los sentidos de la puesta en su proximidad histórica y en los condicionantes sociológicos del fenómeno escénico. No es lo mismo poner en escena *La casa de Bernarda alba* en una cárcel para mujeres en Marruecos que hacerlo en el María Guerrero de Madrid. Esa proximidad o <<projimidad>> es lo que para mi da en primer lugar un sentido de totalidad y unificación.

G / Indeterminación, ambigüedades, representación, texto.

En *El público* intenté que lo escénico fuera sugerente desde la indeterminación de un sentido, incluso haciendo ambiguo o polisémico algunos pasajes del texto, incluso vaciándolos de sentido. Ante este texto opaco, mi deseo era que la escena lo multiplicara de sentidos, clarificando en otros momentos desde la escena pasajes oscuros del texto. No escribir lo que pensamos, pensar lo que escribimos. Estas operaciones de determinación / indeterminación se situaron en el corazón de la labor de la puesta en escena. No quise dar soluciones imaginarias a las contradicciones ideológicas reales, la de la época en que fue concebida la ficción. Dejé el texto abierto.

H / Discurso paródico.

La puesta en escena de *El público* no tenía una voluntad declarada de mostrar la contradicción de la fábula o la verdad profunda del texto a través de la visualización de su subtexto, más que un discurso al lado de una lectura plana y neutra del texto la puesta en escena quiso ser un choque entrelazado con el texto, aspirando siempre a que ese texto desapareciera como literatura dramática y apareciese como un elemento mas entre los utilizados para la comunicación escénica.

I/ Dirección de actores.

La puesta en escena tiene una fase de dirección de actores, de la que hablaré más delante de forma más extensa. Pero aquí quisiera llamar la atención sobre la inclusión de esta tarea sin darle ni quitarle importancia. Hoy, detrás de divinización del trabajo actoral dentro de la comunicación escénica, solo se oculta un modo entre otros de entender el teatro. Las afirmaciones, demasiado tremendas de el actor lo es todo, el actor es el centro de la comunicación escénica, no dejan de ser axiomas un tanto caprichosos y de eslóganes, que apenas se sostienen por sí solos. Yo guié a los actores en su trabajo dentro de la puesta corrigiendo en función de las necesidades de la propuesta que queríamos hacer. Me importaba que los signos que emitieran, en su totalidad, fueran claros, con los rasgos pertinentes deseados por el discurso global de la puesta en escena; que los actores fueran legibles. Orienté, no sin problemas irresolubles, a los actores, cómo actuar dentro de esta obra. La heterogeneidad de la formación y sus modos tan diferentes de plantearse la construcción de un personaje hicieron que para unos todo quedara en meras sugerencias y otros en marcas de expresión precisas. Intenté ser mas un espejo que reflejara las cualidades individuales de cada actor y provocar acciones.

J / Indicación.

En la jerga de los actores, se dice que el director de escena les da indicaciones. “Es muy difícil saber tomarse bien una indicación, como también es difícil para el director darla de una manera clara. Hay que captar su espíritu, no ser esclavo de la letra” (Dullin) (PAVIS, 1998: 366). Lo que no quise es que las

indicaciones se entendieran como imitación; quise sugerir, informar, mostrar caminos posibles. Así tanto para los interpretes como para el resto del equipo.

K/ El discurso de la puesta en escena:

La representación de *El público* implicó una lectura particular del texto, y como hoy día casi no se piensa que el texto sea el punto de referencia coagulado en una sola interpretación posible, este texto lorquiano no podía tener una sola y verdadera puesta en escena. En cambio la puesta en escena, singular y única, apareció como un discurso global para la acción y la interacción de sistemas escénicos. Un discurso y un modo de decir su propio mundo.

2.3. EL DIRECTOR CONTEMPORÁNEO Y LA COMUNICACIÓN ESCÉNICA

El director de escena se comprende dentro de una concepción general de lo que es el teatro o las artes escénicas. Me inclino por un teatro que se valga de todos los lenguajes. Para buscar, con Lorca, y *El público,* que el teatro sea un delirio contagioso, es necesario redescubrir ciertas condiciones para engendrar en el público un espectáculo capaz de fascinarlo: el teatro nos restituye todos los conflictos que duermen en nosotros, con todos sus poderes. *El público* perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión. Considero que el teatro es una forma de comunicación, una forma vivida de contar algo. Y es en el director sobre quien recae la responsabilidad de transferir el vértigo del texto lorquiano. Lo que se pide al director es que logre cierta norma de representación. No es solo el texto, exclusivamente éste, lo que proporcionó su material al actor, al

diseñador y al técnico, etc; fue el texto tal como lo comprendió el director. Yo debí justificar el derecho de ejercer ese tipo de autoridad demostrando que tenía una visión especial sobre el texto. Como apuntaba el diseñador americano Boris Aronson: "El teatro es un arte colectivo donde impera la ley del más fuerte". Pensé muchas veces como Harold Clurman, que:

> El director es el autor de la obra en escena. Una generalización que ahora observo con cierto grado de escepticismo. Porque es engañosa; en ella se oculta una buena dosis de orgullo. Puede acarrear problemas y desencanto a quienes la suscriban. El arte del teatro reside en la entidad integral de la producción, en la cual el director puede llegar a tener un rol verdaderamente crucial. La dirección es una tarea, un oficio, una profesión, y en el mejor de los casos un arte. (CLURMAN, 1990: 26-27).

A grandes trazos tuve, en *El público,* que:

- Analizar activamente la pieza teatral considerándola como obra dramática.
- Elaborar una dramaturgia. Siempre actualizándola.
- Coordinar los trabajos del medio: actuación, diseño, luces, etc.
- Codirigir la propuesta de organización y producción.

El director de escena contemporáneo une pues a su conocimiento de una práctica artesanal que consiste en el manejo, ordenamiento y conjunción de los materiales y elementos escénicos con los que realiza un espectáculo (interpretativos, ritmicos-dinámicos, literarios, plásticos-visuales, sonoros, etc.) una noción estética,

proponiendo unos procedimientos de trabajo, una metodología, procurando su coherencia interna, descubre el por qué de cada opción asumida y reúne en una trama sígnica teatral toda su práctica escénica.

> La profesión del director de escena tiene como objetivo fundamental la creación de espectáculos, mediante la articulación y organización de los elementos expresivos según criterios personales, recursos técnicos adecuados y leyes propias de la escena (...) El director debe conocer los fundamentos técnicos y constructivos de los diferentes medios de expresión escénica, muy en particular los que competen al trabajo del actor. Ser sabedor de los criterios de significación y ostentabilidad que los rigen. Poseer una metodología para su concepción, producción artística, realización material y conjunción estilística. Estos conocimientos le van a permitir no sólo decidir qué hacer, sino cómo dialogar con sus colaboradores y articular sus propuestas para que sean desarrolladas por ellos de forma coherente (…) Los diferentes aspectos enunciados determinan una serie de etapas diferenciadas de un mismo proceso creativo." (HORMIGÓN, 1991:174).

Entiendo la construcción de espectáculos, desde un texto literario o no, como una actividad enmarcada dentro de la comunicación escénica y el arte dramático y, como toda obra de arte tiene un objeto y función esencial: "La necesidad de la exposición coordinada y sucesiva del tema, el contenido, la trama, la acción, el

movimiento dentro de la serie (escénica) y su acción dramática como un todo" (EISENSTEIN, 1986a: 11).

Mi trabajo escénico con *El público* se debe, de algún modo, a una lectura muy particular de las propuestas de Eisenstein sobre la teoría del montaje. El término montaje ha sido utilizado y reconocido para definir operaciones que tienen lugar en prácticas espectaculares y ámbitos distintos al cinematográfico. No otro es el sentido de usos tales como montaje teatral, operístico, de danza, ballet, etc. "El término, lejos de una tarea técnica, parece apuntar a lo crucial del trabajo artístico y compositivo, de modo que, si bien implica la técnica, no se reduce a ella, sino que viene a englobar lo que, en otras palabras, se denomina la puesta en escena". (SÁNCHEZ-BIOSCA, 1996: 16). El montaje se relaciona directamente con la puesta en escena. Será el ajuste y coordinación de todos los elementos de la representación, sometiéndolos al plan artístico del director del espectáculo. En la forma narrativa de la puesta sigo y me gusta inspirarme en Eisenstein y su modo de entender la teoría del montaje. Haciendo extensible su concepto de puesta en escena y la composición exterior, yo entiendo que el espectador elige en la puesta su foco de atención, pero yo voy al mismo tiempo, y aquí entra el concepto cinematográfico de composición eisensteniana, eligiendo con los diferentes medios expresivos lo que interesa acentuar. En el siguiente texto de Eisenstein, si hacemos una trasposición de lo cinematográfico a lo escénico, veremos que la acción del director es hacer público el recorrido de centros de atención que va haciendo y las elecciones de mostrar lo que está ocurriendo en escena. Y esta la comparte con el resto de espectadores. Estos a su vez, si bien eligen dónde poner la atención, su elección no puede hacerse pública.

> La exposición de la acción permite dar un particular realce, en la escena actuada, a ciertos momentos, cuando se presentan no solamente planos generales, sino también planos medios y primeros planos. La combinación de estos planos de distintas dimensiones determina también una composición de montaje, o sea la manera y ritmo narrativo personal del autor. La fragmentación de la acción general en acciones que se desarrollan en cada uno de los encuadres, es definida como composición. Al poner el acento sobre cada uno de los momentos de la acción gracias a la composición, es posible no solamente reforzar la impresión emotiva, sino dar una particular interpretación de los hechos, puesto que cada nueva posición de la cámara constituye el único punto de vista ofrecido al espectador sobre lo que acontece. Al mismo tiempo es necesario, en el curso de la disposición escénica, conservar la interrelación general entre los personajes, la unidad de tiempo y ritmo, etc. (Eisenstein, 1994: 99).

Construir en escena es una tarea de presentar no solo una narración lógicamente coordinada sino con el máximo de emoción y poder estimulante. Esta construcción tiene que surgir, crecer, y el proceso creador se cumplirá de la siguiente manera:

> Ante la visión interior, ante la percepción del creador (los artistas que participan en la comunicación escénica), planea cierta imagen, encarnación emocional de su tema. La tarea que se le presenta es transformar esta imagen en unas pocas, básicas representaciones parciales, las cuales, combinadas y

> yuxtapuestas, evocarán en la conciencia y sentimientos del espectador, lector u oyente, la misma imagen general que entrevió el artista creador. (EISENSTEIN, 1986: 27)

Lo más notable de tal método es su dinamismo, no es fijo, prefabricado sino que surge, nace. El montaje planeado por el autor, director, actor, etc; es concretado por ellos en elementos representativos separados y reconstruido finalmente en la percepción del espectador. Esta es, en realidad, la meta final del esfuerzo creador de todo artista. Entiendo que la fugacidad y la presencia del montaje ante el espectador, su duración e imposibilidad de volver atrás o elegir cuando y como va a ocurrir la comunicación escénica hace del fenómeno escénico un hecho peculiar e incluye en el proceso creador las emociones y la inteligencia del espectador, quien es obligado a marchar por el mismo camino creador recorrido por el autor al crear el montaje. El espectador debe vivir también el proceso dinámico del surgimiento y composición de la imagen justamente como fue vivido y es vivido por los artistas que proponen la obra.

Examinando los sistemas de comunicación: Lingüístico, visual, auditivo, del gusto, olfato y tacto, vemos como cada sistema de signos contribuyó a la construcción que el espectador hizo de los significados de la representación de *El público* y cómo nosotros pudimos manipular estos sistemas creando una propuesta artística compleja y personal. Entre otras, la razón de hacer teatro es comunicar significados, sentidos. Estos sentidos pueden resultar para el espectador como una cadena completa que recorre desde el mero juego hasta la más profunda emoción y un estímulo que hace despertar al espíritu y produce un descubrimiento intelectual. Comprender cómo los significados son comunicados y recibidos por el espectador

puede ser de enorme ayuda para guiar al director en su trabajo a la hora de trasladar su visión individual de la producción teatral a un trabajo de arte vivo y compartido.

En *El público* coexisten diferentes elementos en la escena que comunican completos y ricos significados. Cada diseñador, cada actor, cada participante tiene su pista, que tendrá que editarse, montarse y conformar una partitura. Todos los elementos de este espectáculo dramático: el lenguaje de los diálogos, la escenografía, los objetos, el vestuario, la luz, los interpretes y multitud de otros signos contribuyeron a crear sentido en la representación. Los significados del teatro fueron generados a través del trabajo de muchos artistas y técnicos provenientes de múltiples sistemas de comunicación. El control del proceso de comunicación por un simple individuo no es posible a no ser que aceptemos la figura unificadora del director de escena. Además los significados de un espectáculo cambian con cada representación y son construidos diferentemente por cada espectador individual. Cada espectador tiene características distintas: físicas, sicológicas, intelectuales y emocionales. Siendo, los espectadores, en último término, quienes construyen sentidos del espectáculo. Esta es la capacidad especial del teatro, y como jefe arquitecto del espectáculo, el director tiene una enorme responsabilidad y una estimulante oportunidad para alcanzar un trabajo significativo.

Para mí, un modo normal de ver la tarea de un director fue imaginar todas las estratagemas o métodos de comunicación que estaban a mi disposición. Se me hizo imprescindible la ayuda de la semiótica como sistema de conocimiento que estudia los signos y ofrece explicaciones de cómo los signos son usados para comunicar significados, sentidos. La semiótica me proporcionó un marco para estructurar la experimentación, me permitió explorar con más firmeza, permitiéndome combinaciones que produjeran un montaje escénico enmarcado dentro de los

elementos esenciales de una comunicación. Lo cierto es que no hay un sólo sistema semiótico, los teóricos tienen diferentes puntos de vista para definir qué constituye una semiótica del teatro. Lo que sigue es una semiótica posible, sui generis que parte, y mezcla, los trabajos de Esslin, Elam, Pavis, Eco, Barthes, Kowzan y otros. Los signos y sus relaciones de comunicación con la audiencia son inmensamente complicadas y una tentativa de simplicar la teoría semiótica principal asegura una buena cantidad de superficialidad. Sin embargo algunos conceptos fueron muy relevantes para mi trabajo como director. Pavis, Eco, refutando o asintiendo convergen en aceptar que múltiples sistemas de signos constituyen la suma total de la experiencia estética de un espectáculo. El estudio de la semiótica activa el uso potencial de una ancha cadena de sistemas de signos en la imaginación del director. Me hizo llegar más allá de ¿estériles argumentos? sobre el contenido subjetivo u objetivo del teatro, o la controversia ¿quién sabe si fértil? de lo primordial del texto, el papel del director, la aplicación de Stanislavski o Brecht, etc. Sabía que el teatro no lo hacen los semióticos, pero ellos me han permitido desarrollar y ampliar el conocimiento del teatro. La semiótica me ofreció un método concreto para analizar elecciones hechas en el proceso de producción, del vínculo de ellas y especialmente la relación de las elecciones con el espectador.

Se han identificado sistemas de signos que son usados durante un espectáculo para comunicar. Todo en un proceso semiótico de percepción y comunicación que puede ayudar a los directores dentro de sistemas de comunicación. Cuando consideramos que el director, después de leer una obra, es libre de tomar decisiones sobre la estructura del espacio, elegir un casting, desarrollar un diseño, situar a los actores y, cortar o adaptar las palabras escritas, etc y, lo hace con diseñadores y técnicos y otros artistas, debemos admitir que el director junto a los profesionales

que participan en la preparación de la producción escénica, son los verdaderos creadores de un espectáculo. Lo que interesa es la interacción entre el escritor, el director, los artistas profesionales del espectáculo y, los espectadores, que son al final quienes constituyen la esencia de la experiencia del espectáculo.

Esta interacción, complicada y fructífera, constituye el corazón y misterio de la experiencia teatral. Hubo en *El público*, además, una oposición dialéctica entre el texto y el espectáculo que nos llevó a una enunciación de un metatexto escénico, escrito por el director y su equipo, desde el texto del autor, a favor o en contra, integrando más o menos la producción de su trabajo y la recepción del espectador. Un espectador en un teatro total tiene libertad de crear su propio orden del discurso y el director de guiar y sugerir el camino de la experiencia. Después de analizar la obra orquesté el orden de los significados para comunicar al espectador mi interpretación. En el teatro cada objeto, momento, sonido o silencio, olor, color, contacto físico, relación espacial, es un signo. Los signos son altamente transformables al cambiar el contexto o las circunstancias.

MODELO DE COMUNICACION

Fuente -- Transmisor -- Significantes -- Receptor -- Sentidos

---------- Código ----------

FUENTE: La imaginación del escritor, director, artistas y técnicos.

TRANSMISOR: Los actores, la puesta en escena, el público.

SIGNIFICANTES: Palabras habladas, música, luz, movimientos, gestos, etc.

RECEPTOR: El público, con sus cinco sentidos.

SENTIDOS: Conocimientos, emociones, conciencia espiritual, osmosis estética.

CODIGO: El juego de papeles o líneas maestras que han convenido las fuentes y el receptor.

Podríamos concluir que la teoría contemporánea nos ayudó a encontrar una metodología práctica para trasladar la obra escrita lorquiana a un espectáculo escénico. Usando las herramientas de los semióticos y otras teorías psicológicas cognitivas o teatrológicas, pudimos entender como comunicar significados y examinar los significantes que son descodificados por el público; siempre dentro de las claves de una estética de lo performativo, de la representación como realización escénica, como puesta en escena, de lo escénico como acontecimiento. La

corporalidad o materialidad del fenómeno teatral convive con la signicidad. Una estética de lo performativo que insiste en entender que:

> El teatro, a diferencia de la epopeya (epos), de la novela o de una sucesión de imágenes, no cuenta una historia que ha ocurrido en otro lugar y en otro tiempo, sino que pone ante los ojos de los espectadores sucesos que acaecen *hic et nunc* y que son percibidos *hic et nunc* por los espectadores. Lo que los espectadores ven y oyen en una realización escénica es, en este sentido, siempre actual. Una realización escénica se vive en tanto que realización, presentación y al mismo tiempo como transcurso del tiempo actual. (FISCHER-LICHTE, 2011: 193).

Y pensando lo performativo, como manera de montaje o como Richard Schechner llama << restauración de conducta >>, para anotar que en la puesta en escena la conducta se muestra real, tal cual se está realizando y de manera editada por el director de escena. Esta estética performativa, en palabras de Diana Taylor, nos invita a considerar que:

> De manera opuesta a las narrativas, los escenarios (*scenario*) nos obligan a considerar la existencia corporal de todos los participantes. La teatralidad no depende exclusivamente del lenguaje articulado (narrativa) para transmitir una acción… La teatralidad (tomar una situación como teatro) hace alarde de su artificio, de su "ser construida"; pugna por la eficacia, no por la autenticidad. (TAYLOR, 2011: 26).

3

DRAMATURGIA Y PUESTA EN ESCENA DE *EL PÚBLICO* PARA TEATRO DEL SUR

> La literatura y el espectáculo, constituyen, al nivel de la estética, dos dominios artísticos diferentes, pero en correlación de modo manifiesto; la interdependencia de la obra dramática y de la representación teatral es un fenómeno tan evidente como complejo. (KOWZAN, 1992: 71).

3.1. DRAMA Y ESPECTÁCULO

> André Malraux dijo, cuando era ministro de cultura en Francia: "El teatro occidental ha sido atado a la literatura, limitado por la literatura". No digo que la literatura no sea importante, por supuesto que lo es. Pero si nos fijamos en el teatro de China, de Japón, de Indonesia, de la India, de África, de los esquimales, ¡qué rico que es ese teatro en términos del libreto visual del teatro!... Se pone tanto énfasis en el lenguaje físico teatral como en el lenguaje que escuchamos, en la literatura. (WILSON, 2003: 108).

Como nos dice Craig, los primeros dramaturgos fueron hijos del teatro. La gente se reúne para ver espectáculos, no para escucharlos. Y el artista del teatro, el

que Gordon Craig espera que cambie todo y de vida al arte del teatro es el director de escena. Un director que es un artesano y un artista:

> Cuando interpreta las obras de un dramaturgo con el concurso de los actores, escenógrafos y otros artesanos, entonces él también es un obrero, un artesano maestro; cuando conozca a fondo el uso de las acciones, de las palabras, la línea, el color y el ritmo, sólo entonces podrá llamarse un artista. (GORDON CRAIG, 1987: 189).

La dinámica relación entre drama y espectáculo es una de las claves para mi puesta en escena. Escenifiquemos los dramas y dramaticemos la escena, este el camino que realicé con *El público.* Con drama, aquí (no en mi concepción del teatro) quiero referirme a una forma de expresión teatral que está constituida primordialmente por un texto literario, que forma parte de una convención dramática y tiene valor en cuanto texto. Soy consciente de que:

> A pesar de que de una manera amplia se considera que la escena occidental desde sus orígenes ha estado tradicionalmente ligada al texto - para lo que se suele recurrir como argumento a la *Poética* de Aristóteles y la tradición de los textos dramáticos clásicos griegos y latinos – la definitiva identificación entre teatro y texto dramático se produce a partir del siglo XVIII, precisamente en relación con la relectura de las ideas aristotélicas. (SÁNCHEZ MONTES, 2004: 20).

El drama *El público*, por supuesto, no solo contiene simplemente, un aspecto literario y textual; hay también en él estructuras escénicas. No obstante, su aceptación o rechazo, incluso el poder para atraer o alejar al espectador, también depende principalmente de sus valores textuales, criterios arraigados en convenciones literarias, como su lenguaje, la escena, personajes y propuestas semióticas; *El público* es quizás uno de los textos que mejor resumen la lucha de la escena contemporánea del siglo XX con sus preceptivas.

> En Occidente, y tal como nosotros lo concebimos, el teatro está íntimamente ligado al texto y limitado por él. Para el teatro occidental la palabra lo es todo, y sin ella no hay posibilidad de expresión; el teatro es una rama de la literatura, una especie de variedad sonora del lenguaje (…) Esta idea de la supremacía de la palabra en el teatro está tan arraigada en nosotros, y hasta tal punto nos parece el teatro mero reflejo material del texto, que todo lo que en el teatro excede del texto y no está estrictamente condicionado por él, nos parece que pertenece al dominio de la puesta en escena, que consideramos muy inferior al texto. (ARTAUD, 1980: 77).

Supuesta esta subordinación del teatro a la palabra se pregunta Artaud si el teatro tendrá realmente un lenguaje propio, y afirma, como vimos, con radicalidad que la escena es un lugar físico y concreto que exige expresarse, y que se le deje hablar en su lenguaje propio. De esta búsqueda arranca todo el corpus teórico/práctico

de la obra artaudiana que tanto influirá en las vanguardias del XX y que parece acoger lo que hubiera sido, más menos, el teatro imposible de Lorca.

Para mí, el texto / drama *El público* es mejor entendido con un doble sentido. Contiene códigos y convenciones literarias y además estructuras cognitivas de significados sobre la realidad. Drama y texto define primero una manera en la que esas estructuras son percibidas por lectores y espectadores siguiendo de algún modo las expectativas y estrategias de una lectura convencional realista. Es una manera de incidir en el ilusionismo, haciendo referencia a una visión de una realidad trascendente y universal, donde se utiliza usualmente un lenguaje transparente, inteligible. Un texto desde esta perspectiva tiene mas o menos un argumento, el argumento de la obra, y se ayuda de una construcción con presentación nudo y desenlace. Lorca con esta obra se aleja de estos planteamientos estrechos. Otra cualidad asociada con este tipo de texto es la visión del autor, una autoridad maestra sobre signos y sus significados. El escritor marca una construcción estable de los personajes, los acontecimientos y el lenguaje.

La función social y la deseable lectura del texto ha sido rigurosamente cuestionada en recientes teorías porque las estrategias de tales textos son cuestionables y discutibles si entendemos que existen diferentes modos de leerlos dependiendo de ideologías y sistemas de representación. La cultura burguesa, como Marcuse ha demostrado, desvía los valores que no les interesa en pro de un mundo ideal presentado con valor universal. El texto de este modo se nos presenta como una visión cosmológica y nos presenta una vida biografiada que aspira a ser fiel reflejo de la realidad. En *El público* de Lorca me encontré con un intento de romper estas unidades y me ofrecía una visión, digamos inestable, de la realidad. Estaba ante un texto que exige una deconstrucción que destroza la realidad. Los textos más

tradicionales pretenden limitar al máximo la movilidad y el dinamismo de los signos y sus relaciones con los signos escénicos. Los textos aparecen con una representación ya marcada y reconocibles dentro de las coordenadas de un realismo simplón. Mi idea, en *El público,* era acometer el concepto de drama / texto, siguiendo a Adorno o a Boal, dentro de las contradicciones de la construcción social de la realidad y los discursos hegemónicos y dominantes. Detrás de toda tradición orgánica del texto existe un intento de proporcionarnos una ilusión de la realidad estable y que para cierto orden social es suficiente y valida. Esta manera de tomar el texto es un modo de conciliar, asimilar y adaptar al lector o espectador. Sirve de calmante y esconde un disimulado intento de poder y sumisión a una verdad nada inocente. La búsqueda del único sentido es más que un despropósito.

Más allá de las cuestiones literarias, la textualidad también se refiere a un modo de procesar y percibir el mundo. Con un texto tradicional se fabrica las líneas maestras de un mundo logocentrico. Llevándonos a una patología apuntada por Nietzsche en *La voluntad de poder* y recordada por Vanden Heuvel: la ingenuidad hiperbólica del hombre al postularse como la medida y el significado de todas las cosas. Deseo expresado en el teatro a través de lo que Derrida llamó la escena teológica, desde la cual la cultura occidental de autor proyecta su ilusión de control, presencia, y potencia sobre significantes y su interpretación correcta.

En el otro extremo nos encontramos con el concepto espectáculo; es tradicionalmente definido en nuestra cultura como la escenificación de un artefacto literario y así de este modo, la comprensión del concepto implica, la aceptación de un determinado significado y la potenciación de poder del autor. Mi idea, con *El público*, era no restringirme a esta comprensión y ampliar de este modo la extensión de la relación texto / escena. Me plantee desestabilizar esta común definición; poner

en escena un texto no era reafirmar su único sentido propuesto por el autor, sino deambular en sus contradicciones y ser creadas y expresadas estas en la escena. Era un modo de dotar a lo espectacular de una función para la contradicción en una variedad de contextos. Desde la perspectiva de diferentes teorías y discursos vemos que lo escénico libera, se filtra en el texto, se instala en él, y desplaza su poder junto con el del autor. Las claves escénicas rompen la ilusión y el control racional sobre los significantes y los significados y sustituye un orden por otro solo escénico, expresivo.

Estaríamos ante la lógica poética que va materializándose en la escena y que solo ella está en lugar de sí misma y no en lugar de un mundo ideal. La lectura del texto *El público* para mí no fue sino unas aproximaciones desde ángulos diferentes para ir concretando los criterios de verdad que sostendrían la puesta y que siempre se verían materializadas en signos concretos escénicos. Esto nos sugiere que la escena, en esta obra actúa como dentro de una teoría del caos; la estructura comprende o consta de una moderada aleatoriedad tan compleja que su orden de entendimiento no puede ser recuperado enteramente dentro de un sistema racional que nace y se sostiene solo desde el texto. Precisa de su escena para ser aprehendida en su totalidad. Hay una sin razón escénica en todo espectáculo. En lugar de construirse a si mismo, como el texto, en la forma de un argumento, el espectáculo, o puesta en escena de *El público*, se construyó en términos de redes, que pueden aparecer al principio como desordenadas pero que contienen unas formas únicas y un orden interno propio. A esta racionalidad escénica, le llamo yo la lógica poética de la obra, que tiene una materialización escénica y el texto aparece, en el proceso creador como pretexto o motor, y en la puesta, como un elemento más, sonoro y lingüístico. El espectáculo, diluye el poder del autor y su ilusión de presencia, delega en los

elementos que construyen la escena y en la recepción todo poder de construcción de sentido. Por eso para mi ir actualizando mi visión como espectador a medida que se va construyendo el espectáculo es primordial. La puesta en escena nos abre a un nuevo sistema, nuevos niveles de significados. La puesta de *El público* fue fruto de una lucha continua, de resistencia contra el logocentrismo que algunos quieren presentar en el texto.

Estamos ante un modo de entender el hecho teatral y lo que queremos que sea dentro de nuestra cultura. El teatro es el lugar por antonomasia para presentar conflictos de interés público y hacerlo en todas las dimensiones materiales que el teatro te permite como entorno específico y acontecimiento social. Y esto sólo se da si de un modo u otro el espectáculo escénico encuentra sus sentidos en la escena y los mundos plurales que crea y sus realidades son compartidas y creadas por todos los participantes del hecho teatral. *El público,* es el lugar adecuado para que se reencuentren diferentes voces e interacciones entre categorías opuestas como textualidad y espectáculo.

Nosotros estamos obligados a encontrar nuevas metáforas que describan mejor esta compleja relación; un nuevo lenguaje que capture la dinámica entre drama y espectáculo. Muchos estudiosos, críticos y profesionales del teatro, se resisten a buscar estos nuevos caminos y no aceptan esta relación llena de contradicciones entre texto y espectáculo para alumbrar nuevos trabajos en el fenómeno teatral. Obviamente esta manera de encarar la puesta en escena me permitió, por un lado explorar las posibilidades escénicas, y por otro enriquecer las propuestas textuales. Sea por accidente o por simple decisión, el texto de Lorca , *El público*, en su provisionalidad e incluso en su contenido viene a ponernos dentro de este paradigma y al expresarse en escena nos exige un modo distinto de abordarlo. Este desarrollo y

cambio de estilo en la concepción de la escena convierte al teatro en un fenómeno más físico, un juego rico en el espacio y el tiempo y abre nuevos campos a la hora de encarar los procesos creativos.

Este modo de trabajar con la relación drama / espectáculo aspira a ser una forma autónoma de expresión artística. Cada espectáculo teatral producido es un acto único, que se afirma al lado de la literatura dramática pero no se supedita a ella. Admito, con Copeau que busco con la puesta en escena que lo latente del libreto escrito tome vida en la escena. Pero no entiendo al texto literario como el dominante de las claves de la comunicación escénica. Este concepto más físico, más escénico, exige del espectador que trabaje para dar sentido a su experiencia como público y no como lector. Las habilidades que se precisan son diferentes y el discurso que se arma sobre la misma experiencia no pueden reducirse a unas proposiciones bien ordenadas. Como dice Roland Barthes, el texto es un ente fluido y en constante hacerse; su final no es más que un accidente en el tiempo. Todo texto dramático contiene un alto grado de indeterminación en su significado, o lo que otros desde la escena llamarían espíritu; pero en *El público*, como apunta Antonio Monegal: "La indeterminación alcanza al significante, a la letra misma de la que emana el significado" (MONEGAL, 2000: 10).

Rastreando la acción escénica de Lorca notamos que adoptaba un activísimo papel en los montajes de sus obras y que intervenía en la adaptación y modificación del texto en los ensayos, deseoso de afinar al máximo la eficacia dramática. La creación teatral halla su plenitud en la representación, cuyo agente decisivo es el director escénico, en quién se deposita la responsabilidad última de lo que ocurre en el teatro. Acepto, parafraseando a Monegal, que al poner la obra en escena, el

director la adapta y dota de sentido, de acuerdo con su lectura e interpretación personal.

Finalmente me incliné más por considerar *El público* como un guión. El término guión, habitualmente reservado para el cine, en la actualidad se emplea a veces para designar el texto de espectáculos contemporáneos. Se debe a que estos espectáculos no tienen precisamente un texto, en el sentido literario, punto de partida para la puesta en escena. No era el caso, pero estaba ante un texto abierto, inconcluso. Ese guión fue actualizándose en el curso de los ensayos y se fijó en un texto completo cuando las representaciones terminaron. Hay que admitir que las representaciones transforman radicalmente la lectura de un texto y que el espectador solo puede juzgar sobre el producto acabado, es decir, lo que ve en escena. Esto acaba con los textos intocables y de la única interpretación correcta. El autor hace una propuesta en escena. Tomé el texto de Lorca como material en bruto al servicio de una concepción estética e ideológica. Quise destruir su armonía superficial y revelar las contradicciones ideológicas. La puesta en escena, de algún modo, se desinteresó de la dramaturgia específica del texto para poner al desnudo el núcleo mítico que lo habita. Por todo lo anterior creo que no se trató esta puesta en escena de una lectura respetuosa de la obra lorquiana, se acercó a una lectura crítica pero no distanciada. Mi apuesta, se construyó sobre una gran paradoja o contradicción, y seguro que a lo largo de la tesis va aflorando, pero es la única verdad que da cuenta de esta experiencia viva; y aquí esta la paradoja: Por un lado, estaba convencido de que el director, sea o no libre, y que la obra que va a representar o hacer representar sea la creación de otro, es un falso paradigma, que responde en todo caso a una idea idealista de la vida. No entiendo que el director esté, como pretende Vilar, encadenado al texto del autor; mas bien lo entiendo como relacionado; y sus ideas y

aspiraciones no son fruto o deben rendir fruto a las ideas del autor sino que tienen en todo caso presencias del texto primero. Por otro lado, mi dramaturgia exige una lectura profunda del texto del autor, buscándolo. Me encontré con el texto lorquiano para estudiarlo y hacer una lectura personal de la obra, descubrí los temas, los conflictos, los personajes de la pieza, busqué sus motivos y relaciones, descubrí la estructura dramática de la misma, busqué relativamente lo que pretendía Lorca y que cumplía su superobjetivo.

Leí *El público* y fui sintiendo aparecer claramente el conjunto de color, tono, movimiento y ritmo que iría asumiendo la obra. El texto, para mi, no son símbolos escritos en papel, yo le voy añadiendo un sentido de vida, dentro de los criterios de verdad de la puesta en escena que vislumbro hacer, al significado de las palabras. Entre estas dos vías se concretará el lugar, la forma y la planificación de la puesta en escena que se alterará y concretará en los ensayos. La acción se afianzó, se construyó en su forma expresiva tomando la escena como lugar total donde se expande el drama. Allí es donde ocurrirá, donde se desarrollará. No me planteé ser un criado ni siquiera de la obra puesta en escena, pues la obra no es para mí algo rígido y definitivo, sino que al ponerla en escena, crece con el tiempo y asimila nuevos contenidos de conciencia. Como indicaba Brecht, así crece para el director la tarea de hallar aquel punto de vista desde el que pueda descubrir la raíces de la creación dramática. Este punto de vista no puede ser para mi sofisticado ni elegido caprichosamente, debe de inscribirse en el lugar y época en que se crea la puesta: España, Granada, 1995. Lo que guió la puesta no era una serie de parlamentos, sino una serie de acciones. Lo que me impulsó no es sólo lo que dicen los personajes de *El público*, sino lo que ocurre dramáticamente y su expresión escénica. Aclara Clurman, que el idioma del teatro no es tanto el idioma de las palabras específicas,

sino las que se utilizan como una especie de idioma universal de la acción; de modo que el uso correcto del habla en el teatro no podrá lograrlo necesariamente la persona con la mejor dicción, sino el actor dotado de la más clara intención dramática.

> La semiótica del teatro no ha dejado de reflejar, desde la tarea fundacional de los checos en los años treinta hasta hoy mismo, el enfrentamiento entre la concepción literaria o verbal del teatro y la concepción espectacular, de tal modo que es posible distinguir a lo largo de todo su desarrollo una línea que se basa, explícitamente o no, en el logocentrismo de otra fundada en el escenocentrismo, que casi siempre siente la necesidad de << justificarse >>. La oposición entre las dos concepciones se proyecta sobre los objetos generalmente denominados *texto dramático* (escrito, literario) y *texto espectacular* (puesta en escena, representación). Que se trata de dos objetos distintos es una evidencia. La relación entre uno y otro es la cuestión reiteradamente discutida y todavía no resuelta. (GARCÍA BARRIENTOS, 1991: 33).

3.2. LA LITERATURA DRAMÁTICA COMO MOTIVADORA DEL HECHO TEATRAL

La representación teatral no siempre es una simple realización escénica de una obra dramática. Un espectáculo puede utilizar un texto procedente de varias obras, o un texto amalgama de textos totalmente ajenos a la literatura dramática, e

incluso puede prescindir totalmente del texto escrito, de texto prefijado. Huelga decir que existen muchas otras combinaciones posibles. Pero como subraya Hormigón:

> Todo espectáculo teatral tiene un texto como antecedente. Este puede estar convenientemente estructurado y contar con los elementos propios del género literario dramático, pero puede tratarse también de un texto ubicable en géneros específicos diferentes tales como la narrativa, la poesía, el articulismo o el intercambio epistolar. (HORMIGÓN, 1991: 63).

En la tradición occidental, la puesta en escena casi siempre está precedida por un texto, y este texto suele ser enmarcado dentro de la literatura dramática y por tanto contiene un lenguaje escénico. En el caso de *El público* es así. Aunque algunos semiólogos como Alessandro Serpieri o Galli Pugliatti, consideran que los signos de la representación están inscritos dentro del texto bajo la forma de deixis, es decir, de los indicadores de espacialidad, de temporalidad o de movimiento que el texto encierra; mi apuesta era considerar al texto como sugerencia, motor de una puesta única, que contuviera sus propias leyes. Existe un texto que debe ser dicho, el de los personajes / actores, a menudo introducido por las acotaciones escénicas; que ha sido compuesto por el autor, García Lorca. El director hace una lectura especial, profesional si se quiere de este texto, leer o analizar el texto dramático por el director significa someterlo a un análisis dramatúrgico gracias al cual se iluminan el espacio, el tiempo, la acción y los personajes, para que puedan servir a la puesta en escena que se quiere diseñar. Entiendo lo literario sólo como un texto que efectivamente puede ser leído y que pertenece a la literatura en toda la extensión del término, pero que fuera o no escrito para ser representado, yo lo leo para que así sea.

Existe una lectura de los textos literarios hecha por el director de escena, y por supuesto una lectura más específica cuando se trata de un director concreto en un momento o contexto preciso. Tomo el texto como punto de arranque en la creación del espectáculo, y busco que el texto soporte en gran medida la articulación y organización de los elementos expresivos según mis criterios personales y profesionales, los recursos técnicos con los que cuente y las leyes propias de la escena.

En *El público*, al tratarse de un texto inconcluso, abierto, y a pesar de encontrar acotaciones muy precisas, percibí el texto repleto de virtualidad que fomentaba las posibilidades de representación. Incluso el diálogo lingüístico se articulaba bien con el sistema de signos que iba ordenando. "Todo ocurre como si un texto escrito para cierto código teatral, es decir para los hábitos de determinado público, debiera necesariamente ser descodificado y recodificado de otra forma para un nuevo público" (UBERSFELD, 1989: 21). Al tratarse del teatro imposible lorquiano, que él mismo calificó de irrepresentable, me enfrentaba casi a un texto virgen, poco conocido, que no encontraba acomodo en la época en que fue escrito, incluso entre los círculos más cercanos de intelectuales y amigos del poeta.

Más adelante me extenderé sobre la situación historiográfica del texto y su teatralidad específica, ahora solo advertir que la existencia de una teatralidad anterior y su contexto histórico no me hizo dependiente a la hora de tomar decisiones; no confeccionaba la puesta pensando si ésta se hacía con o contra un código teatral preexistente. Quizás, como Brecht, no separé al autor dramático, creador único de su texto, del creador que lo pone en escena; aunque con nombres diferentes, o sujetos plurales de una misma y única producción, mi deseo fue dirigir y orientar los trabajos de los diferentes profesionales, incluido el autor del texto literario, en un mismo

sentido y con un mismo super objetivo. Según la definición de L. Guespin: "Un acercamiento a un determinado texto desde el punto de vista de su estructuración lingüística, será un enunciado, mientras un estudio lingüístico de las condiciones de producción de ese texto, será un discurso" (UBERSFELD, 1989: 26). Los enunciados de *El público* se convertían en discursos al ir dándoles las condiciones de enunciación, o en términos stanilavskianos ir justificándolos dramática y escénicamente. La literatura dramática, para ser escénica necesita tomar sentido cuando se ve cómo, por y para quién se produce, en qué lugar y en qué circunstancias. O sea, como indica Ubersfeld: "El paso del texto teatral (diálogo) al texto representado no es una traducción ni una interpretación, sino una producción de sentido" (UBERSFELD, 1989: 26).

En el momento en que me coloqué ante el texto literario me encontré ante dos sistemas de signos lingüísticos: por un lado, el de las didascalias y, por otro, el que estará presente escénicamente en forma fónica emitido por los actores; a estos añadiría un sistema más que es el que mi imaginario proyectaba. Los signos lingüísticos que componen las acotaciones tienen por significado las ordenes dadas al director, y por referente los elementos escénicos. Cuando Lorca indica radiografías, la palabra radiografías tiene por referente el concepto radiografías de la puesta , no designa unas radiografías reales en el mundo, sino unas radiografías usadas sobre la escena. Los signos que componen el diálogo tienen por significado no solamente la ficción, sino también el teatro, la escena, en una relación ficción teatro que es propia de cada obra, pero que puede ser modificada por la representación.

No hago propio las ideas de quienes piensan que la mas brillante representación contemporánea le puede faltar la fuerza del sujeto escritor y que la creación del director necesita la resistencia de una voz. Sin menospreciar el texto

literario, es más, admirándolo, como es mi caso con *El público* de Lorca, pienso que el encuentro del escritor y director en permanente conflicto, incluso el encontronazo de estos con los demás, conforman la maravilla del arte escénico. "El drama participa junto con las demás manifestaciones de la literatura, de la ficcionalidad que consiste en el hecho de que el mundo que se nos presenta en el texto literario sólo existe en y a través de este texto" (SPANG, 1991 32). En la representación escénica se abren otras posibilidades vedadas a otros géneros, por ejemplo la de los actores, la del montaje escénico, el tiempo, una serie de potencias activas que conforman la comunicación escénica dentro de una ficción. El cotexto como lo llama Spang y el texto estaban vinculados estrechamente a las circunstancias concretas de la representación y perderían coherencia sacadas del entorno escénico. Como ocurre con el lenguaje dramático, en *El público,* hay un desdoblamiento: El de los emisores, por un lado, y el de los receptores, por otro. El primer emisor del texto dramático era evidentemente el autor, García Lorca; sin embargo, este no emite el mensaje directamente en la representación, sino que pone en un lenguaje escénico y en los personajes lo que quiere comunicar. En nuestra propuesta el eje del emisor se desplaza al director o comunicador escénico. El desdoblamiento del receptor es menos palpable, pero no obstante real. Los personajes se comunican entre sí y no al público, salvo en alguna excepción, por ejemplo en el Pastor bobo, o en algunos apartes de Gonzalo o el Desnudo. Pero el verdadero destinatario de la comunicación dramática es el público, en esta obra más aún si atendemos al título de la obra.

El hecho de tratarse de un texto dramático confiere autonomía referencial, es decir, no remite a una realidad extratextual, ni después extraescénica concreta y existente, sino a la realidad que crea a través del texto y la representación, es una realidad creada a partir del hecho escénico. Puede existir un parecido mimético pero

jamás es esa realidad. Este concepto para mi es de suma importancia porque determina que las decisiones sean tomadas desde una perspectiva diferente a las reglas básicas de una puesta en escena naturalista. Huí del peligro, y en *El público* al ser metateatro con más razón, de confundir la realidad dramática con la existente, si es que existe alguna, que también lo dudo; sospecha que acrecienta la idea que la realidad es una construcción cultural y por lo tanto la mimesis no es más que una adecuación, más o menos afortunada, de crear orden en el discurso y en el imaginario. No evité por el contrario jugar al testimonio autobiográfico del autor y cuando exponga las líneas maestras del análisis dramatúrgico explicaré por qué. En esta propuesta escénica el discurso dramático tenía voluntad de contar con un sujeto, al contrario de la idea de Anne Ubersfeld que define el drama como un discurso sin sujeto.

Para lo que nos interesa, mi análisis como director acepta el texto como literatura dramática pero distingue entre lo que es un análisis profesional del mismo de lo que podría ser un análisis literario. La literatura ha sido motivadora de esta puesta en escena y me ha obligado de algún modo a hacer una lectura desde la perspectiva del director escénico. Con salvedades muy manifiestas, esa lectura tomó como antecedente una serie de consideraciones sobre el lenguaje y sus funciones que anteceden a cualquier análisis dramatúrgico y que en *El público* lo entendí del siguiente modo.

La primera función que cumple el lenguaje es la de ser un instrumento de comunicación, puente que permite al ser humano salir de su individualidad y entrar en contacto con los demás y su mundo. En la obra de Lorca existe esa necesidad de comunicar, de enfrentar visiones, de querer plantear conflictos: “El poeta ha de abrirse la venas para los demás (...) por eso yo me he entregado a lo dramático, que

nos permite un contacto con las masas" (GÓMEZ TORRES, 1995: 17). Y la puesta en escena participa de esa necesidad y así se presenta como descaradamente a favor de una escena a la italiana que quiere desvelarse, presentarse; véase en el video las ocasiones en que el movimiento escénico parece un cuadro que se mueve para ser observado, visto, percibido. Un ejemplo radical: el momento que El Desnudo avanza en la camilla y es presentado al público.

Retomando a Karl Bühler y Romann Jackobson, las funciones principales del lenguaje son: referencial, expresiva, apelativa, fática, poética y metalingüística. De todas, la que más he tomado en consideración es la poética, porque afecta específicamente al territorio de la escritura dramática en su aspecto formal. Y en lo que estamos presentando tiene un sentido en el momento que la palabra poética origina un universo comunicativo propio.

> El mensaje literario es semánticamente autónomo, y su obligación de sometimiento a las leyes comunicativas se da en un marco mucho más amplio y plurisignificativo. Su relación con la verdad y la coherencia tiene lugar en el campo propio de su valor como obra de arte, y es de orden contextual-interno. (ALONSO DE SANTOS, 1998: 196).

Este mensaje es emitido dentro del contexto de fugacidad de la representación y por tanto influirá en la forma de decirlo por parte de los actores. Sin olvidar las otras funciones, y sin caer en determinadas obviedades, una de las premisas de la puesta fue que lo que pareciera coloquial o lenguaje estándar, no se saliera de la dimensión literaria-teatral.

Pero el texto dramático, en cambio, aunque en tanto que objeto literario pueda y deba también apelar a esta lectura solitaria y viciosa, nace con vocación de ser representado. Es decir, organiza sus estrategias discursivas para ser trasladado a un universo conflictual y promiscuo: la escena. Y para ser aprehendido, captado, leído, en un cohercitivo proceso receptor. El espectador teatral, en efecto destinatario último del texto dramático, no puede organizar sus ritmos e intensidades receptivos, sometido como está al tiempo irreversible de la representación. En ella además, los estímulos textuales, minuciosamente dispuestos por el autor, se despliegan en una compleja polifonía de códigos diversos operando en simultaneidad, susceptible por tanto de atraer aleatoriamente su atención. La concretización escénica de la obra dramática, por último, la puesta en escena, la representación, al traducir, los signos verbales en signos materiales: formas, volúmenes, dimensiones, colores, tonos, timbres, tempos, texturas, etc., reduce sensiblemente la intrínseca polisemia del lenguaje escrito – campo abierto a la connotación, a la libre asociación del lector – reemplazándola por la contundencia denotativa de los significantes audiovisuales. Cuando no, es innegable que restringe la libertad interpretativa de que gozaba el lector, imponiéndole una lectura mediatizadora: la del director y el colectivo realizador. (SANCHIS SINISTERRA, 2003: 80).

3.3. DEL TEXTO AL ESPECTÁCULO: TRABAJO DRAMATÚRGICO

"El análisis dramatúrgico intenta iluminar el paso de la escritura dramática a la escritura escénica" (PAVIS, 1998: 191). Como sugiere Ángel Gabilondo en su *Trazos del eros,* y tomando su pensamiento de forma expandida, los directores de escena vendríamos a ser lectores de unos textos concretos, aquellos escritos para la escena o con posibilidades de ser puestos en escena, pero leídos de una peculiar manera. Se genera un modo de teoría sobre una forma singular de lectura. Es una convocatoria a una manera de leer la obra dramática.

> El texto no como depositario de un sentido único que la escenificación ha de sacar a la luz, sino como conflicto de significados, como hipótesis de sentido cuya dialéctica es problemática, ya que la puesta en escena puede contradecir intencionadamente lo expresado en un texto dramático. La naturaleza de la puesta en escena se nos muestra, por otra parte, básicamente como fenómeno intertextual. (SÁNCHEZ TRIGUEROS, 2008: 90-91).

El trabajo previo no es muy necesario, o al menos yo lo hago de una forma digamos que relativamente rigurosa; con *El público* no fue de modo diferente, el texto lo analicé solo y con los demás profesionales pero de sin caer en posturas rígidas en el análisis y más confiado en el trabajo sobre la escena. Me incliné más por buscar prácticas significantes. Como el director Vitez, no veo tan necesario un trabajo previo sobre el texto, aunque lo suelo hacer, y me esfuerzo más por

experimentar cuanto antes con los actores y demás elementos sobre el escenario, sin saber de antemano necesariamente qué discurso surgirá de la puesta en escena. Mi práctica dramatúrgica abarca casi en su totalidad la definición que nos aporta Pavis en su Diccionario:

> Consiste en colocar en su lugar los materiales textuales y escénicos, en descubrir los significados complejos del texto escogiendo una interpretación particular y en orientar el espectáculo en el sentido escogido. Dramaturgia designa entonces el conjunto de opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director de escena hasta el actor, ha ido estableciendo. Este trabajo abarca la elaboración y la representación de la fábula, la elección del lugar escénico, el montaje, el juego del actor, la representación ilusionista o distancia del espectáculo. En resumen, la dramaturgia se pregunta cómo se disponen los materiales de la fábula en el espacio textual y escénico y según que temporalidad. La dramaturgia, en su sentido más reciente, tiende pues a superar el marco de un estudio del texto dramático para englobar texto y realización escénica. (PAVIS, 1998: 137)

El proceso que conduce del texto literario al espectáculo teatral es por tanto ámbito específico del trabajo dramatúrgico, en mi trabajo sobre todo en lo que respecta a la elección y compromiso con uno o varios de los sentidos profundos del texto, su revisión contemporánea y la articulación de los elementos expresivos. No soy muy fiel a un esquema previo de trabajo dramatúrgico y aunque sigo, mas menos

que más, un esquema metodológico propuesto por Hormigón, ni lo llevo hasta sus últimas consecuencias, ni es algo pensado con rotundidad que luego sirve de mordaza a las decisiones que surgen en el trabajo sobre la escena. A grandes rasgos mi metodología del trabajo dramatúrgico, formulado por Juan Antonio Hormigón y contrastado luego con mi propia experiencia y mi formación, sigue las siguientes etapas, que luego iré desarrollando y que aquí aparecen de modo general.

Elección del texto.

Información bibliográfica.

Estudio sincrónico del texto

Lectura contemporánea del texto

Intervención sobre el texto. Composición del texto para empezar los ensayos.

Análisis activo del director.

Diseño general de la puesta: Estética y estilística de la puesta.

3.3.1. ELECCIÓN DEL TEXTO

El trabajo dramatúrgico se inició con una decisión: El texto que montaríamos sería *El público* de Federico García Lorca. La selección del texto tuvo una implicación dramatúrgica, desde el momento que a los criterios de producción se le unieron deseos artísticos, que plantearon cuestiones ideológicas, psicológicas y sociológicas. Nuestro *El Público* sería una forma de hacer teatro comprometido con la sociedad que le ve nacer y con el mismo lenguaje escénico. El encargo era hacer Lorca aprovechando un acontecimiento: "Lorca desde Granada 1995". ¿Otra vez Lorca? Se preguntaban, con extrañeza, algunos trasnochados de la cultura. Lorca estaba en el filo de convertirse en una marca vacía de contenido que igual se le

asigna a una obra que a un restaurante. *El público,* era una obra que contenía ¿el verdadero propósito del poeta? Yo ya había tenido ocasión de montar *La casa de Bernarda Alba* y *Yerma* en árabe clásico. No era una cuestión sólo de gusto sino también de entender que podría llevarla a cabo. Cuando a Harold Clurman le preguntaban que tipo de obra le gustaría montar él respondía: "Una obra bien escrita, sobre un tema de verdadera importancia y actualidad, elaborada sobre la base de una genuina poética teatral" (CLURMAN, 1990: 31). *El público,* contenía esas características. No me dejé arrastrar por los juicios de los otros, aunque los escuché. Uno de los comentarios, más amargos, pero que me impulsaron con rabia y decisión, fue el de un profesional, que se arrancó diciendo, mas o menos: "Con esa obra te hundes ¿Qué necesidad tienes de remover la basura? Para eso ya está la vida llena de problemas. El teatro es para divertirse y punto. Además eso no es una obra de teatro, es una paranoia de un amargao, un maricón". Todo un regalo. Yo ya había hecho, años atrás, un primer intento de montar uno de los cuadros de la obra y no conseguí los derechos. Los ensayos se interrumpieron , y la actriz que representaba Julieta tuvo luego la fortuna de jugar ese papel en la puesta en escena que hizo el Centro Dramático Nacional. Era por tanto, una ocasión inmejorable de tener a mi disposición uno de los textos que más me había perseguido.

Toda elección de un texto se hace a partir de unos condicionantes, explicaré sucintamente algunos de ellos:

- Condicionantes materiales existentes. El espacio escénico tenía que ser a la italiana, considerando que la obra se estrenaría en el Teatro Alhambra y que luego recorrería teatros de la geografía española que normalmente tienen un escenario similar. La obra de *El público* era ideal, ya que cuestionaba por un lado la utilización

de la caja escénica y además el teatro al uso, burgués y bien organizado arquitectónicamente. *El público* vendría a ser una revisión de un teatro caduco, a la italiana, más pensado para pasar el rato que para hacer arte. Ese público bien acomodado se vería interpelado y arrastrado a un trampa: ellos serían los protagonistas. Los medios técnicos eran más bien escasos, habituales para una compañía de mediano formato, que tendría que mostrar su trabajo en teatros que igual no contaban con peine. Se pensó en la idoneidad de realizar uno propio, movido también por los actores, y que fuera polivalente para los diferentes espacios. Se contó con materiales de fácil transporte. Al pensar en la tramoya, en un principio, fue un obstáculo importante; la espectacularidad de algunas obras burguesas que tienen como finalidad liquidar los conflictos y centrar su juego escénico en la retórica, no se verían dañadas si no era desde su propio lenguaje. Por eso se optó por una vía intermedia. La capacidad de financiación a pesar de ser una de las compañías de más solvencia en Andalucía, era limitada, no se contaba más que un capital privado pobre y una subvención de inicio irrisoria. La esperanza era rentabilizar la puesta en la giras. Y como es fácil de deducir, *El público*, es una obra de gran formato que precisa de unos equipos enormes de profesionales. En la idea dramatúrgica, a la hora de ir elaborando la puesta, la adecuación al presupuesto fue determinante en muchas decisiones.

- Condiciones artísticas. *El público,* significó una apuesta a la hora de tener que contar con un elenco adecuado a la idea de la puesta. Al ser una Compañía de mediano formato estábamos obligados a afrontar muchos personajes con un elenco reducido; busqué un sentido, que mas tarde explicaré, para que los trece actores pudieran realizar la puesta en escena. *El público*, fue un paso importante en la

construcción de una compañía de repertorio, con actores heterogéneos, que en un futuro pudieran abordar cualquier obra. Desde la puesta en escena de *El Anfitrión* me hice cargo de la dirección artística de la Compañía Teatro del Sur y cada obra era una manera de ir seleccionando y aglutinando profesionales alrededor de este proyecto teatral. Contaba con un elenco insuficiente y hubo que contratar nuevos profesionales que provenían de diferentes compañías y con un currículum diverso. Hubo que buscar actores específicos necesarios para incorporar ciertos personajes y armar un equipo de profesionales imprescindibles para realizar la puesta. En definitiva al equipo que ya contaba Teatro del Sur, se le unieron nuevos artistas y técnicos, lo que significó un ajuste económico continuo y corregir algunas divergencias en los criterios artísticos.

- Coincidencias estéticas e ideológicas con el equipo. Al elegir *El público*, entre otras razones, estábamos situando el problema de cómo entender la comunicación escénica y la función social del teatro. Mi trabajo con la mayoría del equipo durante años nos había hecho encontrar unas bases estéticas comunes y una metodología de trabajo afín. Al incorporar nuevos participantes, hubo que pensar en un periodo más largo de ensayos que nos permitiera estar todos en una misma idea y reunificar criterios a la hora de trabajar. Coincidíamos sobre la función social del teatro, aunque pienso que por los matices y por la trayectoria que después tomaron algunos de los profesionales que participaron, se trataba más de un maquillaje ideológico que posibilitara el consenso. De todos modos la elección de esta obra, al tratarse de un texto metateatral, se nos presentaba como una excelente oportunidad de poner signos de interrogación a nuestra práctica escénica.

- Sentido del texto según repertorio. Paradójicamente, la Compañía "Teatro del Sur", creada en Granada, no había montado ninguna obra lorquiana. Los criterios de selección de la obra tenían una doble vía: Por un lado ir constituyendo esa compañía de repertorio diseñada a largo plazo. Y por otro dotar de sentido geográfico a unos profesionales que trabajando en Granada pudieran proyectar la figura de su poeta más universal: Lorca.

- Público. Aunque fue estrenada en Milan y Madrid en 1986 (dirección Lluis Pasqual), era desconocida en Granada y para el gran público. Elegir *El público,* significaba presentar una obra comprometida tanto en sus temas como en su forma. Nos encontrábamos con una obra que desconcertaba y emocionaba al pueblo llano y a los más exigentes actores de la cultura. Ocurría, quizás, lo mismo que cuando se gestó la obra en 1929/30. Una doble sorpresa para el receptor: Dentro del teatro al uso, se trataban temas tabúes como la falta de identidad sexual, las dobles personalidades, la opresión de un público acostumbrado a ir al teatro a escuchar lo que ya esperan. Y otra, el mismo entorno del autor que ahora se haría extensible al entorno del trabajo mío, personal, y el de la compañía; vértigo ante la incomprensión, y entereza ante cualquier ataque mal intencionado. Queríamos que el público se viera reflejado en la obra y se enfrentara a los problemas que en ella se plantean. Llevarlos más allá de todo divertimento y entretenimiento.

Elegir *El público*, en última instancia, significó un desafío, una manera de encarar la comunicación escénica sin pensar mucho en la rentabilidad de una taquilla que pone sus ojos en hoy, sino en una aventura artística con voluntad de

compromiso. Nos llovieron, al productor y a mi, toda clase de presiones. Fue crucial elegir *El público*, por lo que luego significó a nivel artístico, y lo que supuso como crecimiento de la compañía. Fue la última puesta en escena de Teatro del Sur y significó su disolución. Habría que preguntar quien fue el responsable de este debacle; cómo un espectáculo excelentemente recibido por la crítica y el público, que hizo crecer la compañía Teatro del Sur artísticamente y que supuso la reunión de verdaderos profesionales de la escena en Granada, en un trabajo mas que digno, se paró de pronto dejando en el horizonte una gira magnífica. Algún que otro político de turno no quiso verlo así e intentó por todos los medios que esto no ocurriera. De nuevo *El público* de Lorca no se dejó domesticar y cayeron sobre él los evangelistas de tanta y tanta... Finalmente, y pasara lo que pasara, fue una inmejorable elección. Para mi trabajo, significó un antes y un después, y me hizo madurar en mis planteamientos artísticos y en la visión que luego adopté sobre el arte escénico.

3.3.2. EDICIONES, INFORMACIÓN BIBLIOGRÁFICA

Seleccioné algunos libros, documentos y materiales que constituyeron fuentes de información y sugerencias motivadoras en el proceso de montaje (Ver bibliografía). Conseguí obras, estudios, críticas sobre Lorca y su producción; monografías sobre el texto escogido; cotejé diferentes ediciones: Martinez Nadal y María Clementa Millán. Al realizar la versión definitiva, el texto base fue el de María Clementa Millán.

El público, es un texto oscuro, mítico. El manuscrito está fechado el sábado 22 de Agosto de 1930, después de regresar de un viaje a Nueva York y La Habana. La primera lectura de la obra parece ser que tuvo lugar en La Habana, en presencia de los hermanos Loynaz y, aunque a ninguno de ellos le gustó la obra, les regaló un

borrador, ahora perdido; lo más probable, en palabras de Dulce María Loynaz, es que Carlos Manuel Loynaz lo quemara, junto con otros papeles y libros, durante una de las crisis de demencia que empezó a sufrir a finales de los años treinta.

Rafael Martinez Nadal recuerda haber escuchado por primera vez la obra en Madrid, en casa de los Morla Lynch, a finales del treinta o principios del treinta y uno. Una de las lecturas que Lorca llevaba a cabo para sus amigos se llega incluso a anunciar en una nota de prensa del Heraldo de Madrid de 2 de Julio de 1931. En Junio de 1933 se publican dos cuadros de la obra en la revista de Madrid *Los cuatro vientos*. "Las dudas de Lorca acerca de la posibilidad de representar la obra no tendría que ver , por lo tanto, con el temor al escándalo, sino con las limitaciones de la escena española del momento y con las expectativas del público en materia teatral" (MONEGAL, 2000: 13).

Hacia 1933 se preparaba la salida a la luz de *El público* como libro. Es posible que ante la imposibilidad de llevarlo a escena pensara en su publicación. En todo caso, el libro no se imprimió, pero sí los dos cuadros recogidos en el que fue el último número de la revista. Todo hace pensar en un original mecanografiado, con errores de transcripción, y que parece ser no fue revisado por el poeta.

El texto con que contamos, pasa a Martinez Nadal en circunstancias excepcionales y dolorosas. Según Martinez Nadal, Lorca , en su último día en Madrid, el 16 de Julio de 1936, como guiado por una premonición, le entrega un paquete de papeles. "Toma. Guárdame esto. Si me pasara algo, lo destruyes todo. Si no, ya me lo darás cuando nos veamos". (MONEGAL, 2000: 14). Lorca le entrega los cinco cuadros de *El público* que publicará Martínez Nadal en 1976.

No me interesaban las causas, reales o no, del aplazamiento de la publicación de la obra, ni desvelar el interés de Lorca en salvaguardar un borrador de la obra

cuando debían existir por lo menos dos versiones completas, según Monegal. Lo importante, era cómo calaba este hecho en la posible puesta en escena, y lo que primero me llamó la atención es el carácter maldito del texto, sus dificultades para hacerse público y lo tardío de su estreno mundial en castellano, 1986. Los datos históricos no los considero como preceptivos, como coartadas, solo como estímulos para lo que proyecto hacer.

Busqué documentación relacionada con el proyecto para contextualizar el espacio sociológico, político y humano del texto; pero francamente no le doy una importancia extrema a esta información, en muchas ocasiones me abandono a asociaciones no definidas con nitidez. Son golpes de información los que me arrastran a montar la obra. No busqué información gráfica o audiovisual, ni siquiera vi versiones en vivo de otros montajes de *El público*; quizás, mi manera visceral de comenzar un proceso creativo, no me aconseja realizar un análisis frío y racional del texto y las variantes con las que cuento; el visualizar otras puestas, sobre el mismo texto, crearían una memoria visual y perceptiva que pesarían mucho a la hora de ir elaborando el montaje.

> Esta obra, que se puede considerar de necesaria dentro de su trayectoria como escritor, es un acto de autoafirmación personal y artística, del que no podemos prescindir al analizar su obra, y del que tal vez, el propio autor tampoco pudo evadirse. Es una explosión del más genuino sustrato lorquiano, que vio la luz entre 1929-30, empujado por los nuevos aires superrealistas y neoyorkinos, pero que también estaba profundamente arraigado en lo más definitorio de su autor, y en grandes escritores del teatro clásico y contemporáneo. (MILLÁN, 1988: 14).

3.3.3. ESTUDIO SINCRÓNICO DEL TEXTO

Como dije con anterioridad, no hago un estudio literario, exhaustivo, del texto. La primeras lecturas y quizás las sucesivas, van impregnando una forma de aprehensión de la obra propuesta por el autor y siempre me acompañan sirviéndome de faro. El estudio sincrónico del texto se reduce a unas ideas llaves que me permiten explorar mi imaginario y conformar imágenes que potencien mi creatividad. Navego entre unos conceptos organizados racionalmente y unos impulsos que definen imágenes, momentos, situaciones escénicas. Estas son las que definitivamente sirven de impulso primero de la puesta. Me detengo más en estudiar las cirscunstancias dramáticas y voy dibujando en mi mente unos primeros bocetos escénicos que luego contrasto en los ensayos y van tomando forma. A continuación iré desgranando algunas consideraciones que me parecen importantes a la hora de analizar como se fue gestando este montaje.

El texto en su origen, sus características estéticas, su estructura formal, las ideologías que contiene y sus significados, son importantes para mi, pero no son utilizadas de modo sistemático en mi forma de enfrentarme a un texto, y mucho menos expuestas en escritos concienzudos o en proposiciones ordenadas; me producen estas reflexiones un profundo sentimiento de quietud, de tratar con un cadáver; prefiero lo inestable, lo indeterminado, lo nebuloso, el vértigo me despierta la sensación de encontrarme con algo más vivo, más dinámico, más orgánico.

Igual que abordar el estudio sincrónico del texto con la falsa y tradicional distinción entre temática y forma me produce cierto malestar; si lo hago ahora, mezclada con la enumeración de ideas llaves que sirvieron en ese estudio sincrónico, es solo por hacer más comprensible esta exposición. Me apoyo en el esquema

planteado por Hormigón y Fernando Doménech, aunque no lo sigo de modo ortodoxo, suscribiendo lo que ellos advierten: “Hay que recordar que todo significado se expresa por una forma, y no hay forma sin su significado correspondiente”. (HORMIGÓN, 1991: 70)

El estudio sincrónico lo circunscribo al texto del autor y a la época en que fue escrito. No voy, sistemáticamente desgranado un estudio que me parece más de comentario de texto, sino que busco ideas inspiradoras que nunca actúan como modelos rígidos, y sí más bien como modelos flexibles que aprovecho, para hallar mis propias presencias. Me hubiera gustado contar, antes de poner en escena, con la reflexión tan sugerente que sobre *El público* escribe María Ángeles Grande Rosales.

> Se trata de especificar cual es el sentido de verdad y actuación auténtica tanto en el teatro como en la vida, evocando las máscaras y disfraces que la hacen elusiva. En este sentido, cabe entender la poética teatral lorquiana como apuesta por una verdad plural e irresoluble; el teatro como construcción de mundos posibles especifica un sentido de verdad pirandelliano que indaga sobre la posibilidad de subversión no sólo de la iconicidad de los signos escénicos, sino también de las categorías unidimensionales de lo masculino y lo femenino sometiéndolas a un cuestionamiento sin precedentes. (GRANDE ROSALES, 2005: 132).

Los estudios que se han hecho sobre la obra lorquiana en general y *El público* en particular, han sido, para la puesta y más para esta tesis, de una riqueza extraordinaria, inconmensurable. Los estudiosos de Lorca me han regalado todo un camino para comprender y acercarme a la obra de Federico. Me declaro deudor con

ellos y es un placer que en esta tesis sus voces aparezcan diseminadas por las páginas que siguen. Al menos se ven reconocidos entre líneas, en las citas y en la bibliografía. Sin ellos esta tesis no podría haberse puesto en papel. Vaya por delante mi reconocimiento y mi débito en cuanto a la construcción de este estudio sincrónico en particular y el desarrollo de la tesis en general.

ELEMENTOS SIGNIFICATIVOS DE LA TEMÁTICA Y DE LA FORMA,
IDEAS LLAVES:

- Reacción al teatro de la época:

El texto en el momento de su escritura, como intención del autor, manifiesta una réplica al ambiente teatral de la época. Parafraseando a Lorca, el teatro en España estaba en manos de la peor gentuza, tanto cómicos como autores. Nada vale nada, y naturalmente, lo bueno ha de luchar extraordinariamente para salir a flote. Un grito contra el teatro comercial, contra un público burgués que entendía el teatro como mero pasatiempo, y que adoraban falsos costumbrismos y realismos ramplones contra lo que luchaban los renovadores europeos. La única alternativa válida al mercantilismo era la dignidad artística.

La aportación de Richard A. Cardwell sobre la obra lorquiana de *El público* aclara un camino que al encontrarse con los inicios del posmodernismo había quedado varado. Religar a esta obra con el expresionismo nos facilita su comprensión con las vanguardias europeas, pero me parece más clarificador para esta puesta en escena, de la que hablo, el sendero que traza Cardwell y el desasosiego de Lorca con sus orígenes románticos. El teatro de principios del XX:

> Empieza a analizar la condición del ser humano y del artista dentro de un contexto claramente metafísico y posromántico: la relación entre el artista y sus personajes, la naturaleza del ser personal y el otro, las posibilidades de la libertad humana, el control del hombre sobre su identidad y destino y los efectos deletéreos de la sociedad industrial moderna sobre el espíritu del individuo. Románticos también son las expresiones de un desasosiego espiritual profundo; un exaltado utopismo y un anhelo por efectuar grandes cambios sociales. (CARDWELL, 2005: 48-49).

Estas preocupaciones, este desasosiego metafísico, y no tan metafísico, se da en el teatro experimental, pero también en el 98, y en la literatura de antes y después de la Guerra Civil.

Mas o menos acorde con las vanguardias europeas, los datos históricos siempre los tomo con la máxima cautela, la preocupación central de Lorca parece ser que era renovar las formulas teatrales. El teatro adormecía al público, apartándolo de su realidad auténtica. Este nuevo teatro rechazaba el diálogo realista y lo sustituye por la reflexión de temas importantes para la existencia humana. Hay intención de romper la estructura clásica en actos para apostar por una sucesión de escenas. "Para representar nuestras obras buscaremos y construiremos caminos y aprenderemos a llenar los teatros con gente cuyas concepciones estén de acuerdo con nuestro tiempo y cuyos sentimientos sean frescos y limpios", declara Lorca. (MILLÁN, 1988: 20)

El público emerge como una violenta condena contra los códigos vigentes. Su experiencia neoyorkina incidirá de manera decisiva en su andadura teatral. Lorca

piensa en el teatro como un revulsivo, en su función social, capaz de luchar contra el inmovilismo. Lorca buscaba enfrentarse al espectador, desafiarlo, involucrarlo y así salvar la escena de la hipocresía, el tedio y la superficialidad. El espectador, mayoritariamente burgués, espera del teatro un efecto tranquilizador, y un refuerzo de su propia cosmovisión. *El público,* aspira a despertarlos, zarandearlos; es una autentica revolución contra el modelo dominante en los escenarios de su tiempo. El propósito de *El público* es destruir el teatro tradicional. El teatro debe ser transformado hasta la aniquilación, para volver a crearse. Para inaugurar un teatro verdadero, bajo la arena, es necesario un público renovado.

Lorca no deja de hablar de este drama como su mejor creación. Ni el público ni las compañías teatrales estaban preparadas aún para el estreno de su obra. Las tentativas de llevar a escena su teatro más utópico, de 1931, 1932, 1933, de Irene López Herediano y Cipriano Rivas Cherif, no se llevaron acabo y, la de Pura Ucelay en el 36, interrumpió los ensayos por la atmósfera política del Madrid anterior a la guerra civil.

> Lorca concede al artista el papel de transformador de la sociedad. No es el arte un gozo estético para la clase privilegiada, sino una tribuna para despertar las conciencias, con una finalidad didáctica, centrada en la edificación del país. La creación tiene que unirse a la vida, y para ello, nada tan directo como el teatro. (GÓMEZ TORRES, 1995: 65)

En *El público* convergen las principales ideal lorquianas sobre el teatro. “La desesperación de sus héroes es la del artista frente a la hipocresía colectiva, institucionalizada como convención dramática”. (GÓMEZ TORRES, 1995: 68).

- La verdad / La máscara:

De la lectura de la obra se desprende una tensión entre dos fuerzas opuestas: la que tiende a la manifestación de la verdad y la que persigue a toda costa su ocultamiento. La máscara como término simbólico, es una forma de ocultación que impide la percepción de lo auténtico en beneficio de lo aparente. La máscara es la censura, propia o impuesta, que reprime la exteriorización de lo natural.

> El público pretende mostrar que el espíritu y la esencia de la verdad, en cualquier ámbito, son tan irreductibles a cánones que cualquier forma concreta bajo la que se los quiera comprimir o determinar no deja de ser un puro accidente, un disfraz no sustantivo, es decir, máscara. (HUÉLAMO, 1996: 118).

Quizás, la única verdad es que la verdad definitiva por diversos factores, jamás puede aflorar. Así todos los planos en que se desarrolla la existencia son ficticios. En todos los planos de la realidad, el único hallazgo cierto es la simulación, la teatralidad ¿en su sentido más peyorativo? El deseo de aparentar lo que no se es o lo que se quiere ser, el engaño de las formas, la persistencia del disfraz, de la máscara. El conocimiento del desnudo como contraposición a la máscara, es una realidad inabordable, imposible. Todo el mundo se halla sujeto a la ley de la careta. Incluso los sectores a priori menos encadenados al poder de la máscara, más distanciados de ella. Ni las víctimas, ni los inocentes escapan a la presión de la máscara:

El Pastor: *El pastor bobo guarda las caretas,*

las caretas

de los pordioseros

.....

Careta

de los niños que usan la puñeta

y se pudren debajo de una seta.

(GARCÍA LORCA, 1988: 179).

La sociedad burguesa, radiografiada en el transcurso de la revolución ocurrida en el teatro, es el sector más agudamente dominado por la máscara, hasta el punto de identificarse con ella, de ser ella misma, en su acción de sepultar cualquier atisbo de autenticidad. Siente una aversión compulsiva hacia la verdad y hacia todo medio artístico, por ejemplo el teatro, que intente mostrarla. Todo es disfraz de todo y no hay modo de desvelar el desnudo absoluto. La búsqueda de la verdad acaba siempre en la tortura y el sacrificio de aquellos que la propician. El afán de desnudar la realidad hasta sus últimas consecuencias termina encontrando fuerzas ciegas e incontrolables que, una vez desatadas, abocan a una segura destrucción.

> Buscar las raíces, tropezar con la verdad desnuda de los principios en que se sustenta la existencia, arrancar el último secreto a la vida y a la muerte, provoca la hostilidad cósmica de las fuerzas elementales y destructivas que rigen la vida. La existencia se halla fundada en un inequívoco sentido tanático que termina por devorar al aprendiz de brujo que osa penetrarla. En cierto modo, la búsqueda de la verdad desnuda contiene en sí misma la derrota y el vacío finales. (HUÉLAMO, 1996: 124).

Para penetrar poéticamente más allá de las superficies, Lorca, en esta obra, se vale de la abolición del tiempo y la ruptura dramática del principio de identidad. Las formas y su transmutación se traduce en infinitas transmutaciones paralelas a las del poemario neoyorkino:

> *¡Que esfuerzo!*
> *¡Qué esfuerzo del caballo por ser perro!*
> *¡Que esfuerzo del perro por ser golondrina!*
> (GARCÍA LORCA, 1988 Tomo I: 503).

La dispersión de lo individual, la multipersonalidad, el yo perdido, imposibilita la esencia del ser. El deseo y la realidad inasible hacen estallar el yo en infinitas transformaciones. "En El público la violencia de la fragmentación del yo va más allá: se quiebra la sucesión cronológica y el sujeto estalla en una constelación de imágenes pasadas, presentes y posibles" (GÓMEZ TORRES, 1995: 96).

- El amor como fuerza oculta:

El amor en plenitud también se halla en *El público* condenado a ahogarse como una aspiración irrealizable. Tampoco Eros aportará una salida. El sentimiento amoroso se manifiesta como una fuerza de naturaleza fugitiva que es previa a cualquier tipo de diferenciación sexual. El vínculo amoroso se revela como una lucha a muerte por conseguir la complementariedad perfecta entre dos partes constitutivamente desiguales. Se trata de una pugna constante por un imposible. En *El público* las diversas relaciones amorosas se resuelven en la insatisfacción erótica, en la imposibilidad de la unión y, definitivamente, en la soledad.

En el caso del amor homosexual, a esta esencia conturbadora del amor, se le une un destino que lo arrastra a una extinción segura. Un amor que no transciende en nuevos seres, estéril, y que experimenta el acoso y el cerco mortal a que lo someten todas la instancias normativas que codifican el amor. El drama del homosexual deriva de una falta de identidad sexual que le hace oscilar en el papel que ha de desempeñar en su relación amorosa. La trasgresión de la norma genera en él un intenso complejo de culpa que le hace asumir una disposición masoquista en relación con la conciencia moral y una instancia sádica que otorga con toda la energía el castigo que le es reclamado. La mujer, encarnada en Elena y Julieta, ejerce sobre el homosexual una llamada constante, en tres direcciones: La mujer como ideal máximo de la tendencia femenina que anida en la psicología homosexual; la constante invitación a aceptar el amor de la conciencia moral, el heterosexual; El único medio viable de satisfacer el instinto de conservación, la procreación. El homosexual se ve obligado a mantener una impostura psicológica y social que le haga aparecer como heterosexual ante los demás y le permita gozar del respeto de la norma, pero el engaño no puede pervivir porque el mundo subconsciente acaba por aflorar. El homosexual, por parte de la sociedad, es reprimido, obligado por la cultura de las leyes sociales.

El potencial aniquilador del amor preside las relaciones de los personajes, marcadas por el intento de dominio de un individuo sobre el otro, por una violenta agresividad. La relación amorosa se construye sobre un movimiento pendular de servidumbre y señorío, no exento de connotaciones sadomasoquistas.

> El amor es una búsqueda desesperada, frustrada perpetuamente; un esfuerzo patético, condenado al fracaso. El sacrificio inútil se convierte en conciencia de la soledad y de la derrota del hombre; en desengaño de la existencia en el gran teatro del mundo; de su inconsistencia, sus máscaras, su vacío. (GÓMEZ TORRES, 1995: 249).

El Hombre 1 / Gonzalo, encarna un concepto del amor puro de la *Oda a Walt Whitman.* El amor auténtico, más allá de las formas en que se concreta, se revela en la obra como el único antídoto eficaz contra la muerte. El hombre enajenado en preocupaciones distantes del puro equilibrio amoroso se enfrasca en una carrera para una vida alienada, vertiginosa. "Desnudo rojo: Para la agonía del hombre solo, en las plataformas y en los trenes" (GARCÍA LORCA, 1988: 172).

- El teatro, metateatro, teatralidad.

> El público nace de un esfuerzo filosófico por desenmascarar, a través del drama, la naturaleza plural del sujeto. El escenario actúa, más que como un espejo, como una << radiografía >> de la identidad humana. El texto producto de estas premisas plantea un teorema autodestructivo: el teatro, para abarcar al hombre, tiene que ser reinventado. (GÓMEZ TORRES, 2005: 81).

La representación, la simulación, la primacía del parecer sobre el ser, encuentra un medio de expresión en el empleo sistemático de lo teatral, bien sea en referencia directa al medio artístico que gira en torno al escenario, bien sea en alusión a cualquiera de las sugestivas significaciones metafóricas que asocian el medio dramático con la apariencia. *El público* recrea ampliamente la plurivocidad simbólica del término teatro. El teatro en su condición esencial de espectáculo, se halla gobernado por la norma que impone el ojo censor del espectador. La vida de cada uno supone actuar constantemente bajo la presión de un agente observador que, en ocasiones, son los otros, pero que, muchas veces, es la propia conciencia. Vivir se convierte en un ejercicio de representación que tiene lugar en un teatro. El teatro es la vida misma. Es imposible librarse de la ley de la representación porque cualesquiera vivencias, incluso las más íntimas, están condicionadas por la conciencia censora de la propia observación. En este caso, el público serán los fantasmas interiores de nuestra mente. Hasta nuestra psicología individual se configura como un escenario sin cierre posible en el que intervienen como actores y público todos nuestros deseos e inhibiciones. Es notable la deliberada confusión de realidades, extra e intra teatral. Junto a las lógicas referencias al teatro como espacio que abarca todo su ámbito físico aparecen menciones a realidades que sobrepasan los límites del teatro convencionalmente admitidos. El universo teatral en el que nos movemos no se limita al teatro como fenómeno cultural que hay que redimir, sino como imagen y símbolo de toda la realidad. Por último, también en un plano metafísico encuentra acomodo el teatro: la muerte, el Prestidigitador, se convierte en director de escena del drama humano.

> Como ya sabemos, sin embargo, algo definitivo une a todas esas proyecciones simbólicas del teatro como imagen de los dramas psicológicos, sociales o existenciales: la imposición, en último término, del disfraz, de modo que lo que, a cualquier nivel, se pretende << teatro bajo la arena >> resulta vencido por la simulación y el engaño, por el << teatro al aire libre >>, deudo y deudor de la máscara. (HUELAMO, 1996: 195).

La vida es como el teatro, pero también el teatro es como la vida. Y, puesto que la vida de los hombres se funda en el autoengaño y en la incapacidad para acceder a la verdad, por lo mismo, el teatro, lejos de reflejar lo más auténtico, se convierte en templo del fingimiento y la superficialidad, en un << teatro al aire libre>>, contra el que tropiezan cuantos intentan redimirlo y reorientarlo hacia un sentido nuevo y profundo que pudiera, a su vez, transformar la realidad. El << teatro al aire libre >> representa la escena tradicional, dócil al gusto de los espectadores, que todos pueden presenciar con el beneplácito de la sociedad. Se hace necesario, pues, salvar el teatro, resucitarlo, por medio de una renovación a fondo. El teatro como un medio catártico cuyo fundamento es hacer ver al público dónde se halla la verdad para que la asuma con toda su integridad y rechace el sistema artificioso y falso sobre el que se asienta la sociedad. La verdad libera y convierte al nuevo << teatro bajo la arena >> en un instrumento necesario y vital para un pueblo, si no queremos asistir a la defunción del teatro y del arte en general. El << teatro bajo la arena >> viene a ser como una utopía, un modo de comunicar verdades sepultadas. Hay una dimensión metateatral en *El público*. "Creadores y protagonistas, actores y autores, personajes y público de su misma tragedia, lucharan contra las estructuras establecidas en el teatro y en el mundo." (GÓMEZ TORRES, 1995: 117).

- La sociedad asfixiante:

El público arroja al hombre, en el marco social, a un paisaje inhóspito donde tampoco la autenticidad encuentra el más mínimo cobijo. La realidad social es asfixiante. Más allá de su condición de público teatral, se trata de un colectivo corrompido. El teatro como metáfora de la realidad social, sustentado en la primacía y el dominio de una clase social, la burguesía rancia y esclerotizada. Son gentes que, bajo la enseña de la alineación, sienten un rechazo visceral ante la verdad y la realidad profunda. Solo se sienten a gusto instalados en una confortable estabilidad, en un teatro evasivo y frívolo, en un teatro basado en el artificio y que deserta de la realidad.

La vida social se sustenta sobre los cimientos de la apariencia aceptada como realidad, de la falsedad elevada a la categoría de lo útil, en la medida en que ello supone un muro de contención a hirientes y peligrosas realidades. La masa social, el público, está alienado por toda clase de prejuicios; sabe que cualquier medio que socave las formas, que atente contra la letra de la ley, acabará por hacer emerger una sustancia y un espíritu nuevos que a toda costa han de ser aplastados. La más mínima alteración de las formas tradicionales es juzgada como una traición y como una falsedad; no hay más verdad que la forma, que la máscara. Tras esa seguridad en las formas externas, no hay ni siquiera un respaldo axiológico fundado en firmes creencias. El público se goza en la contemplación de aquello que públicamente censura y aparenta detestar; si, por un lado, rechaza todo tipo de exceso que contravenga su moral e impone que se vele lo que pueda ser escandaloso, de otro, su afán inquisidor y sus ocultas pasiones le hacen intentar desvelar lo que, por miedo o por pudor, se esconde a sus ojos censores y encubiertamente lúbricos. Con ello cumplen su labor censora exponiendo a la vergüenza pública de su peculiar moral

todo lo que vulnera sus códigos; pero, al mismo tiempo, satisfacen secretamente, en calidad de voyeurs, parte de sus inconfesables anhelos. Ese público / sociedad, al ver en peligro el ideal de la masa reacciona salvajemente liberando todos sus instintos destructivos reprimidos y volcándolos contra aquello que pone en cuestión el sacro orden. Se trata de una sociedad gregaria, a la que se le añade el grupo socio-religioso, que gira en torno al Desnudo Rojo, encarnación del amor auténtico. Contra él, la sociedad levanta viejos y nuevos dioses en los que apoyar una visión del mundo mucho más acorde con su falacia vital.

Otras fuerzas no menos eficaces en la represión de cualquier asomo espiritual, simbolizadas en personajes aludidos pero sin aparición efectiva en el drama: los soldados, los ingenieros, el profesor de retórica, la universidad, la catedral; todos ellos en calidad de verdugos, son la esencia de una superestructura social en la que se alinean todas las fuerzas del mal. La ciencia racionalista, deshumanizada en la medida en que no busca ni ofrece respuestas a los grandes misterios que envuelven la vida del hombre. Ciencia impotente para ofrecer soluciones al drama total que es la vida humana. La razón, cuando intenta someter a la vida, la destruye. Una cultura mortecina y recluida en instituciones y bibliotecas, que, si por un lado genera factores de discusión y compromiso con la realidad, por otro, salvo en casos aislados, deriva en mera especulación que al final conduce a la mayoría a la reintegración en los moldes. El arte, así alienado y alienante, plegado a los niveles de tolerancia de una sociedad que sólo acepta el arte cuando éste admite sus convenciones y prejuicios, y no persigue inquietar su conciencia. El implacable mundo de las leyes, de las normas tampoco puede entender algo que no se ajusta a cánones establecidos. El poder, la ciencia, la cultura y el arte acaban así por erigirse en garantes infalibles de la máscara social.

- La existencia como engaño:

El ámbito metafísico arroja al ser humano a un laberinto de espejos sin posible salida, de transformaciones fenoménicas que ni siquiera acaba con la desaparición física. Ni la vida, convertida en caos, ni la muerte, desprovista incluso del reposo que se presume a la nada, aportan una perspectiva alentadora, o simplemente fiable, desde la que contemplar con sosiego el drama de la existencia. "Solo la persecución de la verdad, aunque ésta no sea más que un fantasma inaprensible, otorga al hombre, más allá de su desastrada condición, la dignidad de ser". (HUÉLAMO, 1996: 252).

- La lógica poética:

El público tiene una enorme riqueza de posibilidades escénicas; concurren todos los leguajes en escena y constituye una polifonía informativa. Simultaneidad de códigos, sugiriendo una teatralidad inscrita en el texto. Puigserver en su clara inteligencia intuitiva declara: "Sugiere al espectador que lo entienda más a través del corazón de los oídos y de la música, que del raciocinio. Es imprescindible encontrar la clave poética de las imágenes de Lorca" (GÓMEZ TORRES, 1995: 158).

La desorientación que un lector experimenta queda paliada en la representación por el mayor número de indicios comunicativos que transmiten los distintos sistemas significantes. Lorca tiende, como en un espectáculo barroco, en *El público* a lo sensorial cromático, apuesta por un teatro que alcanza su sentido en la escena, en la lógica escénica y todos los elementos que comunican son tomados en cuenta. Símbolos, ideas vestidas, enigmas, espíritu barroco, un espacio y tiempo anónimos en marcan de manera imprecisa el drama. Incluso en algunos momentos

asistimos a una estructura que adquiere la apariencia de una pesadilla, en que el Director se debate en el escenario con desdoblamientos mentales de su conciencia. El carácter onírico que puede llevarnos a una vía de comprensión me parece a mí una idea huidiza, es así como vivimos, envueltos en un caos donde no es tan fácil precisar que es desechable y que es aprovechable y racional. En todo caso, tomé la estructura como fragmentada, no tanto para mostrar un drama psíquico; su expresionismo o asociaciones líricas están calculadas por una lógica poética:

> La imaginación poética viaja y transforma las cosas, les da su sentido más puro y define relaciones que no se sospechaban; pero siempre, siempre, siempre opera sobre hechos de la realidad más neta y precisa. Está dentro de nuestra lógica humana, controlada por la razón, de la que no puede desprenderse. Su manera de crear necesita del orden y del límite. (GARCÍA LORCA, 1988: 259).

Se crea una atmósfera desconcertante, un universo desgarrado que arrastra a un lenguaje escénico alejado de los moldes lógicos y estéticos, en busca de una libertad artística. El drama intensifica el ideolecto lorquiano, y se hace necesario conocer la simbología lorquiana y jugar con ella pensando en la representación.

- Forma y estructura fuera de formato:

Distribución, más experimental, en cuadros; que rompe las expectativas del público, acostumbrado a los tres actos tradicionales. Lorca transgrede la forma convencional de la obra dramática. Yuxtapone una serie de fragmentos que aparentemente no siguen una secuencia progresiva, sino que se articulan sobre un orden interno. Es un montaje caleidoscópico compuesto de trazas que anulan la apariencia de linealidad. El fragmentar supone una reacción contra el concepto de la unidad orgánica de la obra que propugnaba el canon clásico de la tradición aristotélica. Para Martínez Nadal, la configuración en espiral, más que circular, evocaría la idea del eterno retorno y del fracaso.

> La concepción circular de la obra es evidente. El drama termina en el mismo lugar donde empieza, en el Cuarto del Director del << teatro al aire libre >>; éste y el criado cierran el drama con las mismas palabras con que dieron comienzo a la obra. Sin embargo, una lectura más atenta nos advierte que se trata de espiral mas bien que de círculo; que palabras, temas, símbolos y situaciones reaparecen en el curso del drama en un plano cada vez más elevado en la idea, más profundo en el análisis. (MARTÍNEZ NADAL, 1978: 200).

Para C. Feal, la estructura circular: "Anula la realidad de la acción dramática, o, al menos toda realidad fuera de la mente del Director" (FEAL, 1989: 143). F. Cao habla de una estructura polivalente; A. Belamich de un hilo argumental quebrado, en el que hay acción, sino un movimiento interno, un descenso en tres etapas iniciáticas a lo largo de los tres primeros cuadros, y en los dos finales, una subida al mundo real;

M Laffranque también habla de tres niveles o planos de la realidad y cataloga *El público* de misterio; Mª C. Millán detecta estructuras superpuestas: una circular, otra paralela y otra quebrada; para Jerez Ferrán, el carácter abrupto y arbitrario de la estructura se asemeja al que el expresionismo ya había introducido en el teatro. ¿Se trata de un esquema capaz de expresar temas abstractos y de dramatizar una psicología caótica como los sueños? Para F. Anderson todo el metateatro lorquiano presenta la estructura vertical propia de este subgénero. Para B.Delong-Tonelli el eje central en torno al cual se estructura el drama es el público, presentado a través de una serie de círculos concéntricos que ofrecerían distintos rostros de este tema capital. La actitud convencional del auditorio resulta subvertida. No hay cabida para el público pasivo.

- Evangelio:

Hay en "El público" una transposición del Vía Crucis y la Crucifixión. El Desnudo Rojo aparece con un cristo y representa el dolor del mundo. Todo parece un ritual de sacrificio, en un juego del teatro dentro del teatro y del rito dentro del rito. La ritualidad sacralizada de la imagen reproduce la iconografía tradicional y el amor aparece como sufrimiento en íntima vinculación con la muerte.

LOS PERSONAJES

Mi modo de proceder es por acumulación de información, que me permito en el estudio, pero que más tarde en los ensayos y en la concreción de la puesta toman forma y responden más o menos a lo estudiado, pero casi nunca hago una evaluación de lo propuesto y lo alcanzado en la escena. Digo esto para tomar con total reserva

las ideas básicas de cada personaje y la evolución que la construcción de estos sufrieron.

Salvando las controversias de todo tipo que ha suscitado la definición del término personaje, debido a su dimensión polisémica y a su trayectoria semántica; enfocado desde una u otra perspectiva, es un elemento esencial para que las acciones dramáticas puedan existir. Los personajes en *El público*, son el resultado de las acciones, son fuerzas en una historia; se potencie más o menos la trama, los personajes muestran en algunos casos su lucha interior, son al mismo tiempo, no todos, individuos concretos y autónomos, y, signos sociales. Convergen todos dentro de las funciones que se ejecutan en el espacio escénico ante los espectadores. Son una mezcla de personajes máscara, religiosos, alegóricos, arquetípicos, dramáticos, cultos, populares, psicológicos, épicos, meta personajes, en definitiva, complejos. Si tomamos los personajes desde la perspectiva de su función, vemos que estos toman cuerpo en unos personajes símbolos. R. G. Luengo, en sus conversaciones con Federico, leo en Ana María Gómez Torres, Federico declara que sus personajes son reales, pero que encarnan un símbolo. Que quiere hacer de sus personajes un hecho poético, son una realidad estética.

Hay en el análisis psicológico de los personajes de *El público* entidades esenciales que sólo tienen realidad como proyecciones de un escenario mental. Los personajes carecen de nombres propios, son arquetipos desdibujados de múltiples identidades. Dialogan en la mente de un solo ser: El Director. Su laberinto interior no se corresponde con la realidad externa, sino que recorre la fisonomía de una obsesión que se multiplica en imágenes o personajes, rostros del conflicto entre el yo y la sociedad que mantiene ahogada la expresión del amor. Los caracteres están concebidos como facetas de un mismo individuo. Drama de ideas y de pasiones

abstractas, no de caracteres y argumento en el sentido tradicional de estos términos. Agrupo los personajes como luego serán jugados en la puesta en escena.

DIRECTOR. Manifiesta su existencia en función de la lucha que realiza por sus deseos. Inseguro, frustrado, el protagonista oculta la verdad en su teatro y lleva una existencia turbia detrás de sus múltiples disfraces, pelucas trajes o caretas. La actitud del Director ante la expresión sincera en el teatro cambiará a lo largo de la obra. Los desdoblamientos son esfuerzos de autenticidad: Enrique, Arlequín, Cascabeles, Guillermina, La Dominga. Al final de la obra ¿morirá tras haber luchado por eliminar la falsedad de la escena?

ARLEQUÍN: Primera transformación del Director, prototipo de la ambigüedad sexual. BAILARINA: Segunda Transformación, delicadeza sutil.

CRIADO: Personaje popular que con una inteligencia básica sobrevive a cualquier transformación; centrándose en su trabajo logra colmar sus deseos. Apenas habla, acompaña siempre al Director, impasible espectador hasta la muerte, ¿Sancho?

CABALLOS BLANCOS: Impulsos de la pasión amorosa. Aspiran a ser heterosexuales y ocultan su homosexualidad. Objetivación de los deseos del Director. Empuje de los deseos del Director y su inquietud ante la tentación artística de inaugurar un imposible teatro de la verdad. La imagen del caballo connota una fuerza ciega e incontenible que exige un cauce de satisfacción. Signos fálicos, como la espada, los bastones o las trompetas. Funcionan a modo de coro trágico, como destaca Ana maría Gómez Torres. Son dobles de

los protagonistas: Hombres y Director, dan forma alegórica a los deseos y a la muerte. Para Huélamo reproducen junto al Caballo Negro los conceptos freudianos de Eros y Tánatos.

TRES HOMBRES: Idénticas obsesiones que el Director. Desdoblamientos mentales. Propósito de desenmascarar sobre las tablas las tendencias amorosas del protagonista. Buscan y, al mismo tiempo, huyen de su identidad. La numeración que se le aplica, 1, 2, 3, indica una gradación en la sinceridad de sus deseos, que decrece conforme avanza la numeración.

HOMBRE 1: Encarna al individuo que no traiciona su identidad y sus deseos. Trata de afrontar en todo momento la verdad, instando al Director a que abandone su perpetua cobardía. El Hombre 1 / Gonzalo es el luchador, mártir capaz de inmolarse por la pasión de la verdad. ¿Es, como algunos teóricos han querido ver, el alter ego que Lorca hubiera querido ser? Tanto en el plano vital como el teatral, su rebelión y sus intentos renovadores resultaran vencidos. El Hombre 1 / Gonzalo / Pámpanos / Romeo / Desnudo / Cristo muere como consecuencia de la represión de el público, en la más absoluta soledad.

HOMBRE 2: Es el afeminado, esclavo de la mujer, aparece metamorfoseado en mujer. Rasgos masculinos y femeninos coexisten en una inquietante ambigüedad.

HOMBRE 3: El vergonzante. Auto-reprimido e hipócrita, ostenta una falsa fuerza. Se siente avergonzado de su inclinación. Sádico. Está dispuesto a fingir un deseo que no es el suyo.

ELENA: Arquetipo de la mujer. Mujer aniquiladora, portadora de muerte. Luna / Selene, diosa sanguinaria, hiperbólica fecundidad y castradora. Creada por el homosexual, es una abstracción. Elena de Troya es buscada por los personajes que todavía dudan sobre su identidad.

PÁMPANOS: Trasposición del Hombre 1 Y CASCABELES: Trasposición del Director. Combatientes por un amor sincero y complementario, se ven abocados a una utopía que los destruye. Son personajes míticos, que presentan los conflictos del amor dependiente, sádico y masoquista.

EMPERADOR: Encarnación de la sexualidad impuesta por el poder, juez del amor homosexual. Símbolo del mundo pagano, genio del amor masculino. Encarna la conciencia moral del individuo. Personaje símbolo del orden y sus corruptelas.

CENTURIÓN: Centurión de paso de Semana Santa, figura cruel. Visión grotesca de la potencia masculina, del ser que funciona socialmente y ejecuta como buen esclavo lo que manda el amo.

NIÑO: Ángel, descendido, al servicio del Emperador; su función es cualificar el mundo en que habita.

JULIETA: Encarna la conciencia del paso del tiempo y lo efímero del amor, vencido siempre por la muerte. Personaje mítico.

CABALLO NEGRO: Valor de muerte, guardián de Julieta, se adorna de un penacho como el de los corceles de las carrozas mortuorias y de una rueda que evoca el paso del tiempo y su fluir hacia la nada.

TRAJES DE ARLEQUÍN, BAILARINA Y PIJAMA: Vacíos, sin personas que los habiten, deambulan por el mundo buscando cobijo.

EL PASTOR BOBO: El pueblo pastor, que ve el mundo desde fuera, secuestrando la mirada divina y erigiéndose en el faro y mediador de toda justicia. Es el representante de todo ejecutor escénico, mueve los hilos de toda la representación.

DESNUDO: El Desnudo, Cristo, es el paradigma del sufrimiento terrenal y del sacrificio por amor. El martirio del amor se vincula explícitamente con los las heridas de Cristo, estigmas, con la representación de la redención.

ENFERMERO: Se mantiene imperturbable en una zona fronteriza entre realidad y sueño. Es lo industrial, lo eficiente, lo mecánico que acaba asfixiando al organismo vivo, falible.

LADRONES: Son los de la pasión de cristo, convertidos aquí en buenos compañeros que ayudan al tránsito del Desnudo Rojo.

ESTUDIANTES: La esperanza de ser los únicos capaces de seguir trabajando para conseguir un mundo futuro de valores distintos, más allá de la máscara.

Pero su lucha acaba en fracaso y, su creencia en el autentico teatro, el azar o el amor, es más una pose en la mayoría de ellos, aunque alguno es semilla de una nueva era: Uno y Cinco. Que aspiran a romperlo todo.

TRASPUNTE: El orden impuesto en la institución a modo del Criado o conserje en el teatro.

DAMAS: Representan el convencionalismo conformista; símbolos de la sociedad burguesa que asiste al teatro para ver y no ser vistos, garantes de una sociedad religiosa hipócrita y enferma.

SEÑORA: Madre de Gonzalo ¿Viene del mundo real al imaginario? Símbolo de todas las madres, de la madre tierra, de aquello que da vida y se le arrebata sin encontrar sentido alguno a la existencia más que la de alumbrar al ser.

PRESTIDIGITADOR: El gran artífice del ilusionismo, en el teatro de la vida y en la vida del teatro. El maestro del ocultismo. Trae la solución final de la muerte física, de la mentira moral y de la anulación más absoluta.

ARGUMENTO

El drama es, desde un punto de vista, una sucesión de cuadros, de carácter fragmentario, y desde otro, como muchos estudiosos sugieren, el drama también tiene, y para mi siempre estuvo presente, un desarrollo lógico, progresivo en el encadenamiento de las escenas. Distingo entre la trama argumental de la obra, lo que sucede sin aditamento alguno y la fabel o lectura jerarquizada y de sentido de ese

argumento. Tarea brechtiana que sugiere que sea el director quien decida el super objetivo de la obra y las jerarquías de los temas y conflictos. Mi practica es ir mezclando los dos procedimientos.

Cuadro primero:

El Director en su cuarto del teatro, sufre un doble problema: el individual, íntimo, amoroso y, el colectivo, social y profesional. Es asaltado por los Caballos Blancos con objeto de convencer o de forzar la firme voluntad del Director, que aspira a seguir viviendo en la impostura ética que supone la traición a sus verdaderas inclinaciones eróticas y a los imperativos más sublimes de su oficio de director de escena. El yo racional del Director se impone usando el látigo sobre los Caballos. Luego se presentan tres Hombres, barbados, acuden al cuarto del Director para felicitarle por el éxito de su obra: *Romeo y Julieta.* En realidad, vienen en busca de la verdad, exigiendo e invitando al Director a que abandone sus coordenadas racionales. Los Hombres triunfan sobre el Director para presentar un teatro auténtico, sincero, abriendo las compuertas del drama íntimo del Director. El Hombre 1, dominador de la situación fuerza al Director a iniciar su desenmascaramiento, su desnudez. Un biombo, que tiene la virtud de descubrir la verdadera personalidad de todo aquel que pase por detrás de sus bastidores, servirá para conducir a los personajes a las zonas más oscuras de la personalidad, búsqueda incesante de la autenticidad. El Hombre 1 invita a los caballos y a todo el mundo para que asistan al drama que se va a representar. Todos pasan a través del biombo. El paso por el biombo revela al Director como Arlequín, resulta claro que en un determinado pasado hubo relación íntima entre el Director (Enrique) y el Hombre 1 (Gonzalo). El Hombre 2 persiguió , o persigue todavía, al Hombre 1 y de que en un momento u otro hubo relaciones

inconfesables entre el Director y los Hombres 2 y 3. Obligado a pasar por detrás del biombo, el Hombre 2 se convierte en mujer/hombre, el Hombre 3 en domador, sádico. Sólo el Hombre 1, no precisa ni es forzado a someterse a la prueba de la desnudez que significa el biombo. Salen a la luz secretas relaciones entre los personajes, relaciones en las que Elena, encarnación de la mujer, se erige en jueza inexcusable de la psicología homosexual. Cansada de recriminaciones y dobleces Elena pide al criado que la saque de allí al instante. A partir de ahora todo está preparado para que la línea de profundización en las verdades radicales prosiga su trayectoria. El reto está lanzado. Dentro del caos aparente, el cuadro primero parece que responde al concepto tradicional de enunciación de tema y presentación de personajes.

Cuadro segundo:

La ruina romana donde se desarrolla la acción es el lugar de las realidades semienterradas. La lucha entre Figura de Pámpanos y Figura de Cascabeles, se remonta a los orígenes, principios que son las causas sustantivas y medulares del asunto. Baile báquico frente a lo apolíneo. El conflicto dramático entre Pámpanos y Cascabeles es la lucha por el reconocimiento y aceptación de su inclinación sexual y el papel que cada uno debe adoptar en esa relación; hay una lucha agónica en cuanto a las relaciones de implicación o exclusión que ambos mantienen entre sí. Al principio la asunción de papeles está bien organizada; Pámpanos, su ideal es la masculinidad, persigue a Cascabeles, que adopta una acción seductora y huyente, cuya tendencia dominante es la feminidad. Ese juego de seducción, de naturaleza femenina es rechazado por Pámpanos, que desea una relación profunda y auténtica, viril entre dos hombres. Pero es imposible porque para la complementariedad

necesaria para cualquier relación amorosa es preciso los antagónicos: masculino /femenino, masoquismo / sadismo, Eros / Tánatos. Pámpanos entonces quiere desterrar de su compañero los impulsos eróticos ajenos a la masculinidad, quiere destruir la máscara que supone la intromisión del componente femenino, quiere desnudarlo. Para poder hacerlo no basta con amenazar sino que deberá destruirlo, utilizando el sadismo que ahora ostenta frente a la actitud masoquista de Cascabeles. Pero esto significaría el fin del amor. Por eso, Cascabeles, que sabe a Pámpanos incapaz de ello, toma ahora la iniciativa de la provocación y la amenaza, en tanto que Pámpanos asume el papel de víctima que antes despreciaba. La humillación y el sadismo de Cascabeles alcanza tales niveles que Pámpanos avasallado y sin capacidad alguna para hacer valer su ideal de masculinidad y dominio, acaba por romper el juego. Se han invertido los papeles. Ya no hay remedio: El Emperador. Al que Pámpanos llama, va a hacer su aparición, a pesar de los esfuerzos contrarios de Cascabeles. Pámpanos toca un silbato de plata. Del cielo cae un niño que anuncia la llegada del Emperador. Entra el Emperador acompañado de los Caballos y el Centurión. Viene en busca de uno. Los dos personajes quieren aparentar ser el uno que busca el Emperador. El Emperador quiere reparar el desequilibrio psicológico producido. Como norma censora, represora de cualquier desviación Pámpanos pide al Emperador castigo a su culpa. Es, por otra parte una relación, como apunta Huélamo, entre el individuo y su conciencia moral, un espejo de la relación padre y niño; el padre censura el comportamiento instintivo del niño a nivel sexual mediante la amenaza que supone el castigo de la castración. El Emperador busca el uno, desea el logro de la fusión perfecta, de la unidad. Destruidos los instintos queda la conciencia moral gregaria de la masa. Reprimir todo lo que no siga la norma, rasero unificador de las transgresiones individuales. Cuenta con el poder social, encarnado

por el Centurión que acompaña al Emperador. Es el brazo armado de la conciencia moral. La búsqueda de la unidad del Emperador y el Centurión llega hasta la destrucción de los que no la aceptan, de cuantos no se ajustan al modelo único de la norma moral establecida. Pámpanos entonces, desea unirse al Emperador no como imperativo hacia una norma sino como forma de castigo por parte del padre. Cascabeles no entiende la entrega de Pámpanos al Emperador, ve en ella una traición al juego en que se basaba su amor; amaga entregarse al Emperador pero son diferentes; él intenta engañar al Emperador. Lo que ocurría en la ruina romana lo estaban presenciando los tres Hombres y el Director. Hay otro desdoblamiento Director / Enrique / Figura de cascabeles y Hombre 1 / Gonzalo / Figura de Pámpanos.

Cuadro tercero:

<< Teatro bajo la arena >>, lo que ocurre detrás de la realidad visible o aparente, detrás de las múltiples personalidades y caretas del individuo. Presentado todo a la luz de las candilejas y ante largas filas de butacas, posiblemente vacías. La primera parte del cuadro es una discusión en la que se perfilan las idiosincrasias de los tres Hombres y el Director. Como apuntábamos antes, la escena anterior ha sido vista por el Director y los tres Hombres; ven la entrega de Pámpanos como una traición, el amor homosexual ha sucumbido al rigor de la norma moral. Hay una interpretación de lo que han visto en la ruina. Todos coinciden en que el ensayo representación ha fracasado, solo evitable como dice el Hombre 1 si los dos hubiesen aceptado su identidad, integridad, autenticidad, lealtad consigo mismo y con los propios sentimientos. Esta realidad observada empieza a vivirse como propia y hacen suyas posturas ante la conciencia moral en que deviene la autoridad paterna, el

Emperador, y la mujer que es encarnada en Elena. Nadie se atreve con el Emperador. El Hombre 3 porque bajo su disfraz de masculinidad y sadismo, esconde una personalidad femenina que experimenta ocultamente un intenso deseo erótico hacia la figura energética y sádica del Emperador, admira su imagen de rectitud. El Hombre 2 porque su única razón de ser, su única preocupación, es la imagen de virilidad e integridad que ofrece el Hombre 1; para él es ideal de hombría que a él mismo le falta; es su amo y señor e intenta disuadir al Hombre 1 de que acometa la peligrosa tarea de acabar con el Emperador, ofreciendo su sumisión. El Director manifiesta una actitud contradictoria, por un lado y en función de su sentimiento amoroso hacia el Hombre 1 no quiere que se enfrente al Emperador; y quiere que sea el Hombre 3 quién vaya. Por el contrario si fuera el Hombre 1 y sucumbiese en el intento, el Director se hallaría libre de quien le recrimina su propensión a buscar el mundo femenino, y de ahí que en cierto momento empuje al Hombre 1 a esa peligrosa acción. El Hombre 1 es absolutamente consciente de la necesidad de acabar con el Emperador y, aunque duda de sus fuerzas para el empeño, será el único que en cierto momento se determine a aniquilar al verdugo que bebe la sangre de todos. Sería la forma que su amor sea pleno. Sin embargo, tampoco él, pese a su consciencia iluminada, va a acudir al encuentro con el Emperador, puesto que percibe en su amado una fuerza más poderosa, que hace inevitable su relación, la omnipresencia de Elena. Los dos enemigos del homosexual, el Emperador y Elena, mantienen entre sí una relación ambivalente. La mujer, Elena, recibiría como un don inestimable la decapitación del Emperador. La autoridad paterna, en la que se origina el rigor de la conciencia moral, deriva, en el caso de la homosexualidad hacia una fijación amorosa con el padre y, en consecuencia, con respecto a la masculinidad. Lo cual es perjudicial para Elena en la medida en que supone un triunfo de su rival en la

pugna psicológica que, la madre-mujer frente al padre-hombre, sostienen en la mente del niño. La mujer siempre del lado de la norma moral en lo que respecta al desviacionismo sexual, de ahí el odio de Elena hacia los homosexuales, se adhiere a la censura que impone el Emperador sobre formas eróticas transgresoras, en apoyo pues, de la única opción sexual considerada válida, la heterosexual. La mujer acaba por ser más fuerte que el Emperador. Elena se presenta en la escena del mundo, como un agente poderoso e invencible. El Hombre 2 no la nombra puesto que la asume; para el Hombre 3 es su único baluarte, la única razón de ser que le posibilita seguir fingiendo tras su disfraz de masculinidad. El Director, que también vive la mentira de la heterosexualidad, experimenta un sentimiento contradictorio con respecto a la figura de Elena. Ella supone la posibilidad de seguir viviendo en el cómodo engaño que hasta ahora ha mantenido. Se debate entre recuperar la ficción de vivir a la sombra de la mujer, o asumir la tormentosa pero real inclinación que siente hacia el Hombre 1. El Hombre 1 por su parte, sobrepasado por la constante e inevitable presencia de la mujer en su relación con el Director, termina por ver en la llamada a Elena la única salida. La relación entre el Director y el Hombre 1 fracasa, lo mismo sucede con el Hombre 2 y 3. Los agentes destructivos de la relación homosexual, Elena y el Emperador, terminan así por convertirse en una muralla infranqueable tanto desde un planteamiento teórico como práctico y vital. El muro se abre y aparece el sepulcro de Julieta en Verona. Julieta salta del sepulcro, se lamenta de su soledad e interrumpe su canto un tumulto de voces y espadas. Hay un descenso más a los instintos, ya no se trata de una ruina sino de un sepulcro. Este se va a constituir en un espacio plenamente desesperanzado y de funeral, donde el amor homosexual también se revela como insuficiente. En el sepulcro nos hallamos en el universo de los instintos en su estado original, en el reducto psicológico más

soterrado, menos descubierto, más autentico, menos condicionado por los agentes externos. Aparece Julieta, y a ello corresponde el empleo de un soporte ya no lógico, no ya mítico o histórico, sino poético. La poesía se va a configurar así como marco apropiado en la indagación de la verdad más profunda, es decir, la verdad poética. Hallamos el símbolo quizás más comúnmente aceptado del amor verdadero en su vertiente femenina y también, naturalmente, en su proyección heterosexual: Julieta. Ella quiere volver a vivir, a amar, sin teorías, se presentan ante ellas todos aquellos que la han convertido en símbolo y con su sangre y su carne transidas de amor, especulan interesadamente sobre la verdadera naturaleza del amor para justificar sus propias opciones amorosas, y por tanto, sin amar nunca verdaderamente. Ella vive una pesadilla sin sosiego ni final. Julieta se enfrenta a cuatro muchachos, los Hombres y el Director, o, mejor, sus instintos eróticos reprimidos, encarnados en esos Caballos que representan las pulsiones de la psique homosexual. El Caballo blanco busca seducir a Julieta, quiere hacerla creer que él busca amar en plenitud, quiere arrastrarla a los paisajes del amor oscuro, y arrebatarla de la simbología de la autenticidad amorosa heterosexual. La intenta sumergir en la noche, en la muerte, quiere destruirla y con ella lo que representa. Julieta no puede aceptar al Caballo Blanco en la medida que su ofrecimiento lleva a la infecundidad, y se opone a su condición de mujer y a su defensa de la vida y del amor, eficaces antídotos contra la muerte. Es una Julieta desengañada, que sabe de la brevedad del amor y de la fugacidad de todas las cosas. Recrudece el tumulto que se oye fuera, la insistencia en que son cuatro los que han interrumpido la tranquilidad de su sepultura para dejar en ella signos de hombre, un falito de barro y un bigote de tinta, provoca la entrada del Caballo Negro. El Caballo Negro llama al orden, al control, desde la certeza en la última verdad, observa irónicamente las baladíes cuestiones que disputan los

partidarios del amor fecundo y sus detractores, o las inútiles discusiones de los vivos y los muertos. Irrumpen los tres Caballos Blancos, quieren acostarse con Julieta para encontrar la resurrección de los Caballos. Los Caballos blancos quieren perpetuarse, son el instinto de conservación de la vida, que necesariamente ha de tener efecto a través de la mujer. Son el deseo de procreación del homosexual. No son tendencias auténticas, naturales, genuinas del homosexual. En los tres Caballos Blancos la representación simbólica de su falo, pretendidamente viril y generador, es un bastón, un añadido artificial con la que germinar a Julieta. El Caballo Negro se opone a las tendencias procreadoras de los tres Caballos Blancos, su deseo es que Eros, su enemigo, no logre sus propósitos conservadores de la existencia. Julieta percibe la manipulación de los tres Caballos Blancos, que la utilizan como instrumento. Ellos no buscan a la mujer sino al hijo en el que resucitar. Ella propone ser ella quien los utilice. El Caballo Negro protege a Julieta, el sueño de Julieta acaba, después de que los Caballos la orinen, en frustración una vez más, y por eso busca refugio en el Caballo Negro. Lo único que deseará será el refugio absoluto, el descanso total. Reaparecen de nuevo los Hombres y el Director, para revivir en sus carnes lo observado, buscando una luz que resuelva sus contradicciones internas. El Director con el traje de arlequín. El Hombre 1 confirma que ya han dado el primer paso del << teatro bajo la arena >> pero, dirigiéndose a los caballos, les recrimina que están en la superficie; les ordena que se marchen inmediatamente porque él sabe bien que no buscan a Julieta. El último eslabón del << teatro bajo la arena >> no libera a los protagonistas de sus contradicciones, sino que las confirma. La tan ansiada verdad se revela quimérica, desvela su último secreto, su inexistencia. Incluso el Hombre 1 es tachado de falso por parte del Director; quién desarraigado de la cómoda mentira en que vivía de respetable director teatral y aparente heterosexual, e introducido en un

proceso desenmascarador a la búsqueda de la autenticidad, ha comprendido que ésta no es más que una falacia sin rastro de verdad. Por eso ya desechada la idea de equilibrio que imponía la verdad perseguida se lanza al agitado laberinto de nuevas formas, se alía con los instintos, los Caballos, y se abandona a transformaciones cada vez más degradadas, en la Guillermina o la Dominga. De nada sirve ahora que el Hombre 1, intentando recuperar al Director, le proponga la vuelta al juego; su dependencia emocional es tan honda, que ahora viéndole definitivamente perdido, aceptaría incluso que se convirtiera en *"pez luna"*, estado antes maldito. De nuevo la apuesta por la autenticidad fracasa, igual que con el Hombre 2 y 3. Termina el tiempo de la aparición de Julieta, que vuelve a su sepulcro. El Hombre 3 intenta rescatarla pero es inútil. Julieta acaba finalmente entregada a su cruel destino. Finalmente el Hombre 1 reaparece en su más absoluta desolación, destruyéndose la inocencia amorosa.

Cuadro quinto:

Tres acciones simultáneas pero sólo dos representaciones visibles, aparentemente inconexas, en distintos planos de la realidad. En la cama perpendicular agoniza un Desnudo rojo coronado de espinas azules, desdoble de la Figura de Pámpanos, como esta lo fue de Gonzalo, el Hombre 1. Deseo de establecer una cierta comparación entre la pasión y muerte del Desnudo rojo y la de Cristo es evidente. Por el Enfermero sabemos que a Gonzalo lo están buscando en la ruina, que el tumulto se debe a que el público pide la muerte de el Director y que el poeta será arrastrado por los Caballos. Este cuadro toma el teatro como espacio para la vida y el campo de batalla del conflicto social. Trasposición del drama íntimo del Director al ámbito social. Conflicto éste que ha tenido un desarrollo sincrónico y concurrente

con el problema erótico hasta ahora desarrollado. Se sugieren hechos y situaciones hurtados a la vista del espectador y que tenemos noticia en los cuadros quinto y sexto de forma indirecta, discontinua y desordenada, pero que nos permite reconstruir lo ocurrido. Estos hechos que sólo podemos reconstruir terminada la obra, proyectan una secuencia argumental: el Director, convencido ayudado por los sectores más progresistas de la ciudad, se propone, mediante un arriesgado ardid y ocultándose a los ojos de la sociedad conservadora, destruir el teatro convencional. Convencido que el teatro al uso, el << teatro al aire libre >>, es radicalmente insuficiente para abordar los punzantes dramas de la gente, el suyo propio y el de todos los que no pueden mostrarse, intenta acceder a un nuevo << teatro bajo la arena >>, que, como lo más auténtico, se halla enterrado. De ahí que comprenda que los verdaderos dramas, por ejemplo el de los homosexuales que no se atreven a admitir su condición a causa de todo tipo de presiones, se hallan, no en la escena convencional, sino en el mundo soterrado. Para ello, durante tres días, en una tarea de excavación de los cimientos teatrales, y por extensión culturales, abre un túnel subterráneo con objeto de llegar al verdadero sepulcro de Romeo y Julieta, apoderarse de sus trajes y levantar el telón de modo que el público no tuviera más remedio que contemplar el verdadero teatro, en el cual apareciese por primera vez el verdadero amor. Sólo hay un inconveniente: los símbolos de Romeo y Julieta, por efecto de la norma social y moral imperante, solo abarcan el amor heterosexual y dejan desamparadas otras opciones amorosas igualmente legítimas. Por eso, lo que el Director pretende es apoderarse de los trajes de los auténticos Romeo y Julieta, de sus formas ligadas a la autenticidad del amor, y vestir con ellas a dos actores masculinos, un muchacho de quince años y un hombre de treinta que, revestidos, pudieran dar vida a una escena de amor real y auténtico ante los ojos de los espectadores, sin que estos pudieran darse cuenta de la

suplantación. De esta forma , el público se vería forzado a contemplar la realidad oculta y enterrada, siempre punzante, un amor sin adjetivaciones. Conseguido esto, el sufrimiento de los que callan su amor, como el propio Director, habría cesado. Se habría producido la liberación de todos los que, amando con amor que vulnera los rígidos códigos morales de la mayoría, deben renunciar a ser ellos mismos y utilizar la careta, la máscara. Por fin, los muertos, es decir, todos los que agonizan en esta situación, pero también los que gimen su frustración por las mismas razones, se habrían salvado. El teatro, de este modo, habría cumplido la única misión liberadora que lo justifica. También el teatro se habría salvado, se habría levantado del sepulcro en que todos lo han enterrado. Sin Embargo, el intento del Director fracasa por la violenta reacción del público asistente. El público, alertado por las voces de Elena, que observaba la acción sustitutoria desde una claraboya del teatro, comienza a darse cuenta de que la escena de amor que se ofrece a sus ojos sobrepasa los límites de la convención teatral para convertirse en vida, en acto vivo y sin simulaciones, pero además originado en una naturaleza sin norma que le es inaceptable. Como ratificación de sus sospechas, encuentran amordazada bajo las sillas a una Julieta, la que ha sido sustituida, en el truco del Director, por un muchacho de quince años. Es entonces, cuando el público advierte plenamente el engaño sufrido e inicia la protesta. Paralelamente, a la protesta del público, las personas que han ayudado al Director en su intento de mostrar un amor y un teatro auténticos, tratan de detener la delación de que han sido objetos por parte de Elena. Es también el momento en que esas mismas fuerzas afines al Director asesinan al profesor de retórica, representante de todos los convencionalismos estéticos imperantes, los progresistas llegan a la catedral. El público se divide: Unos intentan huir del tumulto, buscan la salida, como la Damas o el Muchacho, o se esconden en el foso del teatro. Otros pedirán

responsabilidades por lo acontecido. Inmediatamente después de suceder los hechos todo el teatro que ha participado de esta visión verdadera ha descendido a esa verdad, es decir, se encuentra bajo la arena, entonces es precintado desde fuera con objeto de que el conflicto del interior, de que el verdadero combate sostenido dentro, no pueda contaminar o contagiar al exterior, viciado de mentira. De todo ello se deriva esa situación sin salida que experimentan los personajes, Estudiantes, Damas, Muchacho, buscando una puerta imposible. Entre tanto, la contrarrevolución del público comienza a surtir efectos: encuentran al Director de escena, desnudan a Romeo, tal vez para escarnecerlo, tal vez para verificar su sexo, y piden un castigo ejemplar para el poeta. Luego llega el juez, que ordena el asesinato de los actores que dieron forma al truco del Director, antes de lo cual el público pide la repetición de la escena que ha provocado el tumulto. Tiene lugar la repetición de la escena que resulta maravillosa como demostración reiterada del amor verdadero. Pero el público no puede soportarlo y en consecuencia, levantan sus cuchillos y bastones, y asesinan en un baño de sangre indiscriminado a todos los actores, incluida la Julieta que yacía bajo las sillas. Es en ese momento cuando se produce la muerte de Romeo, que se traspone a través de un mecanismo de sustitución simultánea por la del Desnudo Rojo. Todos estos hechos son criticados después por los Estudiantes, que encuentran abominable la actitud del público. Uno de los estudiantes logra robar un zapato del cadáver de Julieta que representaba el muchacho de quince años. Ese mismo estudiante, en unión de otro logra huir del teatro por los arcos, mientras que las amas y el Muchacho siguen buscando la salida. Después, en el cuadro sexto, y por boca del Director, sabremos que todo yace sepultado. De forma paralela y simultánea a esta crónica revolucionaria, interpolándose a trechos con ella, tiene lugar, hasta ahora eludida por efectos puramente metodológicos, la pasión y muerte del Desnudo Rojo,

trasposición poética de Cristo, prolongada luego en el Hombre 1 en virtud de la semejanza simbólica de la que son portadores en distintos niveles dramáticos. El Desnudo Rojo, auténtica hipóstasis del amor verdadero escarnecido, ejecutado por el Enfermero, el Traspunte, los Ladrones y el Juez, representantes de una sociedad y una cultura que ni entienden ni toleran el amor supremo y sacrificial del que aquél es ejemplo máximo en su afinidad con el Mesías redentor. A él se adhieren y participan, en su calidad de víctimas hasta el límite de la muerte, tanto los actores que han representado la escena del sepulcro como el Hombre 1. Interferencia de planos y realidades que proyectan un inmenso laberinto que sirve de espejo a la complejidad del teatro concebido como imagen de la vida y del mundo.

Solo del Pastor bobo:

El Pastor Bobo sale a escena para ¿guardar? las caretas. Es un epítome que cierra el cuadro anterior, pero que también sirve de enlace para el último cuadro en que el Director se enfrenta a la última y definitiva versión de la máscara, la muerte. Pasamos de un conflicto social a uno metafísico. La vida, en el ámbito social que acabamos de abandonar, es una inmensa danza de ocultaciones y de disfraces con que las gentes encubren sus verdaderos deseos y creencias. Gregarismo en el seguimiento de la mentira que sustenta a la sociedad, de aquí que el Pastor sea quien recoja las caretas, y que este haga balar a los individuos enajenados por la vía del engaño, convertidos en ovejas, sin capacidad de rebeldía contra la mentira que los ahoga. Vivir alienado es no vivir, es estar muerto. Su existencia y la de la sociedad que componen es un inmenso carnaval de espectros en donde todos se ocultan tras la careta elegida o impuesta.

Cuadro sexto:

Se retorna al cuarto del Director, al punto de partida. El Director por la experiencia acumulada es otro. Ha sufrido una transformación absoluta. Han desaparecido las radiografías porque ya no es necesario quitar trajes y caretas. El largo viaje interior ha terminado en fracaso, en frustración definitiva en los dos conflictos esenciales de su vida, el Director es ya un hombre agotado, sin tiempo, sin salida. Por eso, debe enfrentarse sin remedio al único eslabón que todavía le queda por consumir en su drama: el de su disolución, el de su enfrentamiento con el antagonista último, con la muerte. El Director ha aprendido, ha accedido definitivamente al << teatro bajo la arena >> y se ha hecho de manera consciente. El Director se enfrenta al Prestidigitador con un mensaje que revela la verdad última del teatro y de la vida, y que sirve de justificación al intento, abortado por el público, de convertir la verdad en fórmula dramática: los teatros no serán sino inmensos panteones donde yacerán enterrados todos los que no han podido salvarse a su costa por la incomprensión del público. Frente a este planteamiento se encuentra el Prestidigitador, la muerte concebida como agente que opera haciendo desaparecer a los seres vivos. Ella, que convierte la vida de los hombres en pura ficción, en una representación, otorga a la existencia un carácter apariencial e ilusorio que halla expresión simbólica en el teatro más efectista, es decir, en ese << teatro al aire libre >> que defiende encarnizadamente el Prestidigitador. Conflicto de Director en cuanto a su proyección social y la valoración moral de su oficio y del teatro en general. El otro gran problema, el yo íntimo del Director, el de su frustrada relación amorosa, el de su homosexualidad. Hay alusiones o apariciones de dos personajes esenciales en el conflicto erótico del Director: Gonzalo y el Traje de Arlequín. Persiste el deseo de ocultar a los ojos de los demás, incluso cuando la muerte está

cerca, su relación con Gonzalo. El Criado introduce en el cuarto al Traje de Arlequín y una Señora vestida de negro, es la madre de Gonzalo en busca de su hijo muerto. El Prestidigitador va a ejercer finalmente sobre el Director su oficio: Transformarlo en muerto, hacerlo desaparecer. Todo se convierte en glacial, el Director mantiene con la gallardía con que asumió su intento de liberar a los muertos a través de un teatro regenerador. La nueva obra va a comenzar, todo recomienza. ¿Se inaugurará el verdadero << teatro bajo la arena >> ?

3.3.4. LECTURA CONTEMPORÁNEA DEL TEXTO

> Imposible, hermético, irrepresentable, misterioso, difícil han sido algunos de los adjetivos que tanto Federico García Lorca como algunos críticos han aplicado a cierta producción teatral suya, representativa de ese << teatro bajo la arena >>, esto es, de ese teatro no convencional ni superficial por él promovido. Todos ellos, con su diferente significación, apuntan en una misma dirección: la de calificar unas obras teatrales lorquianas, de azarosa vida textual. (CHICHARRO, 2005: 9).

La lectura contemporánea es un acercamiento al significado y sentido del texto que vamos a proponer a los espectadores; estos receptores completaran su sentido y significación. Es una propuesta de metodología de trabajo y sobre todo una ideología. No llego a proceder como propone, y conste que pienso que acertadamente Hormigón, comprendiendo, articulando e interpretando la información y análisis de matriz eminentemente científica que se ha desarrollado en el estudio sincrónico. Para

mi, ese estudio son bocetos, datos acumulados, inter textos. Lo que más pesa son los subrayados analógicos contemporáneos, bajo un prisma personal, en el que se impone mi imaginario y tiene siempre presencia una idea: se trata de una representación, con una duración concreta, en un hecho fugaz como es un teatro. Es en definitiva, un modo de analizar y tomar ideas claves a partir de la lectura que hago, teniendo en cuenta conceptos, ideas y percepciones que tengo sobre el mundo en el que vivo.

> Las estrategias teatrales propuestas por Lorca como nuevo teatro en *El público* van a definir esta obra, pero también lo que la escena actual entiende por teatralidad. Adelantándose a su tiempo, Lorca es consciente de que lo teatral participa no sólo de un lenguaje no verbal, sino que además es el espacio apropiado para investigar lo que todavía no es lenguaje. (MARTINEZ ROMERO, 1999: 137).

Esta lectura contemporánea es resultado de una toma de decisiones para configurar el plano ideológico y formal de la puesta en escena. Dentro de las claves que luego guiaran la puesta, y siempre en su carácter subsidiario; después del estudio sincrónico hecho a borbotones e impulsos, más elaborado por acumulación y mínima estructuración del material, mis ideas se encaminan a dar impulso a la imaginación y al análisis activo que precederá al borrador de texto que entrego a todos los participantes de la puesta, y que sirve como base, junto al estudio sincrónico, del primer trabajo de mesa con los actores y equipo técnico y artístico. En esta puesta en escena de *El público*, no pierdo de vista que la ficción y su relación con lo real es teatral. No creo que contemos con la existencia de un real concebido como entidad

autónoma, cognoscible y representable. En la idea de Meyerhold, y esta puesta comparte con él principios de creación y composición, la teatralidad no se va a encontrar por el lado de una relación ilusoria con lo real, sino que está ligada a una autonomía de la propia escena, a la propia especificidad teatral. La puesta es un acto de ostensión y que designa al teatro como tal y no como lo real.

El tema fundamental, en esta lectura contemporánea, es el mismo título *El público*; la necesidad de tener un público, de entender la vida como acto social, y encontrar al individuo siempre en la plaza, con los demás. El conflicto se origina cuando la organicidad del ser humano es compleja y a las supuestas inclinaciones naturales, se les enfrentan las leyes sociales, apareciendo la absoluta soledad del hombre. El encuentro y la aceptación de uno mismo pasa necesariamente por el encuentro con los demás. Una vida completa es aquella que se realiza con los individuos que conforman una sociedad, y comparten un proyecto común. Veíamos en *El* público que la realidad social es asfixiante, rechaza visceralmente el desvelamiento de su hipocresía social y se agarra con ferocidad a una seudo verdad impuesta como norma. En la España de 1995, a pesar de superarse algunos tabúes de raíz católica, aristocrática, burguesa y rancia; la obra lorquiana no perdía un ápice de su proximidad y vértigo. No dejaría indiferente a un sistema social que poco a poco iba o construir teatros y programar obras socialmente correctas. Los actores culturales / políticos no actuarían con una ley censora, pura y dura, lo harían desde un filtro más sutil y dañino: el imperativo económico y un único cliente: la administración. El panorama teatral se dibujaba, por toda clase de programadores acomodaticios, a los gustos del público y de lo políticamente correcto en materia cultural. El arte estaba siendo secuestrado por las políticas culturales; solo en contadas ocasiones, en eventos extraordinarios, se podían ver espectáculos que

sobrepasaran los límites ramplones que marcaban las modas culturales. Una cultura controlada por las distintas administraciones que dictaban su ley.

Otra idea a destacar de *El* público es ver la existencia como un engaño, un laberinto de espejos; el sentido es vivir, no hablar de la vida. La identidad sexual inconfesable, el amor como fuerza oculta, amor utópico, irrealizable, el conflicto de la verdad y la máscara, hacen de las habilidades sociales un cúmulo de falacias fruto de una censura propia o impuesta. En el intento de llegar a la última verdad, imposible, a un estado natural cero, original, los individuos adoptan una serie de transformaciones infinitas que no permiten alcanzar el desnudo. Este anhelo de autenticidad entra en juego en una sociedad, la española de finales de siglo, entre los individuos que no cuentan. Entonces, con una democracia en ciernes, y con un teatro involutivo, que aspiraba a neutralizar cualquier vanguardia; en esta fase de domesticación de las artes escénicas que arrambla con los individuos que se mantienen en posturas incómodas para el sistema político, *El público*, podría funcionar como revulsivo. El cambio continuo de formas molestará, no es controlable; mientras los individuos no muestren y actúen sin transfugismo y con una sola careta que los identifiquen, el orden social estará en peligro. La existencia individual así se hace cada vez más insoportable. La búsqueda de identidades, no asesinas, tanto sexuales, políticas, como de toda índole, es un movimiento peligroso y aboca a una existencia demasiado compleja en una sociedad que tiende al bien estar y mal ser. "El escenario se convierte en *El público* en el vehículo que posibilita este cambio continuo de formas, como si la misma transformación constituyese la característica definitoria de estos personajes" (MILLÁN, 1988: 56).

La pasión y muerte de Cristo se convierte en eje central de la puesta en escena, y determinará la identificación de todo individuo que se revela intima y

socialmente. Intenté justificar el número de actores que jugarían la obra con los apóstoles y la figura del Mesías. Es una idea de misa, de puesta en escena que hace referencia a un momento catártico que entiende el teatro como función social y experiencia trágica cosmológica; de algún modo: como auto sacramental laico o alegoría.

El teatro como gran metáfora del mundo, el público como gran censor, hacen que el grito contra el teatro en la obra, sea un golpe contra todo teatro comercial, industrial, mercantilista; denuncia de una sociedad, cuyos cimientos podridos apenas sostienen el orden. En ese momento, hacer teatro era una manera de estar en el mundo, de dar una réplica, una respuesta. Por esto los ensayos, el proceso de creación, el estreno, las giras realizadas y proyectadas y el contenido de los espectáculos abordados por mi, exceptuando algunas puestas alimenticias, giraban entorno a la idea de proceso, de réplica y de vivencia, a un modo de abordar la percepción y el conocimiento del mundo en el que vivo. Ese teatro que refleja los problemas ocultos de un pueblo y sus gentes, por su complejidad y dinamismo no puede ser ordenadito solo por una razón útil, sino que su reflejo de espejo lo hace fragmentario y caótico.

Tendré siempre en cuenta que son temas, personajes y situaciones concebidas y tratadas por un poeta, de aquí mi desarrollo de la puesta a partir de una lógica poética. Hay, a razones del corazón, hay un orden del corazón. Una poética escénica que no solo no abomina de permitir el encuentro de opuestos sino que alienta el agón, la lucha. La voz del poeta nos lleva de lo particular a lo abstracto, de lo íntimo humano a lo universal o cósmico. El diálogo se hace por el dominio de una prosa precisa, nerviosa, de giros inesperados. Poética teatral que nos da a borbotones un collage donde la verdad es plural. No quise tratar con ninguna verdad con

mayúsculas, y si así parece, será más bien una salida momentánea, un deseo de poner límites a la interpretación. Ahora bien, de ahí a lo contrario, a sacralizar cualquier discurso que defienda lo insondable del texto, su desorientación, su vacío, como hacen algunos lectores y estudiosos de Lorca, es un intento de evitar el problema. Si se trata de escribir escribamos y si lo que se quiere decir esta fuera de cualquier palabra ¿ entonces...?. Como bien dice María Ángeles Grandes Rosales: "Todo texto literario o artístico reviste un cierto grado de ocultamiento, de proyección alegórica que convoca un desciframiento ilimitado" (GRANDE ROSALES, 2005: 135). Cifuentes censura todo intento ordenador, argumentando que la estrategia de la obra radicaría, precisamente, en el desorden, el desvío y el desbordamiento. Que en ningún momento se prestan a la reconstrucción. Sin embargo, en *El público*, habitan los contrarios, en la obra se condensa y potencia el lenguaje simbólico de Lorca, susceptible de ser desentrañado a pesar de su rica polivalencia.

Mi lectura contemporánea si situaría a medio camino de estas dos grandes posturas antagónicas: el querer dotar de sentido y el aceptar su irreductibilidad. Lo primero corría el peligro de crear la ilusión de que todo es comprensible, logocéntrico, que hay un autor detrás y miles de interpretes, unos más avezados que otros, dispuestos a encontrar el sentido único y verdadero de las cosas, en este caso de la obra y la puesta; lo segundo, el caos por el caos, puede arrastrar a una idea de misterio, de experiencia mística, vaciando de interés cualquier esfuerzo por encontrar un lugar común de comunicación. En la puesta en escena era imprescindible que ambas posturas se encontraran para que la función social del teatro fuera un hecho. Muchas veces pienso que si existe un error este es la pregunta, está inadecuadamente formulada.

Lorca es un poeta puesto al servicio del dramaturgo, y aunque el deseo es frenar su vena lírica, no niega una lógica poética – popular que conviene al propósito dramático, al ambiente en que se produce y a las voces que lo articulan. Como sugiere Juan Carlos Rodríguez en *Lorca y el sentido*, la categoría básica es la lateralidad. Y de ahí, la verdadera contradicción de la imposibilidad. Dos mundos: el decible y el no decible, el composible y el imposible. Estamos ante un personalismo agónico, de una personificación de la alegoría. El auto sacramental católico corresponde a la encarnación de la sustancia divina en cada cuerpo; por eso en nuestros autos la alegoría se convertía siempre en símbolo encarnado pero impersonal. Con *El público*, continúa Juan Carlos Rodríguez, nos encontramos con una mezcla del grasiento auto del simbolismo sustancial y del alígero drama alegórico de la personificación síquica. Una alegoría, que no admite jamás un sentido único. No existe una temática ni profunda ni superficial en *El público.* La alegoría como ficción que presenta un objeto al espíritu de modo que despierte el pensamiento de otro, que representa ideas abstractas, metáforas consecutivas, siempre tiene sustancia, escena, grasa, pero en una personificación que no se da con un único sentido.

Quise que los personajes , frutos de una realidad escénica, rompieran conceptos y obligaran a los espectadores a captar nuestra propuesta o rechazarla. El conflicto interior de asumir sus identidades y el conflicto social encarnado en la idea de teatro / mundo son complementarios. Tanto el individuo como la sociedad necesitan un cambio radical, una transformación que les haga salir de la mentira hipócrita en la que están sobreviviendo. Y en esa profunda transformación individual y política se encontraba España en 1995.

Considero, en mi débito, que ni quise hacer una exégesis animista de Lorca ni una autopsia o disección del cuerpo del texto como metodología científica. Aceptaré el intento de desvelar la verdad de las sepulturas como una metáfora social, las sepulturas serían los focos de gas, los anuncios, los teatros con largas filas de butacas huecas, sin personas. Por lo tanto, como al texto de *El público*, parafraseando a A. Monegal, le falta consolidación textual, deviene en correlato material de los problemas de interpretación que el texto presenta. No era mi deseo acabar nada, porque nada más lejos de mi labor que la de pretender completar al autor; el sentido estará más en su oscuridad y no en la claridad de la puesta en escena, el espectador tendrá que trabajar construyendo sentidos. Discurso poético que no aspira a la verdad sino a sugerir y evocar. Para ello, entre otras estrategias, me propongo crear varios finales escénicos, que cuando el público crea que la obra finaliza esta sigue indomable. Que se entronque el texto con las vanguardias europeas o se le asocie a la corriente surrealista, me parece menos decisivo que aceptar que con la obra, como escribe su hermano Francisco: "Federico quiso crear una entidad dramática y proyectar hacia el público una acción en la que la libertad de tratamiento viniera a potenciar, en términos poéticos, su dramatismo" (GARCÍA LORCA, 1998: 323). Y nosotros también.

3.3.5. INTERVENCIÓN SOBRE EL TEXTO, VERSIÓN

El estudio sincrónico y la lectura contemporánea, serán el núcleo vertebrador de los procesos siguientes hasta la consecución del espectáculo. No se trata, de modo riguroso, de materializar formalmente la lectura efectuada mediante el uso de los elementos expresivos significantes de que el director dispone. Supondría el abandono de la lógica escénica; de ser así el proyecto se abordaría con criterios de jerarquía preceptiva y como explicaré al final no acepto fragmentar el pensamiento creativo y desligarlo de su función real.

La primera de las prácticas fue la organización específica del texto de la representación, a partir del cual trabajaron realmente los actores y responsables artísticos y técnicos del espectáculo que se estaba construyendo. Como asesora literaria contamos con María Clementa Millán, su edición de *El público* fue la que seguimos. Aquí quisiera dar cuenta de las modificaciones que se realizaron antes de los ensayos, en los ensayos y después del estreno. La intervención es: "Cualquier modificación (supresión, corte, cambio, variante funcional, etc.) que se realice respecto a un original, podemos asegurar que en la práctica escénica se ha dado siempre". (HORMIGÓN, 1991: 74). Dentro de las actitudes posibles yo hice, entre otras intervenciones más útiles que relevantes, lo siguiente:

Prólogo:

Modifiqué, de algún modo, la estructura del texto original, introduciendo un prólogo cantado por un coro de personajes en busca de público, que me servía de presentación temática y estética de la puesta. Los personajes de la obra, los actores, sentados en una primera fila de butacas, sobre el escenario, esperan al Director.

Cuando este aparece en la escena los personajes le rodean y absorben. Símbolo de un drama que se dará en el interior de la mente del Director y que dura el instante antes de la muerte. Cantan:

¡Qué esfuerzo!

¡Qué esfuerzo del caballo por ser perro!

¡Qué esfuerzo del perro por ser golondrina!

¡Qué esfuerzo de la golondrina por ser abeja!

¡Qué esfuerzo de la abeja por ser caballo!

("Muerte" en *Poeta en Nueva York*. Federico García Lorca.)

Antes de empezar el Cuadro Primero, el Director se enfrenta al Prestidigitador / Muerte, del último cuadro. El texto será el mismo que en el Cuadro sexto, salvo la intervención del Prestidigitador que se eliminará en el Prólogo:

Director: *Un prestidigitador no puede resolver este asunto, ni un médico, ni un astrónomo , ni nadie. Es muy sencillo soltar a los leones y luego llover azufre sobre ellos. ¿Qué cortina se puede usar en un sitio donde el aire es tan violento que desnuda a las gentes y hasta los niños llevan navajitas para rasgar los telones?*

Incluso pensé que si hubiera colocado el solo del Pastor bobo al principio, hubiera dado más coherencia a la puesta y más claridad pero hubiera perdido en vértigo y radicalidad; piénsese que la puesta luego construyó más de un final y buscó desde el principio una idea de no linealidad.

Cuadro primero:

En la puesta, de inicio, no se aceptó las acotaciones más que como sugerencias, y tanto el principio / prólogo, como el final / Prestidigitador, sugirieron el super objetivo de la puesta. Modifiqué algunos pasajes o trozos de escenas, la razón fue funcional, al querer representar la obra con trece actores, me era imposible hacerlo si no reajustaba el texto. Pero siempre busqué mantener la coherencia dentro la puesta, que no pareciera que era, y no lo era, solo cuestión cuantitativa, sino cualitativa. Esto desembocó en reparto de textos de algunas figuras en un mismo actor y en algunos casos, por ejemplo, el texto del Arlequín, lo asumió, como consecuencia del análisis dramatúrgico, el mismo actor que jugaba el papel de Director que se transformaba, pero el personaje resultante lo interpretaba el mismo actor.

Cuadro segundo:

Se introdujo una transición, en la misma idea de ir dando una mínima coherencia ala idea de unir el final con el resto de la obra. La Señora / Madre seguida del Director Y los tres Hombres entonaban un lamento.

> Señora*: ¿Dónde está mi hijo? Los pescadores me llevaron está mañana un enorme pez luna, pálido, descompuesto, y me gritaron: ¡Aquí tienes a tu hijo! Como el pez manaba sin cesar un hilito de sangre por la boca, los niños reían y pintaban de rojo las suelas de sus botas. Cuando yo cerré mi puerta sentí cómo la gente de los mercados lo arrastraban hacia el mar.*

Cuadro quinto:

Por cuestiones de viabilidad escénica, estructuré el cuadro en tres grandes bloques: Estudiantes, Damas, Desnudo. Respeté el orden y los textos; la única intervención fue la de alterar la primera escena, en el espectáculo este cuadro arrancaba con la primera intervención de los Estudiantes, y acababa con el Hombre 1 / Gonzalo. Durante los ensayos se incorporaron textos de la obra *Poeta en Nueva York;* por un lado, se quiso reforzar el prólogo y por otro, dotar de más contenido al personaje de Hombre 1 / Gonzalo que ha medida que se iba construyendo el espectáculo adquirió consistencia y se erigió como uno de los pilares fundamentales de esta propuesta.

El texto de Hombre 1 / Gonzalo, sería el eje de la idea de ir creando un tiempo escénico subjetivo y así como los textos del Prólogo y la transición al Cuadro segundo nos adelantaban el desenlace; el de Gonzalo y algunos fragmentos del último Cuadro, irían recopilando partes del drama anterior.

Hombre 1 / Gonzalo: *Agonía. ¿El señor director del teatro al aire libre? Inaugurar el verdadero teatro. El ano es el castigo del hombre, su vergüenza y su muerte. ¡Elena! Si yo me convirtiera en un ramo de jazmines. Basta. Te amo delante de los otros porque abomino de la máscara y porque ya he conseguido arrancártela.*

Para ver que todo se ha ido,
Para ver los huecos y los vestidos,
¡dame tu guante de luna,
tu otro guante perdido en la hierba,
amor mío!

Para ver que todo se ha ido.

Para ver los huecos de nubes y ríos.

Dame tus manos de laurel, amor.

¡Para ver que todo se ha ido!

Para ver que todo se ha ido

¡amor inexpugnable, amor huido!

No, no me des tu hueco,

¡que ya va por el aire el mío!

¡Ay de ti, ay de mí, de la brisa!

Para ver que todo se ha ido.

(Nocturno del hueco. Poeta en Nueva York)

Enrique, Enrique. Soledad del hombre en el sueño lleno de ascensores y trenes donde tú vas a velocidades inasibles. Soledad de los edificios, de las esquinas, de las playas, donde tú no aparecerás ya nunca. Todo se ha consumado.

Cuadro sexto:

Para cerrar la idea de círculo e instante temporal, al Director en su enfrentamiento con el Prestidigitador, le cae del peine, por un truco del Prestidigitador, un atril con un texto; el Director lee y suenan voces de la obra.

Director: El público.

Voces mezcladas de diferentes personajes, incluso cambiándolos, mezclándolos:

Amor, amar, amor.

Es a los teatros dónde hay que llamar.

Pero tu lo has besado y has dormido en la misma cama.

Si yo me convirtiera en nube.

Yo me convertiría en ojo.

Agonía.

Lo de todos, lo de todos, lo de los hombres, lo de los caballos.

Clase de geometría descriptiva.

Un perro débil de sofá.

Los PERSONAJES para la puesta:

Director
Criado
Caballos 1, 2, 3
Cochero (añadido, sólo juega un papel corporal)
Hombre 1, 2, 3
Arlequín
Mujer de pijama negro
Elena
Sadomasoquista
Figura de Cascabeles
Figura de Pámpanos
Niño
Centurión
Emperador
Caballo blanco
Julieta
Caballo negro
Desnudo rojo
Enfermero
Ladrones 1, 2. (Se incluye al Traspunte)

Bailarina
Traje de Arlequín
Traje de Bailarina
Traje de pijama
Dominga
Estudiantes 1, 2, 3 , 4
Damas 1,2,3. (Se incluye al Muchacho)
Pastor bobo
Prestidigitador
Señora de luto / Madre

3.3.6. ANÁLISIS DRAMATÚRGICO ACTIVO

Todo análisis o lectura activa presupone todo un trabajo imaginario que ponga en situación a los enunciadores. ¿Qué personajes? ¿En qué lugar y tiempo? Son algunas de las preguntas para conocer las circunstancias dadas de los personajes, la presentación dramática de la fábula, la emergencia y resolución de los conflictos. Es necesaria una ubicación en el espacio de los elementos dinámicos del drama, para poner de relieve el esquema director de la acción. Algunos la llaman lectura horizontal, porque se sitúa en el seno de la ficción; sigue las huellas de la acción y de la fábula, observa los encadenamientos de los episodios y se preocupa por la lógica narrativa. Pero yo distingo la lectura de las circunstancias dramáticas y la que me lleva a ir conformando las circunstancias expresivas o escénicas. A esta lectura le llaman vertical, porque se centra en los signos escénicos y en los temas que evocan por asociación, la manera en que están organizados. Ambas son indispensables en mi análisis activo, lo llamo así por que luego servirá para diseñar la puesta e informar a los profesionales que intervendrán, pero sobre todo será la base del trabajo de mesa con actores y primer impulso de la realización del espectáculo. Recurro al estudio

sincrónico pero voy concretando y haciendo posible una encarnación posible que de información precisa tanto a los técnicos como a los artistas que van a participar en la creación del espectáculo. Ellos necesitaran datos muy concretos sobre espacio, iluminación, personajes, acción, etc. Considero el drama como acción. Y su sentido y valor dramático se expresa en los conflictos, es decir, lucha, oposición, enfrentamiento de dos fuerzas opuestas. El tema principal de *El público* es para mi las relaciones sociales y la construcción de un proyecto común, encarnado en la figura del público. Aunque ya hemos hablado de la estructura superficial de la obra, existe una relación íntima entre la estructura profunda: las partes que constituyen la obra, la trama , los personajes y sus formas de manifestarse. Todo desemboca en el tema y conflicto principal.

TRAMA

Ya en el análisis sincrónico me extendí en el argumento. Ahora se trata de ver cómo me desenvuelvo con él y con los requisitos de unos ensayos que abocaran a la propuesta escénica. En la trama estudié una serie de sucesos relacionados con arreglo a una lógica y necesidad determinada, que los personajes vivían en un lugar o espacio teatral, y un tiempo con urgencia dramática. La idea de dos tramas, la del << teatro bajo la arena >> y la que transcurre en el mundo exterior, yo las unifico en una, a pesar de actuar por acumulación y no contribuir en la comprensión del argumento de la obra. Es verdad que pierdo en la extensión de la fábula pero gano en el tema y en el alejamiento de la anécdota. No quería mostrar con claridad la línea argumental que mueve la acción, aunque en el análisis activo si la estudié y la defendí en la escena, pero siempre combinada con las estrategias de comunicación escénica que se plantearon. Los enlaces lógicos entre las diferentes

acciones que van del << teatro bajo la arena >> al << teatro al aire libre >> las evité. La desorientación que produce esta trama ambigua o doble potencian el dramatismo, no hay donde asirse; y por supuesto en este análisis es necesario ponerlo en presente escénico y construirse sobre las tablas por parte de los personajes. No se trata solo de una postura estética o retórica, debe ocurrir, por eso creo un argumento lineal falso, el drama del Director, que mantenga el tema principal. el público. A este abandono en el laberinto que produce la trama le añado la estructura quebrada de la obra. Las distintas tramas o planos de la obra, quedan continuamente interrumpidas, en un proceso de cambios permanentes de la forma externa de los personajes. Como si la transformación constante de formas, presente en el contenido fundamental de la obra afectase también a la propia estructura interna del drama. La trama por tanto está muy alejada del esquema tradicional, ya que se superponen varias estructuras: paralelas, quebradas.

La obra está repleta de referencias que no se exponen; esto hace que lo contemplado por el público no se corresponda por lo relatado dentro de la obra, que rebasa en mucho la acción desarrollada en escena. Pero yo he querido que lo que el público real contempla, como último y gran juez, es lo ocurrido con ellos mismos, con los personajes que son parte de ellos, en definitiva con los miembros de una sociedad que necesita pasar por las radiografías para curar su cáncer y enfrentarse definitivamente con su imagen reflejada en el espejo. La acción se desarrolla en un teatro; después de la representación de Romeo y Julieta presentada por el Director, en la que Julieta era un muchacho de quince años, el público, considerando inaceptable el hecho, se revuelve contra los artistas y los persigue para que justifiquen este hecho o sean ajusticiados. Unos personajes defenderán la necesidad de ocultarse y protegerse contra la barbarie colectiva y otros exigirán el desnudo y la

integridad personal ante cualquier intento de maquillaje social. Los objetivos que tienen los personajes y los conflictos y obstáculos que encuentran en la escena dan un movimiento interno y externo en la obra que llamo acción dramática. Mi deber consistía en identificar y analizar estos conflictos. Busco la estructura y cómo esta contiene el tema. Forcé la trama dramática para definir una serie de sucesos ordenados de la forma más conveniente para conseguir el efecto deseado de la acción. Gracias a ella, si se quiere, la ficción adquiere un sentido, un desarrollo espacial y temporal, y se convierte así en una metáfora del mundo que propone el autor.

No imitación de la vida, sino de la acción. Elementos puestos en conflictos que dan lugar a una acción, y que ésta, por su naturaleza, despierte una respuesta en los personajes y espectadores. Esa acción, que provoca el conflicto, será la responsable de mostrar el enfrentamiento entre las partes en pugna de la trama.

> A pesar de que existen algunas excepciones a la regla, el conflicto y el choque de personalidades son la esencia básica de la forma teatral, aun cuando el conflicto presentado puede variar desde un combate físico violento hasta una diferencia de opinión o actitud. Cuando un conflicto proporciona la base teatral y es la causa del impulso de la obra, las fuerzas contendientes se pueden formar, para después ponerse en movimiento. Los temas en disputa se deciden entonces en el punto de colisión, el momento de la decisión, y éste suele ser el momento de más intensidad emocional. (CANDFIELD, 1991: 137).

Para descubrir la trama de la obra presté atención a lo que pasaba, real y profundamente, en ella. La batalla a la que asistimos. Es necesario, como advierte Lessing, ver quienes son los personajes, y solo podemos verlo por sus hechos, ver la conexión de hechos que le obliga a actuar como actúa. Juego con los conceptos de causalidad, necesidad y verosimilitud en el encadenamiento de las acciones escénicas. El elemento principal que la conforma es el conflicto.

EL CONFLICTO

El elemento que caracteriza la obra dramática es el conflicto; para Stanilavski, Brecht o el propio Layton, el conflicto es la fuerza central que impulsa los demás aspectos que intervienen en la acción. Conflicto como lucha. Es la tensión entre dos partes para conseguir una meta. El conflicto es el motor de lo dramático, de lo escénico. *El público*, tiene como superobjetivo la toma de conciencia social por el espectador, de la sociedad hipócrita que está construyendo, al defender la mentira cultural y el orden castrador impuesto al servicio de unos pocos. Quiere mostrar las contradicciones de las relaciones humanas por medio de conflictos. “El público de todos los tiempos, conocedor o no del arte dramático, cuando va al teatro espera encontrar una ficción contada de una manera artística (orden, ritmo, belleza y armonía), y un choque entre partes (desajuste, lucha y crisis, conflicto)”. (ALONSO DE SANTOS, 1998: 108).

El conflicto primero es, cómo las leyes llamadas naturales son aniquiladas por las fuerzas sociales. *El público* plantea las dificultades de un personaje (Director) que se fija una meta incompatible con el statu quo en el que se encuentra (social, amoroso, familiar, profesional). Cada personaje defiende su deseo según su personalidad, sus razones y sus necesidades. De una escena a otra se van reduciendo

sus oportunidades de obtener lo que desea, y va aumentando la urgencia por conseguirlo, creando una tensión dramática. Algo importante está en peligro (el amor, la familia, el statu social, el futuro). Estos personajes evolucionan desde el principio hasta el final de la obra, en función de que estén consiguiendo, o no, sus deseos. El conflicto en que están inmersos revela la vida escénica del personaje. Veremos cómo son, cómo evolucionan, cómo cambian según transcurren los acontecimientos.

Este conflicto sucede en el escenario, ante el espectador. Los conflictos pueden ser manifiestos o latentes, evidentes o disfrazados, conscientes o inconscientes para los personajes, pero, y esto es lo importante deben estar en el escenario y después en el público. El conflicto impulsa la trama, es el motor de la historia. Hay conflictos principales y secundarios y ambos pueden coincidir en una misma obra. Quizás son los temas quienes van determinando los conflictos. Hice un análisis general de los diferentes tipos de conflictos que se dan en *El público*, tanto del espacio, el tiempo, como el análisis de todos los personajes y sus relaciones. Muestro un ejemplo, con el Director, de cómo voy desgranando los conflictos y situándolos; él de algún modo es representante y eje central de los conflictos que se dan en *El público.*

> Conflicto interno: El Director no está seguro de sí mismo, ni de sus actos, no conoce las razones profundas de sus emociones o su deseo. El Director no sabe si seguir con el << teatro bajo la arena >> o mantener la máscara del << teatro al aire libre >> que le permitirá mantener su estatus social y profesional.

Conflicto de relación: El Director se enfrenta a las metas de los demás personajes, sus deseos son mutuamente excluyentes. Conflicto entre los que defienden la ley del deseo y los que defienden la ley social. El Director se enfrentará primero a Gonzalo defensor de la identidad y el riesgo de llevar una vida auténtica; y con el público y el Prestidigitador cuando quieran impedir que muestre en la escena las verdades más hirientes.

Conflicto de situación: El Director, lucha contra un presente heredado de su pasado, quieren dejar el lugar donde vive, su entorno, y aspiran a una situación social y personal mejor; ansía que el momento dado pase. El Director, busca dejar la sociedad que le oprime y las esclavitud a unas normas sociales que le castran.

Conflicto social: El Director lucha contra su entorno, las leyes y costumbres de su comunidad. Aunque todo conflicto dramático es, de alguna forma, social, ya que nace, de la desobediencia de una prohibición, pero a veces esta lucha contra una estructura social, política o económica existente se manifiesta de forma más evidente. Una vez tomada la decisión de intentar dar un paso a favor de sus deseos y no construirse más máscaras, el Director se enfrentará al Público, símbolo de una sociedad opresora que obliga a todos sus miembros a seguir las normas sociales.

Conflicto sobrenatural: El Director lucha con una fuerza no humana: el amor y el deseo. El Director intenta negar esta fuerza oculta que lo arrastra al desastre, al negar su verdadera inclinación homosexual.

En todo conflicto dramático se parte de alguien que es dueño de una situación establecida y de otro personaje que intenta modificar esa situación. En la lectura de la

obra para mí es el público quien quiere mantener la situación establecida y el Director quien se revela en un principio y luego retrocede, finalmente es arrastrado por Gonzalo a una revuelta total que le costará la vida. Al que quiere cambiar la situación algunos teóricos, maestros y profesionales de la escena le llaman protagonista, y al que trata de mantenerla se le llama antagonista. Yo no sigo este esquema, me parece rígido y excesivamente mecanicista. Tampoco lo hago utilizando actanciales de modo consciente; no domino esa técnica y prefiero que lo que haga sea orgánicamente asumido.

Entre unos personajes y otros hay unas relaciones sociales, emocionales, etc; los papeles de protagonista y antagonista pueden variar de una escena a otra, pero en el conjunto de toda la obra hay un protagonista definido: Para mi el Director y su alter ego, Hombre 1 / Gonzalo. Y se teje como dice William Layton provocando conflictos en la escena entre protagonista y antagonista para aumentar la tensión dramática. Los personajes de *El público* tienen deseos, metas, objetivos. Estos son concretos, en el lugar, en el tiempo, de algo concreto, de alguien concreto; y ese deseo es apremiante, vital, difícil de conseguir. Estas metas u objetivos se definen siempre con un verbo para que sean activas. El Director desea vivir de acuerdo a sus propios valores. El verbo que se desarrolla en toda la obra sería por tanto: aceptarse. El Director quiere aceptarse con todas sus consecuencias. No negar su identidad sexual ni sus valores sociales y su deontología profesional. Y hay una urgencia por conseguir su deseo. El público no acepta el reto que plantea el Director de mostrar que el amor es posible en todos los ámbitos de la vida y por tanto también en el amor homosexual, y quiere eliminar toda fuerza subversiva. La urgencia motivará que el personaje actúe con la máxima economía; si desvía la acción, lo hace en función de

alguna estrategia para conseguir su objetivo, no sin un sentido o una finalidad concreta.

La acción tiene un propósito o motivación o razón por la que se ejecuta una determina acción. Toda acción es un acto, más menos, de voluntad consciente, tendente hacia un fin determinado. La causa, ¿por qué?, está siempre antes que la intención u objetivo, ¿para qué?, ninguna acción es posible sin una causa, y ningún personaje hará nada sin un objetivo. Las razones y motivaciones por las que luchan los personajes de *El público* son claras, y pueden justificarse; son abiertas, lo que dicen los personajes; o secretas. Toda acción concreta que emplea un personaje para tratar de conseguir una meta es una estrategia, por ejemplo los Hombres disfrazados que intentan sorprender al Director. Las estrategias suelen reflejar el carácter del personaje, él se valdrá de sus valores para buscar el mejor camino que le lleve a su meta, por ejemplo el Hombre 1 incapaz de mantener el engaño se descubre y hace pasar por el biombo al Director; de esta forma muestra su aversión a la máscara, al engaño. La meta, lo que desea el personaje, tendrá que tener muy claro ¿Qué le va a pasar si lo consigue? ¿Y si no lo consigue? Es importante su perspectiva.

LA SITUACIÓN O CIRCUNSTANCIAS DADAS

Las circunstancias dadas engloba a todas, dramáticas y escénicas, pero ahora quiero estudiarla de forma específica, como el lugar y el tiempo en que ocurre el conflicto. El tiempo objetivo no existe, es sustituido por un tiempo interior, en el que mezclo una sucesión de hechos palpables, con las distintas facetas de la intimidad del Director. Este tiempo interior permite el fraccionamiento del universo íntimo en diferentes perspectivas, encarnadas en personajes distintos, y simultaneidad de las acciones. Esto permite:

> Director de escena, cuando lo que se está considerando es la responsabilidad de un dramaturgo ante su obra, y Traje de Arlequín, de Enrique, Bailarina Guillermina, y Dominga de los Negritos, si lo que se está tratando de mostrar es el perfil de una fuerza oculta. (MILLÁN, 1988: 78)

Con el espacio ocurre algo parecido, reutilizo las acotaciones y las transformo en acciones o metáforas, pero todo ocurre en la escena como gran metáfora. La realidad objetiva no se muestra plenamente, los personajes están en situaciones de representación y en esquemas escénicos donde la referencia es mínima o simplemente escénica, ese será el correlato lógico: Todo ocurre en un teatro. El espectador tendrá que buscar su significación en el mundo poético que presenta la obra. Las referencias espaciales tienen aquí una misión orientadora. El espectador navega en un espacio no claramente identificable, en que se está desarrollando una representación teatral a través de lugares muy diferentes. "La elipsis de lo evidente es utilizada en esta obra como el mejor recurso para representar el carácter oculto del sentimiento que se quiere escenificar". (MILLÁN, 1988: 80).

La situación son las circunstancias dadas que tiene cada personaje en el momento de entrar en el conflicto, es decir, cómo es y qué le sucede, en qué lugar y condiciones está colocado antes del conflicto. Los datos que son significativos e importantes. Siguiendo a Sartre, hay cuatro elementos constantes en toda situación; lo que Heidegger llama << existentes brutos >>: Mi sitio, mi pasado, mi entorno, mi relación con los demás. El sitio es el lugar que habitamos; el país, la ciudad, el modelo social; y la disposición, orden y características de nuestro espacio y sus

objetos. En relación con la meta, el sitio puede ser aceptado o representar un impedimento. El Director vive en una sociedad asfixiante; en un país católico intolerante; en una ciudad enorme sin contacto con la naturaleza; en un teatro adecuado a la sociedad que lo sostiene; todo es un impedimento para vivir una vida plena.

El pasado es el punto del que partimos para tomar nuestras decisiones. El pasado se convierte en obstáculo cuando se interpone en el proyecto. El Director tiene un pasado de ocultamiento, de una vida repleta de lugares oscuros dónde ha ido desarrollando una sexualidad reprimida socialmente. El entorno son las cosas que rodean al personaje, con sus valores propios de adversidad y utilidad. El Director tiene una doble vida y su relación con el entorno le obliga a utilizar diferentes caretas. Las relaciones comprende las relaciones emocionales y sociales. El Director parte de un estado de ánimo, es decir, de un estado emocional y físico que tiene antes de entrar en el conflicto. Cómo se siente, ¿optimista? ¿deprimido? Las relaciones emocionales es lo que uno provoca en el otro, Gonzalo crea angustia en el Director. Obviamente esta relación durante la obra varía. Las relaciones sociales, son los lazos entre los personajes que crean una relación social o de poder entre ellos antes de entrar en el conflicto, el Emperador y el Centurión. El personaje es de una forma de ser, el Director es racional y al mismo tiempo emotivo, estas características le caracterizan y distingue de los otros personajes. A las relaciones sociales de éxito, cuando el Director presenta su cara más social, se contrapone las relaciones sexuales auténticas siempre en el anonimato y bajo sospecha, que acarrea una exigencia de mostrarse tal cual es u ocultarlas.

INCIDENTE DESENCADENANTE

Es un tipo de acontecimiento que sucede en el transcurso de la obra y que tiene como finalidad dramática activar la causalidad del desarrollo de la historia. “El poeta homosexual obligado a silenciar su ser genuino y a vivir bajo una máscara que lo falsea, decide alzar su caso de lo particular a lo general y atacar para defenderse: de ahí su provocación y su choque con el público”. (GULLÓN, 1988: 85). El Director presenta *Romeo y Julieta*, con la excepción que Julieta es un muchacho de quince años, el público no soporta esta afrenta. Este incidente rompe el equilibrio inicial y sumerge a los personajes en el conflicto. Me inclino por pensar que ya cuando arranca la obra, y siempre teniendo en cuenta su estructura en espiral, el incidente desencadenante, es doble, por un lado ha sido la representación de *Romeo y Julieta* por parte de Director, que ha desatado la ira del público y, por otro, el intento del Director de echar marcha atrás y ocultarse de nuevo, movimiento imposible por la acción del Hombre 1 / Gonzalo que lo va desnudando. Es un acontecimiento imprevisto que modifica la situación inicial, y abre un camino de desarrollo de la acción por el conflicto que origina. El punto de giro es cuando la acción cambia de sentido. Se obliga a replantearse la situación.

Este incidente desencadenante está compuesto por una situación previa: La decisión del Director de mostrar una verdad oculta, el amor y el deseo, a un público burgués que no quiere ni ver ni oír, que no permite el desarrollo de una vida sincera. De aquí la representación y la contra revuelta de los espectadores. Lo que desencadena el incidente, la búsqueda de aniquilación de todas las fuerzas revolucionarias y el desenmascaramiento por parte de los revolucionarios; y la incertidumbre que plantea, quién vencerá en la lucha, todos los que buscaron una

verdad inmaculada fracasan por ser una utopía y mueren ajusticiados, metafóricamente y no, por las fuerzas sociales. Pero ¿quién sabe si el público real no acabará por desembarazarse definitivamente de sus lastres?

Dentro de mis propias contradicciones, que acepto y las promuevo, a la hora de montar *El público*, el orden o composición de los sucesos siguió al desarrollo de los acontecimientos que la trama generaba. Estos sucesos se vincularon normalmente unos con otros. El lugar y el tiempo en que ocurre la acción, la relación entre los personajes, el conflicto, los motivos y justificaciones para que un personaje salga o entre en escena, o realice cualquier acto, sin embargo, no quise que fueran siempre comprensibles a los ojos del espectador. La relación personal, consciente o inconsciente, que establece el espectador con las vivencias de los personajes lo llamo identificación. Una historia es interesante al público cuando conecta en algún aspecto con su vida, aunque solo sea de forma imaginaria, y enlaza, de alguna manera, lo que pasa en escena con sus propias luchas, deseos y conflictos. En la obra estas identificaciones suelen ser sangrantes y hacen que se revele un deseo de presentarse ante los demás como uno es, o al menos como uno quiere ser. La verosimilitud la entiendo como un pacto entre el espectáculo y el espectador, en dónde ambos asumen los límites de la verdad, y la realidad de lo que ocurre en el escenario. No quise hacer realismo, era yermo; mezcle en la escena una propuesta escénica que tuviera credibilidad y que no se buscará la coherencia normal que se busca en una obra realista. Existía en la obra un grado, convenido, de causalidad, una relación causal entre sus distintos elementos, es decir, cada acción causa los siguientes. Había que descubrir el orden lógico. Todo lo que ocurriera debería estar justificado, y ser necesario para los personajes y la historia.

ANÁLISIS ACTIVO PORMENORIZADO

Normalmente suelo hacer un análisis de toda la obra en general, el estudio sincrónico, la lectura contemporánea y el análisis activo dramático antes apuntado y a esos datos uno un análisis concreto, frase a frase del texto y sus circunstancias dramáticas dadas: acotaciones, personajes, conflictos, objetivos, etc. Es un lenguaje muy personal que luego pongo sobre la mesa en un lenguaje práctico común y materializado. Este análisis es previo a cualquier diseño o conversación artística. Sirva de ejemplo el Cuadro Primero para imaginar que hago con el resto de la obra. Se trata de ir concretando dramática y escénicamente lo que en el texto se sugiere. Labor imprescindible luego para el trabajo con los demás y en especial para comenzar los ensayos con los actores. Transcribo, más menos, los apuntes del cuaderno de dirección. Esta hoja de ruta se va actualizando constantemente. En algunos casos se olvida y queda en el papel, pero en otros se vuelve una y otra vez por desajustes o espacios comunes necesarios en el equipo de trabajo y que no acaban de aclararse o compartirse y pueden llevar a verdaderas fracturas en la propuesta artística.

A MODO DE EJEMPLO:

CUADRO PRIMERO.

(En cursiva texto de Lorca).

Cuarto del Director.

Circunstancias dadas: La acción ocurre en el cuarto del Director, para nosotros la escena, pero con una cualidad de propiedad íntima del Director, su lugar, en un momento dónde esta no puede ser público.

El Director sentado.

Línea de acción: El Director, conflicto íntimo, busca una salida a lo ocurrido. En ese momento quiere encontrar en su pensamiento un camino que le permita salir airoso de la furia del público. La acción será: encontrar una salida, salir. Concreto: ¿Poner una excusa, escapar de la ciudad o país, ocultarse?

Línea de pensamiento: Piensa en las posibles salidas y las pone en valor.

Línea emocional: Angustia y vértigo ante la incertidumbre. Su perspectiva es ser desnudado en público, tachado de homosexual, maricón, y perder su trabajo y honor frente a la familia, hijos y amigos. Su inmovilidad no quiere decir que no hay acción, todo lo contrario, su inactividad física se debe a un intento de concentración mental.

Viste de chaqué.

No solo marca su rango social, nos indica que acaba de presentarse en público,

quizás viene del estreno de Romeo y Julieta, y lleva su primera máscara, la de hombre socialmente correcto. Urgencia, no ha tenido tiempo de cambiarse.

Decorado azul.

Aunque obvio, primero lo tomé como una nota del tiempo, aunque si se trataba de un estreno debería ser por la noche. Pero tiene que ver más con la idea de pensamiento, de sueño, de ideal.

Una gran mano impresa en la pared. Las ventanas son radiografías.

No usé esta acotación en su sentido literal. La idea de destino, de introspección, de exploración de lugares ocultos, lo delegué en la totalidad de la escena. Hice un trasvase de esta acotación, que luego tuvo una

correspondencia escénica a modo de prólogo que se puede ver en la puesta cuando los personajes atacan por primera vez al Director, en una idea de lucha mental y emocional del Director por hacer balance de lo ocurrido y pensar salidas que no lo lleven al desastre público.

Criado: Señor.

Me gustaría advertir que no hago caso a las puntuaciones gramaticales, solo como referencia; me gusta ir descubriendo qué se dice y con qué intenciones.

El criado llama la atención del Director, quiere sacarlo de sus pensamientos

Director: ¿Qué?

Sale de sus pensamientos pero no se sitúa de inmediato en la realidad exterior.

Criado: Ahí está el público.

Lo enfrenta a la realidad y a su conflicto básico.

Director: Que pase.

Toma la decisión y se prepara para luchar, ha decidido en principio ocultarse en un ejercicio estético, artístico, pero no implicarse. Es una estrategia para librarse de cualquier juicio moral. Se da fuerzas para emprender el ocultamiento.

Entran cuatro caballos blancos.

Los caballos, representan ante la sociedad la fuerza, el poder sexual, la belleza, la libertad, pero son homosexuales y débiles y huyen del bisturí del público. Asaltan el cuarto del Director, marcan la urgencia dramática, conflicto de situación, quieren ocultarse de la furia de los espectadores.

Director: ¿Qué desean?

El Director los reconoce pero no lo admite, ha decidido ocultarse.

Los Caballos tocan sus trompetas.

El Director entiende el lenguaje, ellos exigen protección por parte del Director, buscan refugio. El hecho que el Director entienda el lenguaje de las pasiones ocultas que representan los Caballos nos da información primera de una doble realidad superpuesta.

Director: Esto sería si yo fuera un hombre con capacidad para el suspiro.

Pide comprensión a los caballos por su cobardía. Cambio.

¡Mi teatro será siempre al aire libre!

Y se reafirma en su postura de ocultarse y aceptar las normas sociales. Quiere superar el conflicto interno y busca darse fuerzas ante la decisión tomada. Su estrategia es presentarse fuerte ante los Caballos. Cambio.

Pero yo he perdido toda mi fortuna. Si no yo envenenaría el aire libre. Con una jeringuilla me basta.

Muestra debilidad para ahondar en la consideración de los Caballos y empieza a justificar su postura para librarse de la invitación de los Caballos. Habla de su capacidad, pero para dar sensación de fortaleza, para disimular su terror. No surte efecto. Los Caballos persisten en su objetivo. Cambio.

¡Fuera de aquí! ¡Fuera de mi casa caballos! Ya se ha inventado la cama para dormir con los caballos.

Violencia para domar a los caballos y cerrar el conflicto de relación, que se antepone al interno y quiere de ese modo trasladar el problema a otra situación.

El teatro como su casa, su hogar, su estabilidad, su orden maquillado, en peligro por el deseo y el sexo que supone la cama. Los Caballos retroceden ante el brutal rechazo. Cambio.

(Llorando) Caballitos míos.

El Director que no puede restablecer el contacto afectivo y sexual con los Caballos, y que quiere mostrarse duro y no enseñar sus debilidades, sucumbe ante el conflicto y da señales, no intencionadas, de su verdadero sentimiento. Llora. No lo hace como estrategia, es sincero y contenido, fruto de sus remordimientos por su incapacidad de aceptar su propia verdad. No le interesa dar esta información a los Caballos. Y un arranque de sinceridad iba a comenzar un cambio de actitud cortada por la cobardía. Momento de incertidumbre que aprovechan los Caballos para pedir con fuerza y exigir una postura sincera por parte del Director que les permita salvarse y no ser arrojados a la justicia de los espectadores.

Los Caballos: (Llorando) Por trescientas pesetas. Por doscientas pesetas, por un plato de sopa, por un frasco de perfume vacío, por tu saliva, por un recorte de tus uñas.

Los caballos se sitúan en la misma pulsión emocional del Director, el llanto tampoco aquí es una estrategia; hay concordancia emocional; ellos buscan que el Director rompa la barrera y se entregue a ellos, a sus deseos. Indican una supuesta cuenta pendiente por los servicios prestados. Están negociando como lo hicieron otras veces. Reacción del Director.

Director: ¡Fuera!¡Fuera!¡Fuera! (Toca un timbre)

Los Caballos, en el primer *¡Fuera!* no se van. En el segundo, más alejados de la coartada, sincera antes, de lo emocional, persisten en su petición. En la tercera, en contra de los deseos del Director, se abalanzan sobre él. El Director no quiere entrar en el envite y los quiere expulsar, sabe que tiene perdido el reto, que podría acabar dejándose arrastrar por fuerzas ocultas del

deseo sexual y amoroso. Busca ayuda en el Criado y toca el timbre. Cambio en los Caballos ante la urgencia que entre el Criado.

Los Caballos: ¡Por nada! Antes te olían los pies y nosotros teníamos tres años. Esperábamos en el retrete, esperábamos detrás de las puertas y luego te llenábamos la cama de lágrimas. (Entra el Criado).

Sugerir que se trata de pasiones y deseos ocultos del Director, animalizados en los caballos, pero no aclarar mucho, dejarlo abierto. Los Caballos ante la urgencia se entregan a un chantaje emocional fundamentado en el pasado. Ellos han sido siempre clandestinos, no puede dejarlos ahora a la intemperie porque serán aniquilados, exigen que él los reconozca como suyos. La insinuación sexual llega al máximo.

Director: ¡Dame un látigo!

El director pide al criado un látigo para domar a los Caballos y así domar sus instintos que se revelan al tomar como opción la salida más conservadora y racional. Y por otra parte apunta por primera vez su estrategia ante el público, mostrar su rechazo total ante cualquier deseo no permitido. Lo hace ahora delante del Criado por si necesita un testigo.

Los caballos: Y tus zapatos estaban cocidos por el sudor, pero sabíamos comprender que la misma relación tenía la luna con las manzanas podridas de la hierba.

Los Caballos imploran para no ser asesinados.

Director: (Al Criado) ¡Abre las puertas!

El Director no solo quiere echar a los Caballos, quiere que todo el mundo vea que esa es su postura final.

Criado: No abro la puerta. Yo no quiero salir al teatro.

El Criado, en un conflicto de situación y social, no quiere que se le asocie con los Caballos y las sospechas que recaen en el Director. No quiere enfrentarse a la bestia negra, el público.

Director: (Golpeándolo) ¡Abre!

Le exige más allá de su autoridad como director, por la fuerza, que abra las puertas para echar a los Caballos.

(Los Caballos sacan largas trompetas doradas y danzan lentamente al son de su canto)

Las trompetas me producen una intensificación del conflicto por su carácter público, lanzar a los cuatro vientos algo, en este caso la relación oculta del Director y los Caballos. Y la danza la manera más primitiva de comunicarse estos con el Director. El Director quiere expulsarlos, domarlos con el látigo. Y obligar con golpes al Criado. El lenguaje se manifiesta en sus coordenadas más primarias.

Caballo1: ¡Abominable!

Caballos 2, 3, 4: Blenamiboá.

Caballo 1: ¡Abominable!

Caballos 2,3, 4: Blenamiboá.

Los Caballos juegan su última baza, el desenmascaramiento del Director, dar la vuelta a la máscara, descubrir el deseo, el amor.

(El criado abre la puerta)

El Director consigue que el Criado abra la puerta. La puerta, dos hojas/puertas metálicas, murallas, gigantes que se mueven, se convertirá en

un elemento clave de la puesta en escena. Ella dará pie al descubrimiento de las distintas capas de la realidad donde nos vamos sumergiendo.

Director: ¡Teatro al aire libre! ¡Fuera! ¡Vamos! Teatro al aire libre. ¡Fuera de aquí! (Salen los caballos)

El Director logra expulsar a los Caballos, es sospechoso que después de haber descendido hasta un lenguaje, como decíamos antes, primitivo, básico, use ahora la palabra para terminar de expulsar a los Caballos. Creo que lo hace para que todo el mundo que pudiera oírlo lo haga, y dejar clara su postura pública. Ha resuelto su primer envite, su conflicto interno se ha solucionado, y espera con más fuerza presentarse al público seguro de su decisión.

(Al criado) Continúa.

(El Director se sienta detrás de la mesa).

Yo no utilizo la mesa, el hecho de sentarse, ahora, detrás de la mesa de director, lo traduzco en su disposición anímica, emocionalmente ha cambiado y ahora, optimista, se parapeta en el poder que le da su rango profesional. Se prepara para el siguiente combate, pero esta vez no desde la duda.

Criado: Señor

Ya no desde la idea de traerlo a la realidad, sino desde su condición de Criado frente al Director. Busca cumplir bien su profesión.

Director: ¿Qué?

También desde su posición de Director.

Criado: El público

Director: Que pase

Recompuesta la situación, tomada las riendas, los acontecimientos parecen que pueden tomar un curso impuesto por el Director.

(El Director cambia su peluca rubia por una morena.

Primera transformación, primer aviso de que a cada situación y conflicto le corresponde un uniforme. Está componiéndose la imagen que quiere dar, con la que se quiere presentar ante los demás. Antes, los acontecimientos le abordaron su mundo interno. Ahora, con una coraza, se presenta ante el público.

Entran tres hombres vestidos de frac exactamente iguales. Llevan barbas oscuras).

Coro, que pretende ser representación de un grupo del público, llevan barbas los tres, iguales, como todo los miembros de la sociedad, del público, llevan su uniforme, su traje, su máscara. Comienza un conflicto de relación.

Hombre1: ¿El Señor Director del Teatro al aire libre?

Director: Servidor de usted.

Hombre 1: Venimos a felicitarle por su última obra.

Director: Gracias

El Hombre 1 toma la iniciativa y después de las palabras de cortesía da las gracias al Director. Este toma las palabras del Hombre 1 con cierta sospecha, con ambigüedad. Está a la expectativa si el experimento fue de su agrado o no.

Hombre 3: Originalísima.

Quiere apoyar la iniciativa del Hombre 1, mostrarle a este su valor y decididamente sugiere el tema que les trae ante el Director.

Hombre1: ¡Y qué bonito título! Romeo y Julieta.

En el bonito deja caer una ironía que se concretará al nombrar a Julieta.

Director: Un hombre y una mujer que se enamoran.

Quiere quitar hierro al asunto.

Hombre1: Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa.

Reacciona y no le deja escapar. Avanza sobre el argumento de el Hombre 3, y a lo original se le añade sus diferentes posibilidades. Espera que el Director declare su verdad y su relación con la idea de presentar a Julieta como un muchacho.

Director: Pero nunca dejarán de ser Romeo y Julieta.

Siguen la persecución dialéctica, policial. Se estudian sus intenciones.

Hombre 1: Y enamorados. ¿Usted cree que estaban enamorados?

Aparece el tema del amor y si la primera pregunta sobre el rol social situaba al Director en su lugar, esta quiere una contestación más comprometida.

Director: Hombre... Yo no estoy dentro.

El Director se escapa, no asume responsabilidades, se debe notar que tiene una estrategia premeditada. El Hombre 1 reacciona y cambia.

Hombre1: ¡Basta! ¡Basta! Usted mismo se denuncia.

Hay un giro, el Hombre 1, agotada su paciencia y su esperanza, que el propio Director confesara, quiere lanzarse a un interrogatorio que le haga decir la verdad.

Hombre 2: (Al Hombre 1) Ve con prudencia. Tú tienes la culpa. ¿Para qué vienes a la puerta de los teatros? Puedes llamar a un bosque y es fácil que éste abra el ruido de su savia para tus oídos. ¡Pero a un teatro!

El Hombre 2 más cobarde, temiendo se escape el Director y el Hombre 1 muestre su verdadera identidad, aconseja al Hombre 1, le pide, que deje de buscar en el teatro, es decir, a un nivel público. El teatro como lugar de la mentira, símbolo de lo superficial, de lo que está en el aire. Y deje todo enterrado.

Hombre 1:Es a los teatros dónde hay que llamar, es a los teatros para...

Hombre 3: Para que se sepa la verdad de las sepulturas.

Hombre 2: Sepulturas con focos de gas, y anuncios, y largas filas de butacas.

La intención de los Hombres esta expuesta; vienen a saber la verdad de lo que ha ocurrido y la postura de Director. Pero el Director no está dispuesto a tomar partido hasta que no sepa la opción de los Hombres.

Director: Caballeros...

Intenta participar del debate y los hombres dan un giro y atacan al Director en boca del Hombre 2, que trata de ganarse el apoyo del Hombre 1.

HOMbre 2: ¿Cómo orinaba Romeo señor Director? ¿Es que no es bonito ver orinar a Romeo?

El Director no contesta. Cambié Romeo por Julieta, creo que el sentido y la fuerza de la insinuación es más clara. El Director cree que se trata de un público conservador que no acepta su experimento escénico.

¿Cuántas veces fingió tirarse de la Torre para ser apresado en la comedia de su sufrimiento? ¿Qué pasaba, señor Director..., cuando no pasaba?

El Director empieza a sospechar que los Hombres no pertenecen al grupo reaccionario del público.

¿Y el sepulcro? ¿Por qué, al final, no bajó usted las escaleras del sepulcro? Pudo usted haber visto un ángel que se llevaba el sexo de Romeo mientras dejaba el otro, el suyo, el que le correspondía. Y si yo le digo que el personaje principal de todo fue una flor venenosa, ¿qué pensaría usted? ¡Conteste!

Una manera dura, incisiva de ir incitando al Director a descubrirse. Aunque el Hombre 2 espera que no sea así y siga en su mentira, lo hace para alardear

delante del Hombre 1 y ganarse su amor. Quiere mostrar su fuerza, su virilidad, su superioridad con respecto al Director.

Director: Señores, no es ese el problema.

Último intento de eludir el conflicto.

Hombre1: (Interrumpiendo) No hay otro.

El Director no contesta, piensa como salir del apuro, descubriendo quienes son estos Hombres.

Tendremos necesidad de enterrar el teatro por la cobardía de todos. Y tendré que darme un tiro.

Hombre 2 : ¡Gonzalo!

El Hombre 1 al no ver que aflora la valentía del Director, decide desistir y retirarse, incluso quitándose la vida. El Hombre 2, ante tal peligro le llama por su nombre Gonzalo y lo descubre ante el Director. Cambio, punto de giro.

(lentamente) Tendré que darme un tiro para inaugurar el verdadero teatro, el teatro bajo la arena.

Se descubre sus intenciones, a que han venido los Hombres encabezados por el Hombre 1. Sus deseos: inaugurar un << teatro bajo la arena >>, donde salgan las pasiones humanas vivas, sin ocultar. El Director reacciona y lo reconoce.

Director: Gonzalo...

Atención, no lo hace público, aunque nosotros lo sabemos, de ahí la reacción de Gonzalo / Hombre 1.

Gonzalo: ¿Cómo?... (Pausa)

El Director duda si declarar su descubrimiento.

Director: (Reaccionando) Pero no puedo. Se hundiría todo. Sería dejar ciegos a mis hijos y luego ¿qué hago con el público? ¿Qué hago con el público si quito las barandas al puente? Vendría la máscara a devorarme.

Lucha por convencer a los Hombres de la imposibilidad de declarar que todo no fue más que un juego, que el mismo está inmerso en el juego y que socialmente le es imposible aceptar entrar en un << teatro bajo la arena >>, por las consecuencias sociales y familiares.

Yo vi una vez a un hombre devorado por la máscara. Los jóvenes más fuertes de la ciudad, con picas ensangrentadas, le hundían por el trasero grandes bolas de periódicos abandonados, y en América hubo una vez un muchacho a quien la máscara ahorcó colgado de sus propios intestinos.

Quiere que el panorama, la perspectiva que le espera, el asesinato público más cruel, no se realice, que conmueva a los hombres para que no sigan con la presión. El conflicto está ahora planteado entre la vida de Gonzalo que quiere inaugurar el << teatro bajo la arena >> y, la vida del Director que quiere permanecer en las reglas sociales, practicando un teatro convencional, a pesar que ocultar su verdadera identidad.

Hombre 1: ¡Magnífico!

Admira el poder de convicción del Director, su amor.

Hombre 2: ¿Por qué no lo dice usted en el teatro?

Intenta desviar la atracción de Gonzalo hacia el Director, y poner a este frente las cuerdas.

Hombre 3: Eso es el principio de un argumento.

Apoya al Hombre 1 para que comience todo el desvelamiento encarnizado del Director.

Director: En todo caso un final.

El Director le advierte de que sabe las intenciones de destruirlo, de mandarlo a una lucha con un final trágico.

Hombre 3: Un final ocasionado por el miedo.

Director: Está claro, señor. No me supondrá usted capaz de sacar la máscara a escena.

Hombre 1: ¿Por qué no?

Director: ¿Y la moral? ¿Y el estómago de los espectadores?

El Director busca eludir el conflicto de relaciones y trasladarlo a un ámbito social, público, en el que él aparezca como observador Desea zafarse.

Hombre 1: Hay personas que vomitan cuando se vuelve u pulpo del revés y otras que se ponen pálidas si oyen pronunciar con le debida intención la palabra cáncer; pero usted sabe que contra esto existe la hojalata, y el yeso, y la adorable mica, y, en último caso, el cartón, que está al alcance de todas las fortunas como medio expresivo.

El Hombre 1 descubre los trucos del Director, este no reacciona y...

(Se levanta) Pero usted

El trato es de distancia ante la negativa de descubrirse por parte del Director; el Hombre 1 busca un revulsivo definitivo que saque de sus casillas al Director.

Lo que quiere es engañarnos. Engañarnos para que todo siga igual y nos sea imposible ayudar a los muertos.

Los muertos son los yoes enterrados, apartados.

Usted tiene la culpa de que las moscas hayan caído en cuatro mil naranjadas que yo tenía dispuestas. Y otra vez tengo que romper las raíces.

Director: (Levantándose) Yo no discuto, señor. ¿Pero que es lo que quiere de mí?¿Trae una obra nueva?

El director reacciona poniéndose a su mismo nivel, pero le hace un envite esperando que si ocurre algo sea el Hombre 1 quien de el paso, él no se atreve.

Hombre 1: Le parece a usted obra más nueva que nosotros con nuestras barbas... y usted?

Director: ¿Y yo...?

Hombre 1: Sí... usted.

El hombre 1 pone al Director en el centro de la obra nueva, del teatro nuevo, del teatro de las sepulturas, de la verdad oculta, y el Director entiende bien pero se hace el sordo. Cambio.

Hombre 2: ¡Gonzalo!

No quiere que entre el Hombre 1 a remover un pasado amoroso con el Director. Le advierte de las consecuencias.

Hombre 1: (Mirando al Director). Lo reconozco todavía y me parece estarlo viendo aquella mañana que encerró una liebre, que era un prodigio de velocidad, en una pequeña cartera de libros.

Desea descubrir la cobardía perenne del Director para despertarlo de su letargo.

Y otra vez, que se puso dos rosas en las orejas el primer día que descubrió el peinado con la raya en medio.

Apela a su biografía y a su verdadera identidad sexual. El Director sabe lo que niega y lo que se juega si acepta el desenmascaramiento. Se queda mudo sin reaccionar.

Y tú, ¿me reconoces?

Momento de encuentro y lucha titánica, conflicto de relación e identidades.

Director: No es éste el argumento.

El Director no quiere que ocurra lo que está ocurriendo y elude contestar. El Hombre 1 insiste apoyado por los otros Hombres.

¡Por Dios!

Primer conflicto con una fuerza sobrenatural, divina, no es solo una exclamación; este grito lo tomé como el primer dato de que se trata de una metáfora de Cristo. De la pasión y muerte de un crucificado. Busca en Dios la respuesta que no encuentra para dar sentido a las contradicciones de su vida.

(A voces.) ¡Elena! ¡Elena! (Corre a la puerta.)

La mujer, la madre, que deberá poner orden y liberarlo del acorralamiento psicológico y sexual al que se ve sometido. Liberarlo de la carga que supone ocultar su sexualidad homosexual.

Hombre 1: Pero te he de llevar al escenario quieras o no quieras.

Lo intentó de todos los modos, y finalmente, como ocurriría antes sólo la fuerza hará que el Director se desnude, se quite la primera máscara.

Me has hecho sufrir demasiado

Justificación de una posible culpa por obligarle.

¡Pronto! ¡El biombo! ¡El biombo! (El Hombre 3 saca un biombo y lo coloca en medio de la escena.)

Punto de giro en la escena. Todos saben que el biombo sirve para desvelar lo que se esconde detrás de los trajes, para desnudar y mostrar la siguiente verdad. Seguramente el biombo pertenece aun juego entre ellos donde al pasar por él quien sale es otro más verdadero.

Director: (Llorando.) Me ha de ver el público. Se hundirá mi teatro. Yo había hecho los dramas mejores de la temporada, ¡pero ahora...!

Suplica para que no le hagan pasar por el biombo.

(Suenen las trompetas de los Caballos. El Hombre 1 se dirige al fondo y abre la puerta.)

Hombre 1: Pasad adentro, con nosotros. Tenéis sitio en el drama. Todo el mundo.

Anuncio del triunfo de la verdad, llamada pública, de plaza, para conocer la verdad, cueste lo que cueste. La estrategia del Director se derrumba. Su deseo de esquivar el juicio de los espectadores sobre la obra presentada no solo no se evita sino que el juicio ahora se centra en él y en cualquiera, se trata de una purga. La única salida posible será demostrar, ante todos, que el amor es posible entre dos hombres; aunque luego ni eso será una salida.

(Al Director.) Y tú, pasa por detrás del biombo.

El Director se niega.

(Los Hombres 2 y 3 empujan al Director. Este pasa por detrás del biombo y aparece por la otra esquina un muchacho vestido de raso blanco con una gola blanca al cuello. Debe ser una actriz. Lleva una pequeña guitarrita negra.)

Yo quería que no fuera una actriz sino el mismo actor que está interpretando el papel del Director, es más claro, más contundente y se ajusta mejor a mi idea de puesta. Punto de giro en la escena.

Hombre 1: ¡Enrique! ¡Enrique! (Se cubre la cara con las manos.)

Lo llama por su nombre y no puede creer que sea verdad su transformación, desea encontrarse con él, con su amado.

Hombre 2: No me hagas pasar a mí por el biombo. Déjame ya tranquilo. ¡Gonzalo!

El Hombre 1 va a obligar a pasar a todo el mundo por el biombo.

Director: (Frío y pulsando las cuerdas.)

Del terror ha pasado al frío, de Director a Arlequín; pulsa las cuerdas, es la música, otra vez lo más primario, lo que sirve de puente de comunicación efectiva.

Gonzalo...

Ahora afirma que lo reconoce y lo llama por su nombre.

...te he de escupir mucho. Quiero escupirte y romperte el frac con unas tijeritas. Dame seda y aguja. Quiero bordar. No me gustan los tatuajes, pero te quiero bordar con sedas.

Aparece lo femenino del Director, que además quiere construir a Gonzalo, romperle el traje de frac y crearle uno a su medida. Le declara la dependencia emocional del amor.

Hombre 3: (A los Caballos.) Tomad asiento donde queráis.

Invitación a contemplar el drama y en espera que fracase para aprovechar la ocasión.

Hombre 1: (Llorando.) ¡Enrique! ¡Enrique!

El llanto es de alegría por descubrir en el Director a Enrique, ha conseguido lo que tanto ansiaba, y además en público.

Director: Te bordaré sobre la carne y me gustará verte dormir en el tejado.

Como Gonzalo no tiene máscara, ni traje, será sobre su carne donde sembrará su

Amor.

¿Cuánto dinero tienes en el bolsillo? ¡Quémalo! (El Hombre 1 enciende un fósforo y quema los billetes.) Nunca veo bien cómo desaparecen los dibujos en la llama. ¿No tienes más dinero? ¡Qué pobre eres Gonzalo!

El amor verdadero no se funda sobre el dinero, símbolo de la sociedad capitalista y burguesa que los oprime. Enrique manda y Gonzalo obedece. Los papeles han cambiado con respecto al Hombre 1 y el Director.

¿Y mi lápiz de labios? ¿No tienes carmín? Es un fastidio.

Hombre 2: (Tímido) Yo tengo (Se saca el lápiz por debajo de la barba y le ofrece.)

Es un cobarde que quiere complacer a todo el mundo.

Director: Gracias...

No lo ha reconocido.

... pero...

Ahora sí lo reconoce.

¿pero también tú estás aquí? ¡Al biombo! Tú también al biombo ¿Y todavía lo soportas Gonzalo?

Ahora es el Director / Enrique quien exigirá el desnudo, la transformación, la caída de las caretas.

(El Director empuja bruscamente al Hombre 2 y aparece por el otro extremo dl biombo una mujer vestida con pantalones de pijama negro y una corona de amapolas en la cabeza. Lleva en la mano unos impertinentes cubiertos por un bigote rubio que usará poniéndolo sobre su boca en algunos momentos del drama.)

La mujer será interpretada por el mismo actor que juega el papel de Hombre 2

La transformación es en una mujer casi travesti.

Hombre 2: (Secamente.) Dame el lápiz.

Ya transformada su carácter varía, y exige lo que es suyo.

Director: ¡Ja, ja, ja! ¡Oh Maximiliana, emperatriz de Baviera! ¡Oh Mala mujer!

Quiere dejarle claro que aún despojado del frac y con su traje de mujer sigue manteniendo las malas tratas de siempre. Su amor es interesado.

Hombre 2: (Poniéndose el bigote sobre los labios.) Te recomendaría un poco de silencio.

Se pone el símbolo de la masculinidad, quiere seguir ocultándose.

Director: ¡Oh mala mujer!

Quiere mostrar a todos que no le engaña ni a él ni a nadie. Cambio.

¡Elena! ¡Elena!

¿Estará el Director todavía tratando de ocultar la realidad.

Hombre 1: (Fuerte.) No llames a Elena.

No quiere romper el encuentro.

Director: ¿Y por qué no? me ha querido mucho cuando mi teatro estaba al aire libre. ¡Elena!

El Director reclama el teatro de las realidades aparentes. El uso de las máscaras. Quiere ocultar en ella su homosexualidad. Punto de giro.

(Elena sale de la izquierda. Viste de Griega. Lleva las cejas azules, el cabello blanco y los pies de yeso. El vestido, abierto totalmente por delante, deja ver sus muslos cubiertos con apretada malla rosa. El Hombre 2 se lleva el bigote a los labios.)

Me interesaba mezclar la idea de la diva de la escena, la que pone orden, de la mujer y la madre que juzga los comportamientos. Sale de la izquierda, el lugar de donde salen los actores principales; Vestida de griega dada su función. Tiene el pelo blanco reflejo de su edad; es femenina, brutal, de ideales fijos por eso los pies de yeso; el Hombre 2 ante el terror se coloca el bigote símbolo de masculinidad.

Elena: ¿Otra vez igual?

Director: Otra vez.

Elena desea poner orden, necesita mantener su autoridad. Se queja, por una parte, de las indecisiones y las situaciones que se repiten entre los hombres, constantemente, y por otra, de ser usada, como figura femenina de máscara.

Hombre 3: ¿Por qué has salido, Elena? ¿Por qué has salido si no me vas a querer?

Se ofrece para ser salvado, para no tener que pasar por el biombo, para conservar su imagen masculina.

Elena: ¿Quién te lo dijo?

Es policía, quiere controlar todo.

Pero, ¿por qué me quieres tanto? Yo te besaría los pies si tú me castigaras y te fueras con las otras mujeres. Pero tu me adoras demasiado a mí sola.

Quiere despertar en el Hombre 3 su conciencia de la imagen falsa que quiere proyectar en los demás. Pero el Hombre 3 se resiste.

Será necesario terminar de una vez.

Lo rechaza por no ser autentico hombre.

Director: (Al Hombre 3.)¿Y yo? ¿No te acuerdas de mí?¿No te acuerdas de mis uñas arrancadas? ¿Cómo habría conocido a las otras y a ti no?¿Por qué te he llamado, Elena?¿Por qué te he llamado, suplicio mío?

Por celos, al Director se dirige al Hombre 3 para descubrirlo, engaña a Elena.

Elena: (Al hombre 3.) ¡Vete con él! Y confiésame la verdad que me ocultas. No me importa que estuvieras borracho y que te quieras justificar, pero tu lo has besado y has dormido en la misma cama.

Elena rechaza al Hombre 3 por haberle ocultado la verdad y por su relación sexual con el Director; lo que busca es hacer que pase por el biombo y muestre su cara oculta.

Hombre 3: ¡Elena! (Pasa rápidamente por detrás del biombo y aparece sin barba con la cara palidísima y un látigo en la mano. Lleva muñequeras con clavos dorados. Azotando al Director.) Tú siempre hablas, tú siempre mientes y he de acabar contigo sin la menor misericordia.

Los azotes que recibe el Director es de celos y buscando que confiese lo contrario. Es la violencia sexual dominante.

Los Caballos: ¡Misericordia! ¡Misericordia!

Piden clemencia.

Elena: Podrías seguir golpeando un siglo entero y no creería en ti

Elena lo provoca para que deje al Director y se dirija a ella.

(El Hombre 3 se dirige a Elena y le aprieta las muñecas.) Podrías seguir un siglo entero atenazando mis dedos y no lograrías hacerme escapar un solo gemido.

Hombre 3: ¡Veremos quién puede más!

Elena: Yo y siempre yo.

El Hombre 3 desea dominarla, necesita hacerlo delante de todos; pero ella vence.

(Aparece el Criado)

Es interesante mantenerlo todo el tiempo en escena.

Elena: ¡Llévame pronto de aquí. Contigo! ¡Llévame!

(El Criado pasa por detrás del biombo y sale de la misma manera.)

Me gustaría dar un toque de humor: el Criado, el coro griego, pruebe a pasar por detrás de el biombo y se molesta al comprobar que no le pasa nada.

¡Llévame! ¡Muy lejos! (El criado la toma en brazos.)

Elena quiere escapar y dejar esta situación en su máximo nivel de conflicto. Último, y quinto punto de giro en el cuadro.

Director: Podemos empezar.

Hombre 1: Cuando quieras.

Los Caballos: ¡Misericordia! ¡Misericordia!

(Los Caballos suenan sus largas trompetas. Los personajes están rígidos en sus puestos.)

(Telón lento.)

> Parece que por fin la obra va ha empezar. Lo declaran todos. Quieren darse ánimos ante el desafío, luchan contra sus miedos e indecisiones y gritan buscando fuerzas para entrar en el << teatro bajo la arena >>.

Después del análisis sincrónico, la lectura contemporánea y el análisis activo pormenorizado tengo preparado el texto que voy a entregar a producción y a los profesionales que van a participar. A partir de este texto comienzo a diseñar, de forma general, la puesta en escena, y elijo cómo voy a utilizar los sistemas de significación teatral.

4

DISEÑO Y REALIZACIÓN DE LOS SISTEMAS DE SIGNIFICACIÓN DE *EL PÚBLICO* PARA TEATRO DEL SUR

Una vez establecida la lectura contemporánea del texto y su análisis activo; trazo las líneas maestras de mi planteamiento escénico en cuanto a la estética escogida. Busco la estilística más adecuada para construir la trama escénica significante que transformará el texto en espectáculo. Estas pautas finalmente me permitirán dialogar de forma adecuada y productiva con el equipo de colaboradores y con ellos desarrollo y realizo este diseño general, estableciendo los perfiles de una propuesta común que los integre y a los que todos contribuirán a dotar de la coherencia pretendida. Más allá de una revisión desde la semiótica me interesa destacar que no aplico mecánicamente sus planteamientos, me sirven de colchón, pero jamás son finales, no la domino y sólo la uso de modo singular. Los signos de la representación teatral son de naturaleza diversa y dentro de un proceso de comunicación donde los emisores son complejos, variables, con un rerceptor múltiple. Acepto que la representación teatral crea un discurso escénico. El texto literario dramático es el interpretante de un proceso de semiotización cuyo objeto de referencia es la vida de los seres humanos en sociedad. El director en su lectura del texto construye un interpretante complejo. El trabajo dramatúrgico se concreta como un interpretante del texto construido y más tarde en el contenido de los elementos expresivos, sígnicos o materiales del espectáculo, que a su vez serán semiotizados nuevamente por el espectador.

La dramaturgia permite elaborar una propuesta en sentido global de la representación, la semiología posibilita abordar con instrumentos cognoscitivos

adecuados su concreción material o su procedimiento de producción significante. Los instrumentos de trabajo del director para construir el espectáculo son aquellos que constituyen su plano expresivo / significante. Vienen enunciados por la naturaleza de los diferentes sistemas que configuran la trama sígnica teatral. La producción material de los diferentes sistemas de significación plantea el trabajo con profesionales de técnicas diferentes en cada caso y la capacidad artesanal para su construcción concreta. Yo diseño la puesta a partir de los siguientes sistemas:

Sistema estructura / marco.

Sistema audiencia / público.

Sistema actores.

Sistema visual.

Sistema auditivo / sonoro.

Sistema olfato, gusto, tacto.

Sistema Simultaneidad.

El conocimiento del valor y sentido de cada sistema me permite desarrollar los supuestos dramatúrgicos, mediante los mecanismos técnico-artesanales. Esta, para mí, pseudo semiótica en acción, me permite pensar en series paralelas de signos, en la dosificación de materiales a utilizar y las correspondencias entre los sistemas. La puesta en escena focalizará determinados signos, alejará otros. Mediante el uso de mis instrumentos de expresión enuncio el sentido totalizador de la puesta en escena. Siguiendo las pautas de clasificación planteadas por Eco y resumidas por Hormigón, tengo en cuenta la naturaleza de los diferentes sistemas de significación escénica, y me sirven de orientación y estímulo creativo:

- Según la capacidad de réplica o reproducción del significante: Todos los signos son únicos, efímeros, irrepetibles.

- Según el grado de significación sígnica: Están producidos expresamente para significar.

- Según la intención y el grado de conciencia de su emitente: Los signos son comunicativos y expresivos.

- Según el aparato receptor humano: Todos los signos son percibidos por el destinatario a través de los órganos de los sentidos.

- Según la relación con el significado: Puede ser unívoco o plural, normalmente en el teatro son plurales.

- Según el tipo de vínculo con el referente: índices, iconos y simbólicos.

Los diferentes sistemas de significación poseen una autonomía significante, se producen de forma simultánea en el espectáculo.

4.1. DISEÑO GENERAL DEL ESPECTÁCULO

Es necesario definir la estética de la obra, el trabajo a seguir con los actores, la elaboración del espacio plástico visual, iluminación, efectos sonoros, etc. Este esquema es válido para la puesta en general y para cada momento o unidad en particular. Primero lo hago de modo muy general para después ir desarrollándolo, así se expone en esta tesis, con el trabajo de los artistas y técnicos. Es imprescindible que sea general para luego ir completándolo con los demás profesionales. Incluso es interesante ver como van cambiando las primeras intenciones con el resultado final. Creo que este camino habla de lo importante que viene a ser el trabajo con los otros artistas en unas condiciones de producción determinadas, y cómo los ensayos, la lógica escénica, va cambiando y concretando el diseño general. En los próximos

capítulos de la tesis se desarrolla cada apartado y se va concretando la puesta. Anterior a los ensayos y realizaciones. Reproduzco lo básico planteado.

TEXTO

La obra a poner en escena es *El público* de Federico García Lorca. No descarto añadir otros textos del autor. Estos pueden ser coincidentes en el tiempo en que fue escrita o en la temática.

SENTIDO / CONFLICTO

Deseo exponer públicamente el tema del poder público y el conflicto entre las leyes llamadas orgánicas naturales del individuo y su castración por las leyes de una sociedad corrupta.

CIRCUNSTANCIAS DADAS: DRAMÁTICAS Y ESPECTACULARES.

La acción dramática ocurre en un teatro.

Participan: Personajes de la obra, interpretados por trece actores.

Me gustaría seguir la metáfora de un Cristo sacrificado.

Para las circunstancias dadas repasar los estudios: sincrónico, contemporáneo y análisis activo.

El espectáculo lo presentará Teatro del Sur de Granada.

INTERPRETACIÓN.

Quiero hacer una obra enmarcada dentro del realismo poético.

SISTEMAS DE SIGNOS

SISTEMA ESTRUCTURA / MARCO

LUGAR

Estreno en el Teatro Alhambra, para luego girar a nivel nacional e internacional. Pensada para un teatro a la italiana. Lo ideal es que sea un teatro al uso.

PUBLICIDAD

Cartel: Sería interesante que tanto la imagen que aparezca y su composición diera una aproximación de lo que el público va a encontrar en el teatro, y que el texto de título, autor, director y compañía refleje una idea de cómo nosotros entendemos el hecho teatral.

Programas de mano: Introducirá la obra, la compañía y el director de escena. Además deberá dar información de la ficha artística y técnica.

Importante que la rueda de prensa antes del estreno no anticipe al espectáculo, lo introduzca desde la más absoluta normalidad.

SISTEMA AUDIENCIA / PÚBLICO

ESPECTADOR

No habrá un tratamiento especial con ningún espectador, ni contacto físico.

PÚBLICO

Sentado frente a la escena. Aunque se contempla la idea de construir una primera fila de butacas, con personajes de la obra, que representarían al público.

SISTEMA ACTORAL

Se construirán personajes poéticos / simbólicos pero con rasgos psicológicos.

PERSONALIDAD / PERSONAJE

Los actores deberán tener una técnica mixta, que les permita vivir circunstancias imaginarias como si fuesen verdad, es decir, con profundidad psicológica, y, al mismo tiempo hacerlo dentro de los parámetros escénicos propuestos por los criterios artísticos y de expresión apuntados por el director. Los personajes no serán meras copias de personas reales, siempre tendrán un componente de construcción escénica. Mi idea es construirlos siguiendo como símil el diseño de una orquesta en la que cada personaje será un instrumento de esta sinfonía que quiero sea *El público.*

VOCES

Crear un abanico de voces masculinas, bajos, barítonos, tenores, y, femeninas, contraltos, medias, sopranos.

EXPRESIÓN FACIAL

Cada personaje tendrá su particular tratamiento dentro de las coordenadas generales del tratamiento de los personajes. Atención al juego de máscaras, con o sin ellas.

GESTOS

Igual que con la expresión facial pero a destacar la continua alusión a que están en un teatro representando una obra.

MOVIMIENTOS

Seguirán una lógica escénica, aspirará a crear efectividad y certeza expresiva y no una lógica de acciones, mimesis de movimientos reales.

CARACTERIZACIÓN / MAQUILLAJE

Acorde con cada personaje, se irá desde la ausencia de maquillaje hasta la caracterización total y el juego de máscaras.

SISTEMA VISUAL

ESPACIO

Teatro a la italiana, solemne, majestuoso.

ESCENA / ESCENOGRAFÍA

Teatro dentro del teatro, amplia, laberíntica; la escena contendrá elementos teatrales; altar donde se dará el rito.

VESTUARIO

El que convenga a cada personaje pero siempre uniendo componentes realistas con los poéticos simbólicos.

MOBILIARIO / UTILERIA / ATREZZO

Sólo los fundamentales; el mobiliario deberá ir construyendo los diferentes espacios, y los objetos darán sentido poético a los personajes.

LUZ

Expresionista, con un tratamiento entre lo psicológico y lo expresivo, en ningún caso realista.

COLOR

Se usará color pero el tono general será monocromo: grises, huesos, piel, la idea es reproducir los colores de un cuerpo humano, sus venas y su sangre.

SISTEMA AUDITIVO / SONORO

SONIDOS

El texto, sonoramente, tendrá un tratamiento en función de la construcción de los personajes; pero en líneas generales, estará a medio camino entre la articulación claramente construida, con un toque poético, y, la mimesis real dentro de la situación dramática planteada.

Serán de suma importancia todos los sonidos que generen los objetos móviles, buscaremos que tengan una sonoridad poética y que añadan algo importante a la construcción del espectáculo

MÚSICA

Basada principalmente en variaciones de obras populares recogidas por Lorca, y, ritmos y canciones de la tierra.

SISTEMA OFLFATO / TACTO / GUSTO

Sugerir olores y tactos desde cualquier sistema de signos.

Descarto el gusto, aunque no estaría mal presentar en el Hall una degustación festiva de vino español. La idea primera sería la metáfora de la comunión. El público bebería vino / sangre y comería /pan. Para luego asistir a el rito de la pasión y muerte de unos seres humanos asesinados y enterrados por el público.

SISTEMA SIMULTANEIDAD.

Mi intención es seguir trabajando en las claves de mis últimos montajes y experimentar el trabajo de la escena en transformación, como un ser vivo, orgánico, que tiene su propia vida. Me interesa trabajar con los diferentes sistemas, pero quiero hacer hincapié en la idea de que las formas más allá de reproducir una realidad construyen un mundo formal capaz de contener las situaciones dramáticas. Me quiero acercar, de nuevo, a los planteamientos de montaje de Eisenstein.

4.2. PRODUCCIÓN

4.2.1. CLAVES DE LA PRODUCCIÓN

La labor del director es una yuxtaposición de dos talentos diferentes, el creativo / imaginativo y el gestor / mediador. Mi trabajo con el productor consistió en definir metas a corto, medio y largo plazo. Lo inmediato era poner en escena *El público* de García Lorca y con ella consolidar un lenguaje escénico propio para Teatro del Sur e ir conformando una compañía con un equipo de trabajo artístico capaz de afrontar retos de futuro y poder poner en escena todo tipo de obras. Intentamos aportar, en este trabajo conjunto, soluciones óptimas, en términos de calidad, de costes y de tiempo, a las demandas de nuestros principios artísticos y sus lógicas comerciales, pero también de los otros partenaires del hecho teatral, así como de las necesidades técnicas que se requerían para llevar a escena la obra. Tener presente siempre con qué medios contábamos y sugerir y controlar de algún modo que la imagen del espectáculo, su estreno y distribución no fueran en contra de las claves estéticas y artísticas que se proponían. Que al contrastado nivel artístico y social, a la lógica racional, de número, pudiéramos unir un vértigo de razón escénica. La puesta de *El público,* tuvo presentes diferentes lógicas, en un difícil ejercicio de equilibrista. En un polo, la estrategia de un rechazo a las exigencias del mercado puro y duro, a la economía comercial y el beneficio a corto plazo, porque queríamos acumular un capital humano y creativo que nos permitiera afrontar retos a medio plazo. Esta estrategia nos proporcionaría, a largo plazo, beneficios económicos, pero por el momento consolidar un grupo de actores y actrices con un sistema de trabajo asegurado y estable. Pero sobre todo era importante crear una imagen colectiva, un sentir común y una apuesta artística nítida. Somos, en última instancia, aquello que

hemos hecho y hacemos. Esta compañía quería experimentar con un patrimonio intangible que consiste en modos de sentir, encontrarse y trabajar juntos. En el otro polo, la lógica económica de las industrias artísticas que, al concebir el comercio de bienes culturales como los demás, otorga la prioridad a la difusión, al éxito inmediato y temporal, valorado en muchos casos por la afluencia de público y por la taquilla. La producción quería minimizar riesgos, pero asumiéndolos también. Hubiera sido más fácil montar otra obra de Lorca que se acomodara mejor a una demanda identificable, que siguiera el sendero trazado por anteriores producciones, pero el reto era otro. Hay que entender que mi relación con Mariano Sánchez Pantoja, el productor, era muy estrecha; no solo hablábamos de condiciones comerciales y de producción sino que era habitual que él participara en el seguimiento del espectáculo en sus claves artísticas, los dos teníamos presentes, más o menos conscientemente, a Brecht y su compromiso con el arte escénico.

> 27.6.42. Según parece, la historia que estoy escribiendo con Iang (los rehenes de Praga) tiene algunas perspectivas. Iang se la relató a un productor que se mostró bien impresionado. Cómo odio estas pequeñas olas de tibieza que asaltan a todo el mundo cuando presiente la proximidad del dinero (trabajo asegurado, mejor vivienda, clases de música para Steff, no tener que depender de la caridad de otros). (BRECHT, 1977: 131).

En la producción contamos con un equipo excelente de la Compañía Teatro del Sur, con Charo Chaves, Joaquín Ramírez y Nícolas Morcillo. Yo ya había montado para su compañía Teatro del Sur, una obra de Plauto *El Anfitrión* y de

Larrondo *El último Dios*. Ambas funciones tuvieron éxito de público y crítica profesional, y además de visitar los teatros de España habían conformado un estilo y un modo de hacer teatro. Queríamos construir una compañía de repertorio, capaz de montar obras de mediano y gran formato, y para eso cada nueva puesta en escena era un modo de armar un equipo de técnicos y artistas que se formaran bajo unos patrones estéticos comunes. *El Anfitrión,* nos permitió fundamentar el puente entre mi trabajo creativo y los actores que estaban entonces en la compañía; *El último Dios,* armonizar el trabajo de los actores con un planteamiento técnico de gran formato y acompañados por interpretes de primera fila como Emilio Gutiérrez Caba y Paca Gabaldón. *El público,* queríamos que fuese la consolidación de la compañía, con sede en el Teatro Alhambra.

El primer trabajo con el productor fue repartir funciones, discutir los equipos de trabajo y las personas que iban a realizar esas tareas. Mi labor como director fue, en el diálogo con el productor, conocer y hacer posible que las diferentes tareas tuvieran un solo objetivo, hacer *El público* más nuestro para la escena española. Quiero destacar la relación de funciones: Producción, Escenografía, vestuario, sastrería, caracterización, iluminación, música, ayudantes, etc. Los actores harían de regidores y tramoyistas del espectáculo; es muy habitual en mi trabajo hacer que el actor construya en el movimiento escénico el lugar donde se está dando la acción y además era una de las condiciones estéticas de la puesta. La producción, como es obvio, coordinó todas estas funciones e hizo posible su financiación Entre los profesionales trabajé con un equipo ya estable de trabajo. El productor se encargaría, en líneas generales de (comento mis aportaciones con el productor):

- Conseguir los medios económicos, administrarlos, evaluar los costes, formular los contratos a los artistas y técnicos elegidos: *El público* se

financió fundamentalmente con dinero público de la Junta de Andalucía, Ayuntamiento de Granada, Mundial de Esquí Alpino, y la colaboración de La General y la Universidad de Granada. A destacar, por un lado la defensa del teatro como un bien público con participación privada, de ahí su financiación, y, por otro, el intento de contratar de manera estable a los artistas y técnicos del espectáculo. Queríamos que la continuidad nos facilitara la labor de formación de una compañía profesional.

- Conseguir locales de ensayo y representación: *El público*, se ensayó en una nave perfectamente equipada, situada en las afueras de la ciudad de Granada, se estrenó en el Teatro Alhambra de Granada. Una de las carencias fundamentales que tenían las compañías era no contar con un espacio adecuado para los ensayos, se trabajaba en condiciones precarias y solo al final del periodo de los ensayos se terminaba la puesta en escena. Nuestra premisa fue construir el espectáculo en un lugar amplio, donde instalar la escenografía desde el inicio. Se aportaron cuanto antes todos los elementos que jugarían en la obra. Se hizo así, por una exigencia mía; construyo la obra sobre la escena a partir de planteamientos básicos, pero siempre es la escena la que va determinando el juego en el escenario y la concreción de los elementos con los que trabajar. Se que esta condición volvió loco al productor ejecutivo y que crea ansiedad e inseguridad, pero el proceso también lo entiendo como algo vivo y no una reproducción mecánica de lo planeado en el papel.
- Organizar reuniones, ensayos y posibles salidas y giras del grupo. Siempre alenté al productor a organizar para la compañía: comidas, visitas a lugares lorquianos, información sobre las expectativas de trabajo, todo,

> para que no sólo se trabajara en los ensayos de la obra, mecánicamente, de oficio, sino que además entendiéramos el trabajo como algo común, en equipo. De esas reuniones, de compartir una vivienda parte del equipo, de las comidas en el restaurante el Tragaluz, de las visitas a las choperas de La Fuente, surgieron ideas, transformaciones y aportaciones de toda índole para la puesta en escena.

Además la producción junto a la dirección se encargó del sistema estructura y marco, diseñando y tomando las siguientes decisiones:

SISTEMA MARCO

El estreno se enmarcó dentro del ciclo *Lorca desde Granada*, que se realizó con motivo del Mundial de Esquí Alpino. La idea era, después del estreno, girar por España y festivales internacionales.

TEATRO

Todos los montajes tienen una localización, y cada lugar influye en los espectadores de un modo diferente, las ciudades son vistas por los semióticos como textos. Yo no pude elegir el lugar para optar por un ambiente y manipularlo en orden a controlar los efectos sobre el público. Lo ideal era representar *El público*, en teatros a la italiana, con una arquitectura de teatro como el Teatro Español de Madrid, donde el público se viera sorprendido por la obra. Y así se hizo en la gira posterior.

El público se estrenó en Junio de 1995 en la Sala Alhambra, de Granada, situada en el barrio del Realejo, muy próximo al centro urbano. Esta sala significaba casi todo lo contrario de un teatro como el Isabel la Católica de Granada o el Español

de Madrid; pero era el único lugar que contaba la ciudad para este estreno. No obstante, para nosotros era nuestra sede y fue una oportunidad para hacer nacer ese nuevo teatro que queríamos proponer en la Sala Alhambra con Teatro del Sur. La Sala Alhambra, antiguo cine, abrió sus puertas en el año 1991, con *El Anfitrión* de Plauto, puesta en escena por Teatro del Sur y dirigida por mi. Hasta 1995 era el único teatro interior de la ciudad y entre sus programaciones se habían visto producciones hechas en Andalucía y las más destacadas del país. Del extranjero, acogía propuestas escénicas enmarcadas dentro del Festival Internacional de Teatro de Granada. La fachada austera, con un pequeño hall, donde se colocaron carteles, y el patio de butacas, para 290 espectadores, inclinado en grada, muy próximo a la escena; un escenario amplio 14x10, con un buen equipamiento tecnológico, pero sin telar. Su neutralidad siempre nos pareció muy sugerente y reproducimos sus dimensiones en el local de ensayo. Cuando saliéramos en gira mantendríamos la caja escénica diseñada.

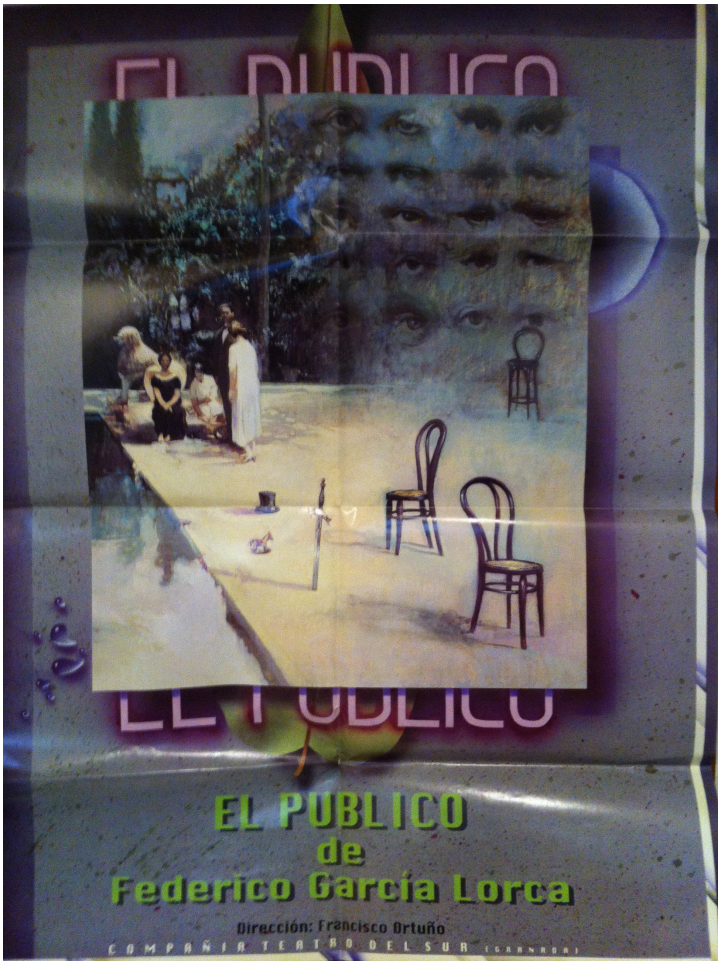
El entorno del teatro gira alrededor del Campo del Principe, un conjunto monumental, histórico, muy popular por los numerosos bares de tapas, y dónde se reunían después de las representaciones, parte del público habitual de la sala y los profesionales del teatro. Allí se dio mas de una retroalimentación del espectáculo.

COMUNICACIÓN Y PUBLICIDAD

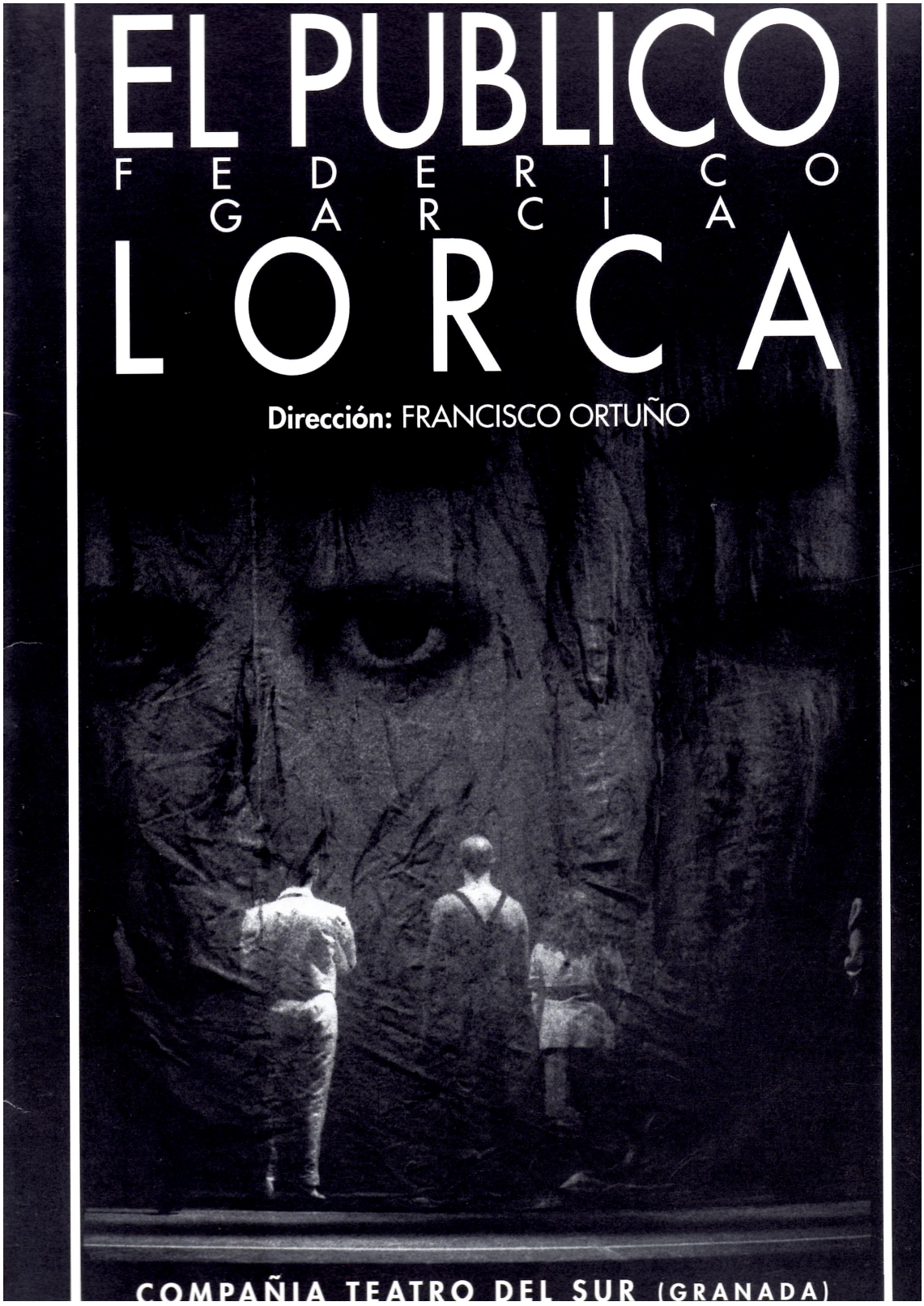
Fundamental es también el marco intelectual, histórico y social del público. Es muy poderoso el horizonte de expectativas que aporta el espectador cuando asiste al teatro. Un modo de anticiparse al público es mediante todo tipo de comunicaciones, del diseño gráfico se encargó Elena Laura. Se diseñó una serie de intervenciones para informar al público del estreno, las funciones y, a la profesión y

distribuidores del nuevo trabajo de la Compañía. Se hizo una pegatina con la siguiente leyenda: “El público vuelve al teatro”.

Se encargó un cartel a uno de los grandes pintores de granada Jesús Conde Ayala, pero se cambió por otro más acorde con la puesta. El de Jesús, hermoso, quizás se entendía mejor como pintura. Optamos por realizar un cartel más funcional con una foto del espectáculo. Ninguno de los dos, en las leyendas, se ajustaron a mis criterios del diseño general de la puesta. El productor, con sus contradicciones, mantuvo en el cartel la autoría de Lorca, la dirección y la Compañía, dentro de los usos normales de la profesión. ¿Y si hubiésemos anunciado *Romeo y Julieta* de Shakespeare?

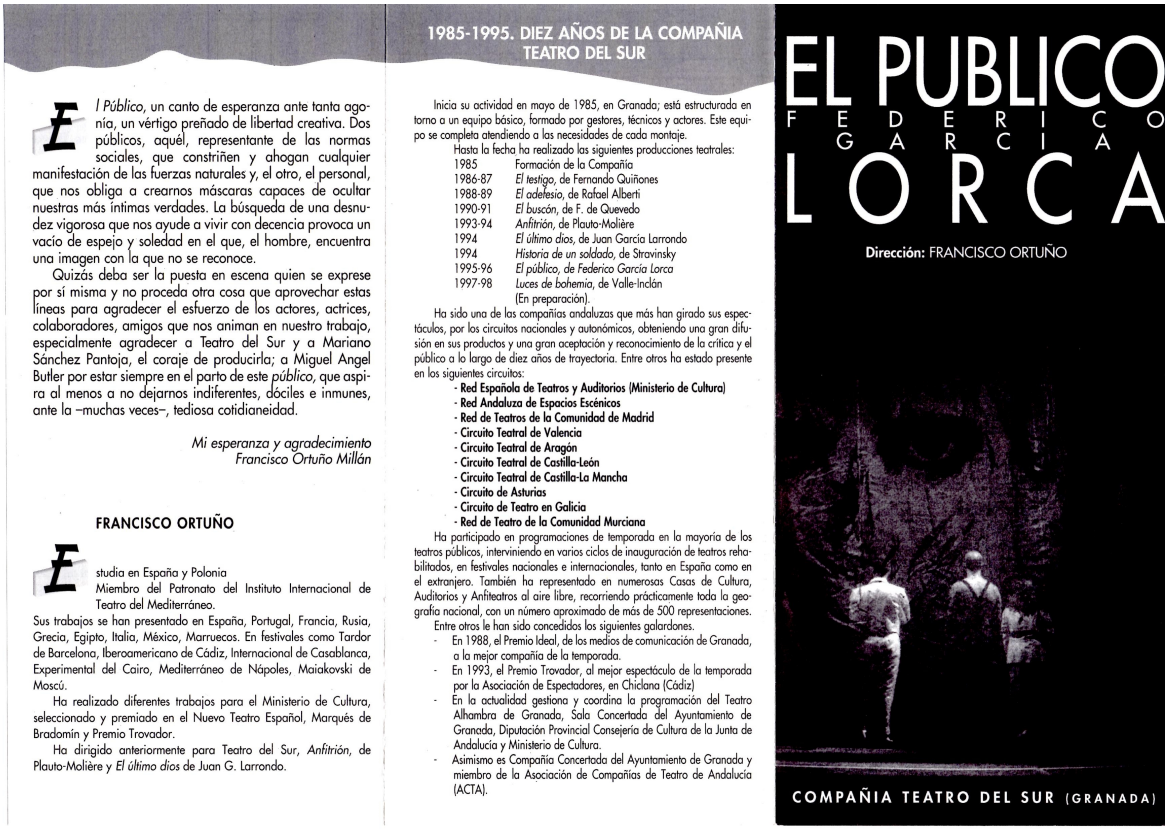


Cartel de Jesús Conde y Elena Laura



Cartel de la Compañía

En los programas, apareció una introducción a la obra de María Clementa Millán, era la edición que nosotros manejamos, aunque la de Martínez Nadal nos ayudó a desvelar y solucionar laberintos en la dramaturgia. Un texto mío con mi currículo y otro de la Compañía, acompañados por una ficha técnica.



El Público, un canto de esperanza ante tanta agonía, un vértigo preñado de libertad creativa. Dos públicos, aquél, representante de las normas sociales, que constriñen y ahogan cualquier manifestación de las fuerzas naturales y, el otro, el personal, que nos obliga a crearnos máscaras capaces de ocultar nuestras más íntimas verdades. La búsqueda de una desnudez vigorosa que nos ayude a vivir con decencia provoca un vacío de espejo y soledad en el que, el hombre, encuentra una imagen con la que no se reconoce.

Quizás deba ser la puesta en escena quien se exprese por sí misma y no proceda otra cosa que aprovechar estas líneas para agradecer el esfuerzo de los actores, actrices, colaboradores, amigos que nos animan en nuestro trabajo, especialmente agradecer a Teatro del Sur y a Mariano Sánchez Pantoja, el coraje de producirla; a Miguel Angel Butler por estar siempre en el parto de este *público*, que aspira al menos a no dejarnos indiferentes, dóciles e inmunes, ante la –muchas veces–, tediosa cotidianeidad.

Mi esperanza y agradecimiento
Francisco Ortuño Millán

FRANCISCO ORTUÑO

Estudia en España y Polonia
Miembro del Patronato del Instituto Internacional de Teatro del Mediterráneo.

Sus trabajos se han presentado en España, Portugal, Francia, Rusia, Grecia, Egipto, Italia, México, Marruecos. En festivales como Tardor de Barcelona, Iberoamericano de Cádiz, Internacional de Casablanca, Experimental del Cairo, Mediterráneo de Nápoles, Maiakovski de Moscú.

Ha realizado diferentes trabajos para el Ministerio de Cultura, seleccionado y premiado en el Nuevo Teatro Español, Marqués de Bradomín y Premio Trovador.

Ha dirigido anteriormente para Teatro del Sur, *Anfitrión*, de Plauto-Molière y *El último dios* de Juan G. Larrondo.

1985-1995. DIEZ AÑOS DE LA COMPAÑIA TEATRO DEL SUR

Inicia su actividad en mayo de 1985, en Granada; está estructurada en torno a un equipo básico, formado por gestores, técnicos y actores. Este equipo se completa atendiendo a las necesidades de cada montaje.

Hasta la fecha ha realizado las siguientes producciones teatrales:

1985	Formación de la Compañía
1986-87	*El testigo*, de Fernando Quiñones
1988-89	*El adefesio*, de Rafael Alberti
1990-91	*El buscón*, de F. de Quevedo
1993-94	*Anfitrión*, de Plauto-Molière
1994	*El último dios*, de Juan García Larrondo
1994	*Historia de un soldado*, de Stravinsky
1995-96	*El público, de Federico García Lorca*
1997-98	*Luces de bohemia*, de Valle-Inclán
	(En preparación).

Ha sido una de las compañías andaluzas que más han girado sus espectáculos, por los circuitos nacionales y autonómicos, obteniendo una gran difusión en sus productos y una gran aceptación y reconocimiento de la crítica y el público a lo largo de diez años de trayectoria. Entre otros ha estado presente en los siguientes circuitos:

- **Red Española de Teatros y Auditorios (Ministerio de Cultura)**
- **Red Andaluza de Espacios Escénicos**
- **Red de Teatros de la Comunidad de Madrid**
- **Circuito Teatral de Valencia**
- **Circuito Teatral de Aragón**
- **Circuito Teatral de Castilla-León**
- **Circuito Teatral de Castilla-La Mancha**
- **Circuito de Asturias**
- **Circuito de Teatro en Galicia**
- **Red de Teatro de la Comunidad Murciana**

Ha participado en programaciones de temporada en la mayoría de los teatros públicos, interviniendo en varios ciclos de inauguración de teatros rehabilitados, en festivales nacionales e internacionales, tanto en España como en el extranjero. También ha representado en numerosas Casas de Cultura, Auditorios y Anfiteatros al aire libre, recorriendo prácticamente toda la geografía nacional, con un número aproximado de más de 500 representaciones.

Entre otros le han sido concedidos los siguientes galardones.

- En 1988, el Premio Ideal, de los medios de comunicación de Granada, a la mejor compañía de la temporada.
- En 1993, el Premio Trovador, al mejor espectáculo de la temporada por la Asociación de Espectadores, en Chiclana (Cádiz)
- En la actualidad gestiona y coordina la programación del Teatro Alhambra de Granada, Sala Concertada del Ayuntamiento de Granada, Diputación Provincial Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Ministerio de Cultura.
- Asimismo es Compañía Concertada del Ayuntamiento de Granada y miembro de la Asociación de Compañías de Teatro de Andalucía (ACTA).

EL PUBLICO
FEDERICO GARCIA LORCA

Dirección: FRANCISCO ORTUÑO

COMPAÑIA TEATRO DEL SUR (GRANADA)

EL PUBLICO

FEDERICO GARCÍA LORCA

Dirección: FRANCISCO ORTUÑO

HAN COLABORADO:

Espacio Escénico: Miguel A. Butler, Francisco Ortuño
Vestuario: Miguel A. Butler.
Música Original: Nicolás Medina (Banda sonora), Enrique Morente (Colaboración especial "Kyrie").
Autor cartel: Jesús Conde
Diseño gráfico: Elena Laura
Iluminación: Joaquín Cutillas
Sonido: Julián Peñafiel
Fotografía: Ana Díez
Video: Canal Sur TV
Utilería y Telones: Isabel Soto
Telón y suelo "Ojos": Jesús Conde Ayala
Colaboradores: Lourdes Blanca López, Patricia Rodríguez Jurado, Lola Blanca López, Fuensanta Blanca López, David Conde.
Orfebrería: Gonzalo Angulo
Realización de vestuario: Javier Fernández, María Angeles Gómez, Capilla Vallecillos, José Rodríguez, Perla Gago.
Carpintería: Isacio
Butacas: Coliseo Viñas - Esteban Viñas
Estructuras Metálicas: Gaor
Asesoramiento literario: Mª Clementa Millán
Ayudantes de Dirección: Teresa Pardo, Constantino Renedo
Documentación auxiliar: Nicolás Morcillo
Administración: Lola Martín Rubiño
Ayudante de producción: Joaquín Ramírez
Secretaria de Producción: Charo Chaves
Producción: Mariano Sánchez Pantoja

INTERVIENEN:

Director:	Ramón Aparicio
Criado:	Chefra Castilla
Caballos:	Constantino Renedo
	Claudio Santana
	Joaquín Ramírez
	Marcial Alvarez
	Luis Salguero
Hombre 1:	F.M. Poika
Hombre 2:	Miguel A. Butler
Hombre 3:	Leo Vegal
Elena:	Faustina Camacho
Señora (Madre):	Teresa Pardo
Figura Cascabeles:	Joaquín Ramírez
Figura Pámpanos:	Marcial Alvarez
Niño:	Claudio Santana
Centurión:	Constantino Renedo
Emperador:	Chefra Castilla
Julieta:	Alicia Cifredo
Caballo Blanco:	Marcial Alvarez
Caballo Negro:	Luis Salguero
Traje de Arlequín:	Teresa Pardo
Traje de Bailarina:	Faustina Camacho
Traje Pijama Negro:	Chefra Castilla
Estudiantes:	Marcial Alvarez
	Joaquín Ramírez
	Constantino Renedo
	Luis Salguero
Desnudo Rojo:	Claudio Santana
Enfermero:	Chefra Castilla
Damas:	Faustina Camacho
	Teresa Pardo
	Alicia Cifredo
Ladrón 1:	Miguel A. Butler
Ladrón 2:	Leo Vegal
Traje de Arlequín:	Leo Vegal
Pastor Bobo:	Constantino Renedo
Prestidigitador:	Miguel A. Butler

A su llegada a Nueva York en 1929, Federico García Lorca dejaba atrás un conjunto de obras que pretendían encasillarlo, por el éxito, como poeta *gitano*. La necesidad de un cambio psicológico le llevan a expresarse en un nuevo lenguaje que dio lugar a *Poeta en Nueva York* y *El Público*.

Este nuevo lenguaje llevaba consigo un evidente contagio de la estética superrealista, que había arraigado con fuerza en el contexto artístico español de finales de los años veinte. Sin embargo, el reducir la significación de *El Público* a esta única perspectiva sería atribuirle una simplicidad que no tiene, ya que si por algún rasgo se puede definir esta obra, es por la complejidad de los elementos que la componen.

En ella, el Lorca introspectivo y complejo, receptor de influencias vanguardistas y clásicas, se muestra con mayor exhaustividad que en ninguna de sus producciones teatrales.

En *El Público*, resuenan ecos superrealistas; especialmente de Jean Cocteau, pero también de Luigi Pirandello, de Miguel de Unamuno, de William Shakespeare, de Goethe y de Calderón de la Barca. En sus páginas el mundo íntimo del autor se entremezcla con su reflexión sobre el teatro, como si arte y vida estuvieran estrechamente unidas en esta etapa de su creación literaria.

Esta obra, que se puede considerar necesaria dentro de su trayectoria como escritor, es un acto de autoafirmación personal y artística, del que no podemos prescindir al analizar su obra, y del que, tal vez el propio autor tampoco pudo evadirse. Es una explosión del más genuino sustrato lorquiano, que vio la luz entre 1929-1930, empujado por los nuevos aires superrealistas y neoyorquinos, pero que también estaba profundamente arraigado en lo más definitorio de su autor, y en grandes escritores del teatro clásico y contemporáneo.

María Clementa Millán

Coproducen: Granada 95 · Ayuntamiento de Granada · Junta de Andalucía · Teatro del Sur Granada · Teatro Alhambra
Espectáculo en gira: Red Española de Teatros y Auditorios
Colaboran: Canal Sur · Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz · Festival de Théâtre Hispanique París

Nuestra idea era que estos materiales, más la rueda de prensa, entrevistas que se realizaran y los anuncios en los medios audiovisuales; orientaran las expectativas de los espectadores y fuera un anticipo de lo que luego iban a presenciar. El autor, Lorca, era más que conocido, se había convertido en un fetiche, en un lugar común, recurrente, con una imagen pública de gran poeta y figura genial de nuestra literatura. Domesticado por el público más conservador, sus obras más conocidas por el gran público no tenían nada que ver con *El público.* Estábamos convencidos del gran impacto que iba a significar esta obra, no solo por su contenido subversivo sino también porque despertaría en la mente de más de uno la imagen de un autor asesinado, maricón y rojo. Lo que nos animaba, era constatar que Lorca suscitaba entusiasmos tanto en la población más popular como en los mal llamados intelectuales sociales. *El público* podría ser un revulsivo en todos los sentidos, tanto por su contenido radical como por su forma caótica, fragmentaria. No quisimos

adelantar nada que supusiera levantar sospechas sobre lo que ocurriría en la representación, queríamos que el público asistiera tal cual, con una información básica, sin prejuicios. Informamos sobre el director, por una parte para que supieran de mi trayectoria, y por otra para vincularme con la dirección artística de la compañía. Yo ya había estrenado en Granada y había presentado trabajos arriesgados en la geografía española. Entendimos que sería importante ir destacando la figura de un director en el hecho teatral.

IDEAL

DIARIO REGIONAL DE ANDALUCIA

GRANADA

ayo 1995 Precio: 110

IDEAL, MARTES, 23 MAYO 1996 SOCIEDAD/CULTURA

ALFREDO AGUILAR

De izquierda a derecha, Jesús Conde, Elena Laura, Mariano Sánchez y Francisco Ortuño.

La compañía Teatro del Sur estrena en Granada la obra lorquiana 'El público'

CRISTINA PRIETO

GRANADA

La compañía Teatro del Sur estrena en Granada el próximo jueves día 25 la obra de Federico García Lorca *El Público* bajo la dirección de Francisco Ortuño. Con esta producción, se clausura el ciclo *Lorca desde Granada* que se inició en el Teatro Alhambra el pasado mes de febrero dentro de las actividades culturales de Granada 95. El director de este espacio escénico, Mariano Sánchez, se mostró ayer muy satisfecho del montaje y el resultado de la puesta en escena ideada para *«exportar el espectáculo al extranjero. De momento vamos a representarla en el Festival Iberoamericano de Cádiz con la intención de llevarla, posteriormente, a Latinoamérica.»*

Francisco Ortuño, director de éste y otros montajes presentados por la compañía Teatro del Sur, califica esta producción como *«un reto interesante»* y señala que la intención de Lorca con esta obra, que ha sido muy poco representada, *«no fue obtener un reconocimiento social. Para ello escribió otras cosas. Con 'El público' expresó lo que realmente quería decir. Este fue para él un teatro comprometido tanto en la forma como en el contenido».*

Con este espectáculo, la compañía alcanza los diez años de vida en los que ha conseguido importantes éxitos como las puestas en escena de *Anfitrión* y *El último dios»* estrenada, esta última, el pasado año en el Festival de Itálica. Ahora presenta al público granadino una obra inacabada de Federico García Lorca que se representó por última vez en 1986 a cargo del Centro Dramático Nacional. En ella, Lorca introspectivo y complejo, receptor de influencias vanguardistas y clásicas, se muestra con mayor exhaustividad que en ninguna de sus producciones teatrales.

La compañía era conocida en España, menos en las grandes ciudades como Madrid o Barcelona, pero tenía un prestigio consolidado entre la profesión y su público. Para ella, montar *El público* significaba un reto; volver a recorrer los teatros de España con esta obra no era lo más cómodo, si tenemos en cuenta los innumerables trabajos políticamente correctos que se estaban haciendo. La ficha técnica y artística daba cuenta de los que habían hecho posible la puesta. Era un modo de aproximarnos a esa compañía, de repertorio, que queríamos construir.

SISTEMA AUDIENCIA / PÚBLICO.

Tuvimos en cuenta que nos dirigíamos a un público muy heterogéneo. Unos vendrían a entretenerse y mitigar el estrés, otros a buscar una excitación de todos sus sentidos, otros por pura curiosidad, otros para pensar, etc. La población que asistía al teatro era muy variopinta y normalmente pertenecían a diferentes grupos sociales. Nosotros quisimos diseñar, tanto en el estreno, como luego a los teatros que fuéramos un espectáculo capaz de tener diferentes profundidades de lecturas. Las representaciones se harían en días laborables o festivos pero sin buscar un calendario especial de vacaciones, no nos interesaba vender la obra como puro "matar el tiempo". Para que pudieran asistir el mayor número de espectadores la entrada era muy económica, entre 500 y 1000 pts; y dirigimos una especial atención al público joven.

CONDICIONAMIENTOS DEL PRESUPUESTO.

A las limitaciones presupuestarias, siempre existen, tuve que contestar con imaginación, flexibilidad y fluidez. Algunas de las soluciones diseñadas y proyectadas dejaron de ser útiles por su elevado coste y hubo que inventar todo tipo

de soluciones, en todos los sistemas de significación. Voy a apuntar algunos elementos, a modo de ejemplo, previstos en un principio y que no se pudieron llevar a la práctica, por una u otra razón:

- El suelo repleto de radiografías; se necesitaba un número muy grande y se descartó; se suplió por los ojos pintados en proscenio.
- Las proyecciones de gran formato, primeros planos de ojos, poros de la piel, pelos y lugares extraños del cuerpo humano; se salía del presupuesto cuando se estudió hacer la gira; se suplió por una acentuación mayor de los centros de atención.
- La arena para la escena de Pámpanos y Cascabeles; Ya en el anterior montaje se habían utilizado tres mil kilos de sal y valoramos lo costoso que era mantenerla y que los costes de transporte eran muy elevados; se jugó con una sábana blanca enorme.
- La urna de Julieta, de cristal transparente; se temía que al ir transportada en furgoneta fuera muy delicada y nos diera más problemas de los normales; se eliminó y sólo se insinuó con el juego de luces.
- La lluvia de guantes blancos; nos hubiera hecho falta contar con más personal y ya el quipo era lo suficientemente numeroso para estar siempre bajo mínimos presupuestarios; se cambió por el juego final del Prestidigitador con el abanico blanco.
- En los saludos finales, pensé en un gran espejo que reflejara al público cuando aplaudiera; era inviable por el tamaño y el presupuesto, no valía un telón espejo y finalmente se descartó la idea.

De algún modo he querido transitar por las dulzuras y las miserias de los condicionantes de la producción, si bien cuando tienes algo planeado te duele

muchísimo renunciar a ello, al final, cuando la obra se estrenó, ya había pasado el tiempo necesario para enamorarme de los objetos, de la obra realizada y ya nada echas de menos. Incluso agradeces algunos recortes presupuestario. No siempre pero la imaginación suele ponerse a funcionar.

El público fue una producción de Compañía Teatro del Sur en coproducción con Granada 95, Ayuntamiento de Granada y Junta de Andalucía. Colaboraron Canal Sur, Festival Iberoamericano de Teatro (FIT) y el Festival Don Quijote de Théâtre Hispanique de París.

1.2.2. COMPAÑÍA TEATRO DEL SUR.

Voy a reproducir los textos del dossier de presentación de la obra y la compañía que Mariano Sánchez Pantoja, productor de *El público* y de Teatro del Sur, elaboró junto a su equipo. Creo que sitúa la producción, la compañía que la creó y la sala de teatro donde se estrenó desde el punto de vista del productor. Al no tratarse de una publicación y ser cuadernos hechos a mano no citaré y transcribiré los textos de modo particular. Voy a intentar ser lo más fiel posible, hasta el final del capítulo reproduzco tal cual.

A MODO DE PRESENTACIÓN:

¿Otra vez, Lorca…? Se nos interpela, con extrañeza, por algunos mandarines trasnochados y falsamente modernos de la cultura. Y la verdad, es, que Lorca está diariamente presente en el ranking de los temas cotidianos y noticiosos. La aparición de un nuevo poema, el recuerdo compartido por tal o cual personaje, el aniversario de algunas de sus fechas rituales, el último debate sobre su muerte, los factores que la

empujaron o ejecutaron. Curiosamente, el recuerdo de los estrenos de sus obras, se mantienen en la memoria, -sean exitosos o no-, más tiempo que si de cualquier otro autor se tratara. Contradicciones, paradojas, opiniones y polémicas para todos los gustos. Todo esto pasa con Federico García Lorca, uno de los autores más respetados en el ámbito europeo e iberoamericano, pero que en España, a pesar de esa presencia a la que antes nos hemos referido, es un autor con varias de sus obras en el olvido. Una de esas obras *El público*, que en palabras del propio Federico es "donde está mi verdadero propósito", objeto de nuestro trabajo. Estrenada en 1986, en Madrid, consideramos necesario, sacarla de nuevo al relente, exponerla de nuevo ante los ojos del espectador de hoy, y confrontarla con todos los públicos que quieran profundizar en la verdad del poeta. Esta vez desde Granada, -para todo el mundo, y con más responsabilidad si cabe-, un equipo de profesionales, van a verse rodeados de todos los símbolos que propone el texto lorquiano, en la seguridad de ofrecer un resultado digno, que pueda ser disfrutado por los que quieran asomarse a este sugestivo y rico universo poético. (Mariano Sánchez Pantoja. Director de la producción).

LA COMPAÑÍA TEATRO DEL SUR:

Inicia su actividad en Mayo de 1985, en Granada, está estructurada en torno a un equipo básico, formado por gestores, técnicos y actores. Este equipo se completa atendiendo a las necesidades de cada montaje. Hasta la fecha ha realizado las siguientes producciones teatrales:

- 1986-87. *El testigo* de Fernando Quiñones.
- 1988-89. *El adefesio* de Rafael Alberti.

- 1990-91. *El buscón* de Quevedo.
- 1993-94. *Anfitrión* de Plauto – Moliere.
- 1994. *El último dios* de Juan García Larrondo.
- 1994. *Historia de un soldado* de Stravinsky.
- 1995-96. *El público* de Federico García Lorca.

Ha sido una de las compañías andaluzas que más han girado sus espectáculos, por los circuitos nacionales y autonómicos, obteniendo una gran difusión en sus productos que siempre han sido acompañados de un diseño de imagen en cartelería y programas de gran nivel, obteniendo una gran aceptación y reconocimiento de la crítica y el público a lo largo de casi diez años de trayectoria. Entre otros ha estado presente en los siguientes circuitos:

- Red española de teatros y auditorios (Ministerio de Cultura).
- Red andaluza de espacios escénicos.
- Red de teatros de la comunidad de Madrid.
- Circuito teatral de Valencia.
- Circuito teatral de Aragón.
- Circuito teatral de Castilla-León.
- Circuito teatral de Castilla-La Mancha.
- Circuito de Asturias.
- Circuito de teatro en Galicia.
- Red de teatro de la Comunidad Murciana.

Ha participado en programas de temporada en la mayoría de los teatros públicos, interviniendo en los programas de inauguración de varios teatros

rehabilitados, en festivales nacionales e internacionales. Ha representado en numerosas casas de cultura, auditorios, anfiteatros al aire libre, prácticamente por toda la geografía nacional, con un número aproximado de más de 500 representaciones. Es compañía concertada del Ayuntamiento de Granada y miembro de la Asociación de Compañías de Teatro de Andalucía (ACTA). Entre otros le han sido concedidos los siguientes galardones:

- Premio Ideal. 1988.
- Premio Trovador. 1993.

En la actualidad gestiona y coordina la programación del Teatro Alhambra de Granada. Sala concertada del Ayuntamiento de Granada, Diputación Provincial, Consejería de la Junta de Andalucía y Ministerio de Cultura.

- La Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía ha distinguido al Teatro Alhambra, gestionado por Teatro del Sur, con el premio Andalucía de Arte Dramático.

4.3. ESPACIO ESCÉNICO.

4.3.1. ESCENOGRAFÍA.

Trabajé con Miguel Ángel Butler la escenografía, un profesional con mucha experiencia en el teatro independiente, sobre todo en el grupo mítico gaditano Carrusel ; ya había diseñado conmigo en las anteriores puestas de Teatro del Sur y Factoría Teatro. También es de destacar el diseño y la realización de ojos para el suelo y el telón de Jesús Conde y su equipo, como los telones de Isa Soto.

Nuestro trabajo tuvo varias etapas:

1. Diseño previo del director.
2. Primeras conversaciones con el escenógrafo.
3. Propuesta del escenógrafo.
4. Diseño final conjunto.
5. Cotejo en los ensayos y realización.

En esta tesis, voy a exponer los datos que yo le pasé al escenógrafo y la escenografía y los resultados de estas conversaciones. La propuesta final se puede ver en el video adjunto de la obra. Miguel Ángel, se encargó de la escenografía, de los elementos y objetos, facetas muy relacionadas en las soluciones óptimas para esta puesta en escena y mi modo de dirigir.

La escenografía, escritura en el espacio no se concibió como ilustración ideal e unívoca del texto dramático, sino como un dispositivo capaz de poner en acción el texto. Recuerdo a Appia y a Craig y su insistencia en que el espacio tiene que tener respiración y valor rítmico. Suelo dar una idea muy avanzada del espacio escénico y de los elementos que voy a utilizar en la puesta en escena, que formarán parte de la escenografía, el mobiliario y la utilería. Es así, por la importancia que concedo al espacio donde se van a realizar las acciones, sin él no soy capaz de ir imaginando la puesta. Luego en los ensayos suelo descartar algunos diseños e incluso objetos realizados y añadir otros. No deseaba caer en un retrato de un lugar real en el mundo, siguiendo las determinaciones espaciales que pueden sacarse del texto. Las matrices de la espacialidad también quería que nos informasen de una espacialidad psíquica, de acción, es decir, el cerebro piensa, se emociona y esas turbulencias son el espacio y el movimiento que se da en un espacio en continua transformación, de los elementos escenográficos. Quería un teatro convencional, un espacio cerrado,

amplio, de teatro vacío, laberíntico por acumulación de objetos teatrales que nos obligara a recomponer un orden. Representación de un altar dónde se va a dar el rito escénico. No debe dar pistas de un periodo exacto, aunque sabemos que es contemporánea por la disposición a la italiana y los personajes que habitan el espacio. Lo que debe ser muy claro es que estamos en el teatro dentro del teatro. La escenografía, arquitectónica no pictórica, enmarcada dentro de la caja escénica estará compuesta por grandes telones, la maquinaria y los objetos móviles con la utilería y el atrezzo. No habrá decorado en un sentido puro, cada elemento no intentará describir un lugar o ser costumbrista, tendrá una función en la puesta en escena. Su materialidad, su volumen y el juego de los cuerpos de los actores delimitarán su sentido y nos darán sus fronteras.

El espacio teatro dentro del teatro. Era importante desarrollar el concepto, en el sentido global, del teatro dentro del teatro. Conjugar dos espacios encajados en el que uno es representación para el otro. Queríamos que hubieran observadores y observados, aunque unos y otros sean vistos por el público. Las butacas de teatro móviles en la escena ayudaran a percibir esta idea. Deseábamos que se mostrara que estamos en el teatro. La presencia de actores / espectadores sobre la escena es como la materialización de un presupuesto: "Estamos en el teatro, el espacio teatro en el interior del gran espacio que es el lugar de ostentación de la teatralidad. Lo que se nos dice por este canal repercutido es la verdad." (UBERSFELD, 1997: 115). El teatro en el teatro reforzará la idea de una certidumbre, de una verdad desvelada, exhibida, al mismo tiempo que una puesta en evidencia del status del teatro. Naturaleza y poder del teatro que al mismo tiempo que oculta, enseña. Lo que no me convencía era diseñar dos espacios reales, inamovibles, realmente distintos sobre la escena donde uno haga la función de teatro para el otro. Me incliné porque los signos

del teatro se impusieran a un número de actores presentes sobre la escena, de modo intermitente: el juego de las butacas, el biombo, la entrada y escena de Elena, el pañuelo / suelo de Pámpanos y Cascabeles, la discusión de los Hombres entre las butacas encima del escenario, el Pastor Bobo, el telar de la escena final, etc. Aunque insisto, es una idea que debe bañar todo la puesta. Siempre estará el teatro y el valor del referente, buscaremos un inicio donde esto quede claro, pienso en una fila de butacas en primera fila del escenario con personajes de la obra que esperan al Director. Será así además porque se darán innumerables momentos en que unos personajes hacen teatro a los ojos de otros personajes, por ejemplo, y ya digo que es continuo, la escena de Pámpanos y Cascabeles, observada por todos los demás. Si se trata de encontrar una presencia estética, mi idea se aproxima al trabajo de Liubimov y de su famoso telón opresivo, (tuve ocasión de visitar su teatro en Moscú y ser becado para trabajar con él, mi visita no se pudo concretar por cuestiones políticas, y hablé con él y lo seguí en dos espectáculos: La madre y Boris Gudonov.), que consiste en mostrar permanentemente un espacio de espionaje, hacer del lugar escénico el lugar dónde uno es perpetua y clandestinamente observado. Los diferentes espacios escenográficos serán construidos por los movimientos de los elementos y los cuerpos de los actores. Marcarán, la escenografía, oposiciones de:

- Horizontal / vertical. El espacio teatral es horizontal, al ser dada por la estructura erguida de los actores; la verticalidad será un rasgo destacado. La puerta, la delimitación de telones y la maquinaria del telar, darán la verticalidad. La verticalidad connotará jerarquía de poder (Subida a los bidones) aspiración mística (La camilla vertical del Desnudo); y la horizontalidad las pasiones terrenales, la unión con la madre tierra (Lucha de Pámpanos y Cascabeles, la discusión de los hombres en las butacas).

- Profundidad / superficie. Al ser un espacio arquitectónico, la profundidad es una de sus dimensiones. Jugaremos con una paradoja, que consiste en potenciar una puesta de espacio plano, que nos de idea de presentación de acontecimientos, como un cuadro pictórico, realizado en una escenografía arquitectónica (La transición a la lucha de Pámpanos y Cascabeles). Este espacio o paradoja privilegiará la imagen, el cuadro pictórico (El Desnudo rojo), la relación directa del actor con el público (La muerte de Gonzalo, el Pastor bobo), y, sobre todo una idea de la puesta, una especie de sentido directo del espacio proyectado sobre el público. En el otro extremo, y siempre jugando con la anterior paradoja, construiremos el espacio profundo, el juego entre el plano delantero y el trasero que sirve para la construcción de un lugar que se presenta como una realidad escénica, arquitectónica (Toda la escena de Julieta y los Caballos). En algunos momentos iremos más allá en la paradoja y aunque el espectáculo está, dentro de su correlato lógico pensado para que sea visto, la profundidad nos vinculará a una dramaturgia de cuarta pared (La discusión de los Hombres, la escena de Director y el Prestidigitador, rota por la intervención del Criado). El espacio profundo será el espacio necesario para el juego de los elementos escenográficos y los cuerpos. Permitirá campos de fuerza, de diagonales oblicuas o formas espaciales que producirán estados emocionales acordes con la escena realizada (Escena Director y Caballos, o Director y Hombres en el primer cuadro). Este espacio será el vehículo de la teatralidad.

- Clausura / apertura. Todo espacio teatral es cerrado por naturaleza en la medida en que se opone a lo que no es él. El espacio estará abierto al espectador y al mismo tiempo cerrado, quiero crear una sensación de

ambigüedad que potencia el conflicto principal de la obra: el público quiere saber la verdad, entrar dentro; el Director no quiere abrirse y se abre, al público y a sus pasiones más inconfesables. Al cerrar el espacio con los telones propuestos con respecto a los camerinos y aledaños, estamos abriendo el espacio sobre un más allá imaginario, la sugerencia de lo que no se ve pero se intuye o se oye (La lluvia en la escena de el Hombre 3 y Julieta). Quiero que el escenógrafo trabaje sobre las fronteras de lo abierto y cerrado con la idea de permitir al espectador comprender y adivinar el espacio extra-escénico imaginario (La escena de las Damas y los Estudiantes.) Y de todo el espectáculo en general: el espacio debe sugerir un espacio mucho mayor, infinito, compuesto por laberintos sin fin.

- Lo vacío / lo lleno. Será un espacio polivalente, sensación de vacío, de soledad, inhabitado, pero colmado de objetos y elementos, que aparecerán o desaparecerán por la acción transformadora de los actores (Juego de las butacas, los bidones, las varas).

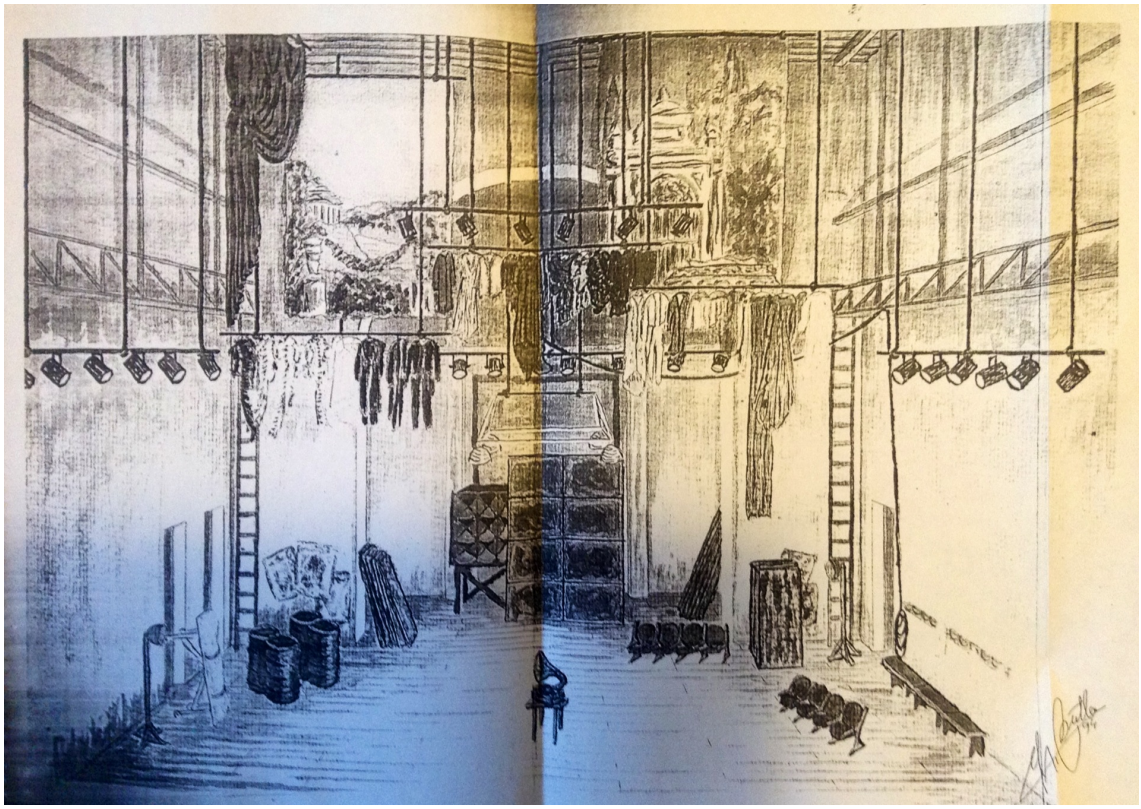
- Interior / Exterior: El espacio será siempre interior, el exterior es un anhelo de salida, de escape, solo sugerido. El interior se reforzará para su connotación claustrofóbica; la introspección que se realiza en las pasiones de los personajes será puro tormento y, el lugar dónde ocurrirá será un interior profundo. Esta contradicción sólo se refiere a la ficción.

- Circular / Rectangular. De nuevo otra paradoja, a pesar de que el círculo es el espacio del juego, de la representación escénica, mientras el rectángulo es la caja mimética; prefiero el cubo rectangular. El espacio circular es el del juego expuesto (De ahí el baile circular de los Caballos con el Director) de la ausencia de secreto. El espacio a la italiana me permite jugar más con el

ocultamiento, lo escondido, la huidas (Los laberintos de la puerta con los Caballos, los Hombre y Julieta).

- Centrado / descentrado: El espacio y la escenografía tendrá un centro lógico, marcado irónicamente por cinchas en el suelo, a modo de ring. En *El público* será simetría en el rectángulo / cuadrado. Sobre este centro se construirá una puesta descentrada con el juego de los elementos y los actores (La puerta móvil con sus dos hojas).

Nuestro deseo, y creo que la obra lorquiana apunta en este sentido, es que se notara en el espacio escénico y en el juego dramático, que toda intimidad se transforma en teatro, y la teatralidad << desteatralice >>. Nuestro espacio escénico, nuestra escenografía, estaría diseñada en función de las acciones y movimientos escénicos que yo imaginaba. El ritual escénico nos llevaría a diseñar y elaborar objetos y elementos funcionales. A pesar de su barroquismo abigarrado, yo quería un espacio que diera sensación de vacío, de espacio indefinido, devastado (Transición al último Cuadro) anónimo, simbólico del mundo, en el que se desarrolla un combate existencial. El espacio y la escenografía deberán estar compuestos por elementos heterogéneos que fragmente y desgarren el espacio, y que al ser móviles, sus desplazamientos y permutación fabricarán espacios. Se trataría de un montaje / collage que lleve al espectador a percibir la discontinuidad como continuidad.



Boceto escenografía de Miguel Ángel Butler

4.3.2. MOBILIARIO, UTILERÍA, OBJETOS.

El Mobiliario, la utilería y los objetos estarán muy unidos a la escenografía y vestuario. El uso de ellos para mi es crucial ya que nos permite comprender más precisamente el funcionamiento del espacio. Son elementos significantes en el pleno sentido de la palabra. Es de destacar la realización de Isa Soto y la orfebrería de Gonzalo Angulo. Estos elementos y objetos, serán figurables sobre la escena y manipulables por los actores. Pueden ser tomados como un signo, en escena se convierten en signos, en un primer nivel de significación activa, llamado ostensión por Umberto Eco. Los materiales de los que están compuestos los decorados, los elementos y los objetos, y, que forman la frontera del espacio teatral, los trato con sumo cuidado, me interesa mucho las texturas por lo que puedan significar y como manera de transmitir sensaciones táctiles.

> El SUELO de linóleo, bien marcado por cintas de unir e industriales, quiero que denote un lugar de presentación y de lucha. Los materiales, noble uno, para bailarines y tosco el otro, las cinchas, estarán participando de uno de los conflictos de la obra: lo delicado y lo brutal. Los ojos que presidirán la escena, pintados en la corbata, con acrílicos y por la mano de un maestro, presidirán la lucha y le dará elegancia a esa brutalidad. Vinculado al espacio.

> Los TELONES viejos, aforando a la alemana, de telas rasgadas, de almacén, despintados, con algún detalle simbólico denotaran una teatralidad decadente, que fue en un día ostentosa, quiero que sean provocativos, sobre todo el del fondo con su apertura en forma de sexo femenino. Vinculado al espacio.

La PUERTA de madera / metal, horadada, remitirá a un material noble agredido, herido. Será frontera física y psíquica. Será utilizada en todos los sentidos espaciales y no solo como puerta, sino como barrera, límite. Vinculado al espacio.

Las BUTACAS de teatro, madera / plataforma metálica; es una incursión en la escena del patio de butacas, desubican el correlato lógico y acentúan la idea de teatro dentro del teatro, de los personajes / público como voyeurs; son un híbrido a nivel materiales, ya que son originales de un teatro destruido por el tiempo y el hierro del forjador, símbolo de lo noble / natural y la transformación útil de la construcción humana. Vinculado al espacio. En continuo movimiento.

Los BIDONES de petróleo, metálicos, industriales, plateados, como grandes falos que arrastran y usan los Caballos en la escena de Julieta; nos hablan de la sociedad industrial alienante, deshumanizada. Vinculado al espacio y los personajes.

Los TELARES, con sus barras y cuerdas de madera; tienen el peso de la tradición, por eso son desmontados, rotos, en la escena final del Director y reconstruidos por el Prestidigitador, defensor último del truco escénico. Vinculado al espacio y personajes.

La VARA CON TRAJES, trajes sin cuerpo, colgados, cadáveres vivos en espera de ser habitados; aparecen todos juntos guardados en el peine y mostrados en la escena de los Estudiantes. Vinculado al espacio.

Las TROMPETAS de los Caballos, metal dorado, de iglesia, anunciadoras del pecado, llamada a la denuncia pública y a la misericordia. Vinculadas a los personajes.

El LÁTIGO del Director, de cuero, duro y flexible, símbolo de la doma y el control de las pasiones. Vinculado al personaje.

Los ABANICOS de los Hombres, madera, máscara delatora de sus verdaderas inclinaciones, instrumentos de disección, juegan en la escena con el Director como cuchillas para ahondar en el interior. Vinculados a los personajes.

El BIOMBO, metálico, de múltiples ruedas, instrumento de rayos x, destructor de las máscaras, su metal plateado nos debe recordar a la luna como símbolo lorquiano y las ruedas crear sensación de paso del tiempo como retorno infinito. Vinculados al espacio y los personajes.

La ALFOMBRA de Elena, aterciopelada, resaltará su divismo y el dominio escénico como controladora del orden. Vinculada al espacio y los personaje.

La PORRA de policía del Hombre 3, al transformarse en sadomasoquista, de cuero negro, silicio, instrumento de tortura y castigo. Vinculado al personaje.

La SÁBANA blanca, tela, de la escena de Pámpanos y Cascabeles; pañuelo enorme que servirá de sustento a esa lucha amorosa. Vinculada al espacio y los personajes.

Los COLCHONES BLANCOS, manchados de orín, de la escena de Pámpanos y Cascabeles; elementos de lucha amorosa, y, la cama, como lugar de batalla sexual reprimida. Vinculados al espacio y los personajes.

El SILBATO, metálico, de muerte, que sirve para denunciar, matar, aniquilar cualquier tendencia sexual no admitida socialmente. Vinculado al personaje.

La ARMÓNICA de Pámpanos, sustituta de la flauta, metálica de muerte, es un anhelo de cambiar el sexo masculino, su falo, por el sexo femenino. Vinculada al personaje.

La ESCOBA del Centurión, de madera, popular, aniquiladora de las formas más complejas y desviadas de sexualidad, taponará el ano de la figura de Cascabeles. Vinculada al personaje.

Las CORREAS DE CUERO, que usa el Caballo Blanco, como cinchas y riendas para dominar a Julieta; su dureza convierten el amor en castigo y dominación. Vinculadas al espacio y al personaje.

Los BASTONES / PICAS de los Caballos Blancos, serán sustituidos por picas de obreros, madera y metal, aunque nos interesa que sean falsos, pintados de laca, construidos para dar el pego; más acorde con la mentira de los personajes que la utilizan, mezcla de la fuerza que aparentan los Caballos y su debilidad homoerótica, infértil. Son una expresión de sus falos que horadan, penetran, pero no fecundan a la mujer. Vinculados a los personajes. La rueda del Caballo negro, es sustituida por dos razones; una por que ya este símbolo aparece en el Biombo, y, segundo, pienso que la falda negra sustituye a la rueda, incorporando su redondez y la idea de tiempo infinito. Vinculado al personaje.

La CAMILLA blanca del Desnudo, metálica, de enfermería; de nuevo lo metálico como símbolo del frío, de la muerte. Vinculada al espacio y personaje. La pintura roja.

LAS BROCHAS, que usa el enfermero para pintar el cuerpo del desnudo; pura teatralidad cruel que mata. Vinculada al personaje. Los CIRIOS de los ladrones, de cera, que se consumen y dan luz y escolta al sacrificio del Desnudo; su imagen religiosa sirve de último certificado de la autenticidad de lo que está ocurriendo. Vinculados a los personajes.

Las LÁMPARAS en los Estudiantes, metálicas, industriales, balanceándose siempre, connotaran la inestabilidad de la situación. Vinculadas al espacio.

El MARCO del Pastor, metálico, móvil, vacío; lo usa para demostrar que no hay cortina que correr para hacer un truco; las ruedas han caído del biombo y las caretas son usadas por el Pastor a su antojo. Vinculado al espacio y al personaje.

El ABANICO DEL PRESTIDIGITADOR, blanco, de madera, enorme, instrumento último de poder y orden en el truco. Vinculado al personaje.

La MALETA del Director, vacía, de madera; símbolo del último viaje, la muerte; trayecto para el que no necesitará ninguna máscara. Vinculada al personaje.

El PLÁSTICO que cubrirá a la Señora, industrial, transparente, envoltorio fúnebre, lleva la muerte a cuestas. Vinculado al personaje.

4.4. VESTUARIO Y MAQUILLAJE

En la escenificación contemporánea, el vestuario desempeña un papel cada vez más importante y variado, convirtiéndose verdaderamente en esta << segunda piel del actor >> de la que habla Tairov a principios de siglo XX. Pero además hoy el vestuario ocupa un lugar mucho más ambicioso en el seno de la representación, multiplica sus funciones y se integra al trabajo de conjunto sobre los significantes escénicos. El diseño del vestuario y el tratamiento del maquillaje lo realicé, como la

escenografía y objetos, con Miguel Ángel Butler, la realización corrió a cargo de Javier Fernández, María Ángeles Gómez, Capilla Vallecillas, José Rodríguez, Perla Gago. El vestuario lo contemplo como piezas tridimensionales, fusión de mimesis realista e imagen escénica poética. Es significante, codo con codo, con el actor, pura materialidad y a la vez significado. Con Barthes: "El buen vestuario de teatro debe ser suficientemente material para significar y suficientemente transparente para no convertir sus signos en parásitos". (PAVIS, 2000a: 180).

Le dí muchísima importancia, yo mismo imaginé los personajes y su vestuario y pasé largas conversaciones con el figurinista para llegar a unas soluciones válidas. No solo el diseño, sino la construcción de los trajes fue muy laboriosa, porque hubo que pensar en que fueran muy prácticos a la hora de quitar y poner; y además, se tuvieron que hacer varios porque cada traje era jugado por diferentes actores. El vestuario debe llenar y constituir un espacio apoyado por los cuerpos de los actores y sus desplazamientos (Julieta y los Caballos), el juego con él creará un ritmo y un modo de desenvoltura (El Emperador), va a participar en la acción pegado al cuerpo del actor (Figura de Pámpanos), o va a ser transportado en un volumen cinético (El Hombre 3 desnuda al Hombre 2 y juega con su traje).

A continuación describo la información que aporté y que sirvió de base en mis conversaciones con el diseñador de vestuario. Es como un informe, el vocabulario que usé forma parte del juego del lenguaje, no aspira a ser otra cosa:

DIRECTOR

Descripción: De frac, con diferentes trajes en su interior. Desgastado por el cansancio.

Sugiere: Elegancia agotada.

Personalidad: Emotivo / racional / homosexual.

Profesión: Intelectual , poeta.

Sexo: Masculino.

Edad: Maduro.

Relación social: Homosexualidad escondida, hombre de éxito.

Volumen y masa: Hombre grande.

Líneas: Rectas y angulosas.

Color general: Negro.

Maquillaje: Base clara.

Nota: Cambiará al transformarse, y, a medida que transcurra la obra, su frac se irá destruyendo.

CRIADO

Descripción: Traje gris de funcionario, conserje.

Sugiere: Anonimato popular.

Personalidad: Sumisión / control / heterosexual.

Profesión: Conserje.

Sexo: Masculino.

Edad: Mayor.

Relación social: Casado, hombre popular.

Volumen / masa: Hombre mediano.

Líneas: Curvas.

Color general: Gris.

Maquillaje: Base oscura.

Nota: No cambia en toda la obra.

CABALLOS BLANCOS.

Descripción: Propuse una mezcla entre la figura del caballo con arneses y crin, la del deportista con rodilleras y zapatillas; y para la lucha, máscara de esgrima.

Sugieren: Sensación de fortaleza y potencia sexual.

Personalidad: Sumisos / violentos / homosexuales.

Profesión: Caballos de carrera.

Sexo: Masculino

Edad: Jóvenes.

Relación social: Caballos muy reconocidos, pero que ocultan su verdaderos instintos.

Volumen / masa: Musculosos.

Líneas: Curvas marcadas por los músculos.

Color general: Blanco desgastado tirando color tierra.

Maquillaje: Polvos blancos en la cara y en el cuerpo.

Nota: Los Caballos siempre irán acompañados o de sus trompetas o de sus picos o de sus bidones; pensar en un traje muy flexible.

HOMBRES

Descripción: De frac, exactamente iguales, impecables, con trajes practicables que puedan cambiarse con facilidad para las transformaciones.

Sugieren: Estilo impecable, de exquisita educación convencional.

Personalidad: Exigentes / temerosos.

Profesión: Sin determinar, mas bien universitarios y profesionales liberales.

Sexo: Masculinos.

Edad: Maduros.

Relación social: Personas consideradas brillantes en sus profesiones, amables.

Volumen / masa: Hombres esbeltos, altos.

Líneas: Perfil elegante, estético, rectas.

Color general: Negro.

Maquillaje: Base clara.

Nota: Cambiarán en sus transformaciones, excepto el Hombre 1, que no cambia pero va perdiendo durante la obra su compostura física.

ARLEQUÍN

Descripción: Transformación del Director. Traje clásico de Arlequín. Hay que pensar que este traje debe ir debajo del frac.

Sugiere: Extrañeza por su ambigüedad sexual.

Personalidad: Autoritario / miedoso.

Profesión: Sin determinar.

Sexo: Masculino / femenino.

Edad: Indeterminada.

Relación social: Líder entre el grupo de homosexuales.

Volumen / masa: Grande, delgado.

Líneas: Rectas y curvas.

Color general: Blanco.

Maquillaje: Base clara.

Nota: No se cambiará y será sólo la personalidad de quien lo habita, el Director, el que cambie.

MUJER PIJAMA

Descripción: Transformación del Hombre 2, un pijama elegante, al que le añadiríamos un sujetador negro, coronado por corona de flores.

Sugiere: Me gustaría que nos produjera extrañeza; debe ser un híbrido entre lo noble del tejido del pijama y lo transexual del sujetador repleto de periódicos.

Personalidad: Sumisa / extrovertido.

Profesión : Sin determinar.

Sexo: Masculino / femenino.

Edad: Maduro.

Relación social: Muy conocida en los ambientes gays.

Volumen / masa: Delgado, alto.

Líneas: Rectas.

Color general: Azul.

Maquillaje: Base clara.

Nota: El traje debe ser fácil de quitar para cuando en Hombre 3 lo desnude.

ELENA

Descripción: Mezcla entre gran diva de ópera y mujerzuela, en combinación con velo y zapatos en punta.

Sugiere: Gran poderío.

Personalidad: Autoritaria / madraza.

Profesión: Gran diva y madre.

Sexo: Femenino.

Edad: Madura.

Relación social: Lider.

Volumen / masa: Mujer enorme, de gran masa, en sus pechos y en sus piernas.

Líneas: Curvas.

Color General: Violeta.

Maquillaje: Muy maquillada de gran estrella de la escena.

Nota: Son trozos de prendas de diferente procedencia.

SADOMASOQUISTA

Descripción: Transformación de Hombre 3, al quitarse la chaqueta del frac, aparecerá con tirantes, máscara negra, muñequeras de sádico y látigo o porra de policía.

Sugiere: Mucha dureza, brutal, de terror.

Personalidad: Sádico / masoquista.

Profesión: Indeterminada.

Sexo: Masculino.

Relación social: Muy solicitado por la comunidad homosexual.

Volumen / masa: Musculoso.

Líneas: Curvas y rectas.

Color general: Negro.

Maquillaje: Base clara.

Nota: Debajo del frac puede llevar los tirantes y muñequera.

FIGURA DE CÁSCABELES

Descripción: La parte de abajo de un traje de primera comunión y cascabeles.

Sugiere: Ternura adulta en traje de niñez.

Personalidad: Emotivo / controlador.

Profesión: Sin profesión.

Sexo: Masculino afeminado.

Edad: Muy joven.

Relación social: Pocos amigos.

Volumen / masa: Chico mediano, musculoso.

Líneas: Curvas y rectas.

Color general: Blanco / dorado.

Maquillaje: Plateado.

Nota: Quiero sugerir que es la mitad de un cuerpo, la otra mitad le pertenece a Pámpanos. Mi deseo es jugar con la idea de la dualidad y la unidad.

FIGURA DE PÁMPANOS

Descripción: Solo la parte de arriba de un traje de primera comunión, tanga y pámpanos.

Sugiere: Ternura adulta en traje de niñez.

Personalidad: Emotivo / controlador.

Profesión: Sin profesión.

Sexo: Masculino afeminado.

Edad: Muy joven.

Relación social: Pocos amigos.

Volumen / masa: Chico mediano musculoso.

Líneas: Curvas y rectas.

Color general: Blanco / tierra.

Maquillaje: Tierra.

Nota: Quiero sugerir que es la mitad de un cuerpo, la otra mitad le pertenece a Cascabeles. Mi deseo es jugar con la dualidad y la unidad.

NIÑO

Descripción: Pantalón corto y roto con tirantes marrón.

Sugiere: Nos debe llevar a la infancia en una zona rural.

Personalidad: Miedoso / jovial.

Profesión: Sin profesión.

Sexo: Masculino.

Edad: Un niño.

Relación social: Sociable en el grupo de niños / ángeles.

Volumen / masa: Insignificante.

Líneas: Rectas.

Color general: Marrón.

Maquillaje: Base oscura.

Nota: Este papel lo jugará el actor que haga de Desnudo y será muy acrobático.

EMPERADOR

Descripción: Gran monstruo, con coturnos y botas grandes, abrigo enorme de mucho peso, tanga con rosas rojas y una blanca. En la cabeza pienso en un elemento máscara, como mucho pelo o máscara antigás de un ejército cutre.

Sugiere: Terror.

Personalidad: Tirano / vicioso sexual.

Profesión: Sin profesión.

Sexo: Masculino.

Edad: Eterno.

Relación social: Lider y justiciero moral.

Volumen / masa: Un ser enorme, gigante.

Líneas: Rectas.

Color general: Verde oscuro.

Maquillaje: Máscara antigás.

Nota: Todo debe ser enorme, buscar el gigantismo y al mismo tiempo que sea muy practico para abrirse el abrigo o manto y que pueda maniobrar.

CENTURIÓN

Descripción: Traje de romano de paso de Semana Santa, con casco y plumas.

Sugiere: Extrañeza, admiración y rechazo.

Personalidad: Obediente / autoritario.

Profesión: Soldado.

Sexo: Hombre.

Edad: Hombre maduro.

Relación social: Jefe entre sus subordinados. Hombre popular.

Volumen / masa: Delgado y fibroso.

Líneas: Rectas.

Color general: Rojo.

Nota: Debe ser exacto a un paso de Semana Santa, fácilmente reconocible, por ejemplo el paso de Ecce Homo y el romano castigándole.

JULIETA

Descripción: Traje clásico, con gran capa cola, y debajo un camisón transparente.

Sugiere: Empatía, soledad, que la vida ha pasado por encima de ella.

Personalidad: Ilusionada / aterrorizada.

Profesión: Personaje de una obra de teatro.

Sexo: Femenino.

Edad: Mujer joven.

Relación social: Apenas se relaciona con el Caballo Negro y quienes la buscan.

Volumen / masa: Gran volumen en su traje y poca masa en su cuerpo.

Líneas: Ondulantes y rectas.

Color general: Gris blanco.

Maquillaje: Base cadavérica blanca suave.

Nota: Debe darnos la impresión de que no pasa el tiempo por el traje y sí por ella.

CABALLO BLANCO.

Descripción: Igual que los Caballos Blancos, pero con un pantalón largo.

Sugieren: Sensación de fortaleza y potencia sexual.

Personalidad: Violento / dominante.

Profesión: Caballo de carrera.

Sexo: Masculino

Edad: Jóven.

Relación social: Caballo muy reconocido.

Volumen / masa: Musculoso.

Líneas: Curvas marcadas por los músculos.

Color general: Blanco desgastado tirando color tierra.

Maquillaje: Polvos blancos en la cara y en el cuerpo.

Nota: Debe jugar con las cinchas y correas del cochero y con ellas manipular los desplazamientos de Julieta.

CABALLO NEGRO / COCHERO

Descripción: Igual que los Caballos blancos pero en negro y con una gran falda. De Cochero clásico, en verde, en la primera escena con los Caballos.

Sugiere: Respeto , quietud, muerte.

Personalidad: Autoritario / protector.

Profesión: Guardián.

Sexo: Masculino.

Edad: Eterno.

Relación social: Temido por todos.

Volumen / masa: Ocupa gran superficie con su falda.

Líneas: Rectas y curvas.

Color general: Negro.

Maquillaje: Base clara pálida.

Nota: ¿Alternar botas y falda negra? Quizás se añada un caballo cochero que luego será el Caballo Negro, si es así, deberá llevar traje de cochero, arneses y botas de montar.

BAILARINA

Descripción: Traje transparente, muy femenino, de gasa para la transformación del Director.

Sugiere: Extrañeza esperpéntica.

Personalidad: Emotividad

Profesión: Sin determinar.

Sexo: Femenino.

Edad: Madura

Relación social: De trato distinguido.

Volumen / masa: Mínima ocupación del espacio.

Líneas: Curvas y rectas.

Color general: Rosa.

Maquillaje: Base clara.

Nota: Servirá para que jugado de nuevo por el Director, la bailarina delicada se transforme en la Dominga de los negritos.

TRAJE DE ARLEQUÍN

Descripción: Igual que en el Arlequín que se transforma el Director pero con máscara neutra blanca.

Sugiere: Vacío, la nada.

Personalidad: Nula.

Profesión: Sin profesión.

Sexo: Ninguno.

Edad: Sin edad.

Relación social: Solitario, se relaciona con los demás trajes y son la Señora..

Volumen / masa: Se circunscribe al traje.

Líneas: Rectas y curvas.

Color general: Blanco.

Maquillaje: Careta neutra blanca.

Nota: Adaptar al actor que lo jugará. Nunca el Director. Casi esperpéntico.

TRAJE DE BAILARINA

Descripción: Igual que el de Bailarina pero con máscara neutra blanca.

Sugiere: Vacío, la nada.

Personalidad: Nula.

Profesión: Sin profesión.

Sexo: Ninguno.

Edad: Sin edad.

Relación social: Solitario, se relaciona con los otros trajes.

Volumen /masa: Se circunscribe al traje.

Líneas: Curvas.

Color general: Rosa.

Maquillaje: Careta neutra blanca.

Nota: Construir uno nuevo para que lo juegue otro actor que no sea el que interpreta al Director.

TRAJE DE PIJAMA

Descripción: Igual que del Pijama.

Sugiere: Vacío, la nada.

Personalidad: Nula.

Profesión: Sin profesión.

Sexo: Ninguno.

Edad: Sin edad.

Relación social: Solitario se relaciona con los otros trajes.

Volumen / masa: Se circunscribe al traje.

Líneas: Rectas.

Maquillaje: Careta neutra blanca.

Nota: Hacer uno diferente al del actor que interprete al Hombre 2.

DESNUDO ROJO

Descripción: Desnudo como un Cristo crucificado.

Sugiere: Pena, desconsuelo, soledad.

Personalidad: Redentor / aterrorizado.

Profesión: Ninguna.

Sexo: Masculino.

Edad: 33 años.

Relación social: Líder solitario.

Volumen / masa: Cuerpo sobre camilla.

Líneas: Curvas y rectas.

Color general: Blanco.

Maquillaje: Rojo de sangre

Nota: Llevará una corona de espinas, pienso que puede ser un travesti o un negro; si fuera así habría que cambiar el maquillaje.

ENFERMERO

Descripción: Mezcla entre enfermero y carnicero. Pantalones verdes de hospital, gorro y mascarilla de cirujano, delantal blanco de carnicero, manchado de sangre y muy metálico, guantes de pescadero verdes.

Sugiere: Brutalidad.

Personalidad: Profesional / frío.

Profesión: Enfermero.

Sexo: Masculino.

Edad: Hombre mayor.

Relación social: Hombre popular.

Volumen / masa: Grande.

Líneas: Curvas y rectas.

Color general: Verde y blanco.

Maquillaje: Base clara.

Nota: Siempre está trabajando con pintura que derrama en el Desnudo, pensar en una pintura que se pueda quitar con facilidad.

ESTUDIANTES.

Descripción: Trajes variados de estudiantes representativos de una sociedad.

Sugieren: Descuido, dejadez en lo corporal y atención a todo lo intelectual.

Personalidad: Curiosos / temerosos.

Profesión: Estudiantes.

Sexo: Masculinos.

Edad: Jóvenes.

Relación social: Máxima.

Volumen / masa: Casi siempre van juntos, llenan el espacio.

Líneas: Rectas.

Maquillaje: Sin maquillaje.

Nota: Pensar en el grupo.

LADRONES.

Descripción: Dos figuras de Semana Santa, sólo con faldones rojos, cirios y pelucas ridículas.

Sugieren: Solemnidad de celebración mezclada con lo grotesco.

Personalidad: Ninguna.

Profesión: Ninguna.

Sexo: Masculino.

Edad: Hombres maduros.

Relación social: Acompañar al Desnudo rojo.

Volumen / masa: Cuerpos delgados y altos.

Líneas: Rectas.

Color general: Rojo.

Maquillaje: Base clara.

Nota: Seguramente serán interpretados por los actores que interpretan Hombres 2 y 3.

DAMAS.

Descripción: Mujeres burguesas que han asistido al teatro vestidas de noche.

Sugieren: Elegancia y aristocracia.

Personalidad: Escandalizadas / Autoridad.

Profesión: Sin profesión.

Sexo: Femenino.

Edad: Maduras y jóvenes.

Relación social: Les encanta aparentar y moverse socialmente.

Volumen / masa: En grupo, pero perdidas en el espacio.

Líneas: Rectas y curvas.

Color general: Negro.

Maquillaje: Muy pintadas.

Nota: No deben ser realistas aunque los trajes lo sean.

PASTOR BOBO.

Descripción: Pastor con su piel, ruedas y casco.

Sugiere: Popularidad y cierto desconcierto.

Personalidad: Líder / emotivo.

Profesión: Pastor.

Sexo: Masculino.

Edad: Hombre maduro.

Relación social: Máxima, es quien se relaciona con todo el mundo.

Volumen / masa: Siempre móvil con su marco y caretas, ocupa todo.

Líneas: Rectas.

Color general: Marrón.

Maquillaje: Base oscura.

Nota: Cuidar que armonice con los objetos que use.

PRESTIDIGITADOR.

Descripción: Gran traje con chaquetilla blanca, sombrero de copa blanco, guantes blancos, zapatos blancos, y gran capa blanca con estrellas.

Sugiere: Sobriedad, elegancia, misterio, magia.

Personalidad: Autoritario / fingidor.

Profesión: Prestidigitador.

Sexo: Masculino.

Edad: Eterno.

Relación social: Máxima, es quien concede la vida, hace que las cosas sucedan, y da la muerte

Volumen / masa: Máxima.

Líneas: Rectas.

Color general: Blanco.

Maquillaje: Base blanca..

Nota: Es importante pensar en los trucos que hará y en el gran abanico blanco que usa.

SEÑORA DE LUTO / MADRE.

Descripción: Traje negro de luto.

Sugiere: Pena, desconsuelo.

Personalidad: Luchadora / agotada.

Profesión: Madre.

Sexo: Femenino.

Edad: Muy mayor.

Relación social: Busca entre la gente al responsable de la muerte de su hijo.

Volumen / masa: Mínimo.

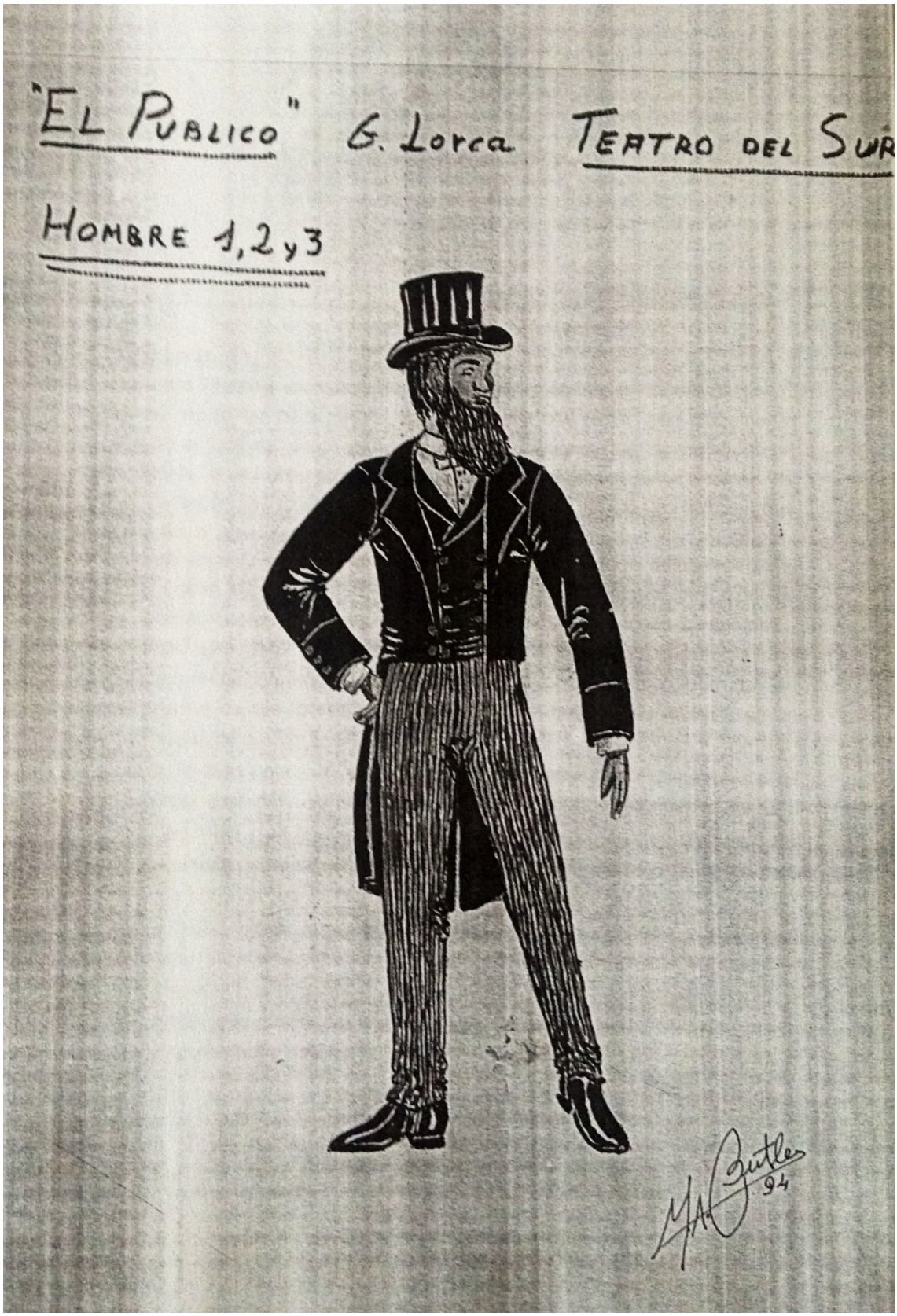
Líneas: Rectas.

Color general: Negro.

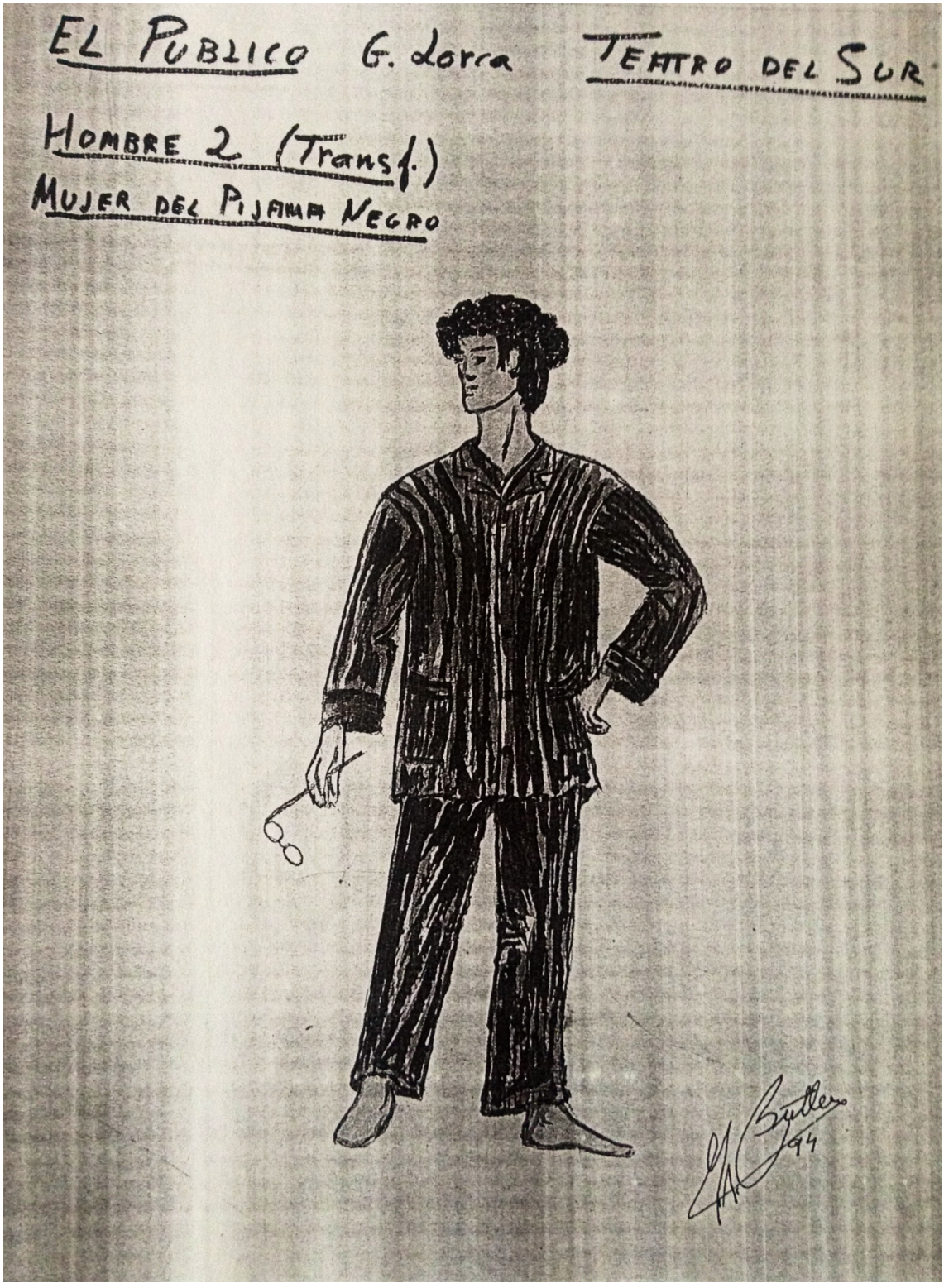
Maquillaje: Base pálida.

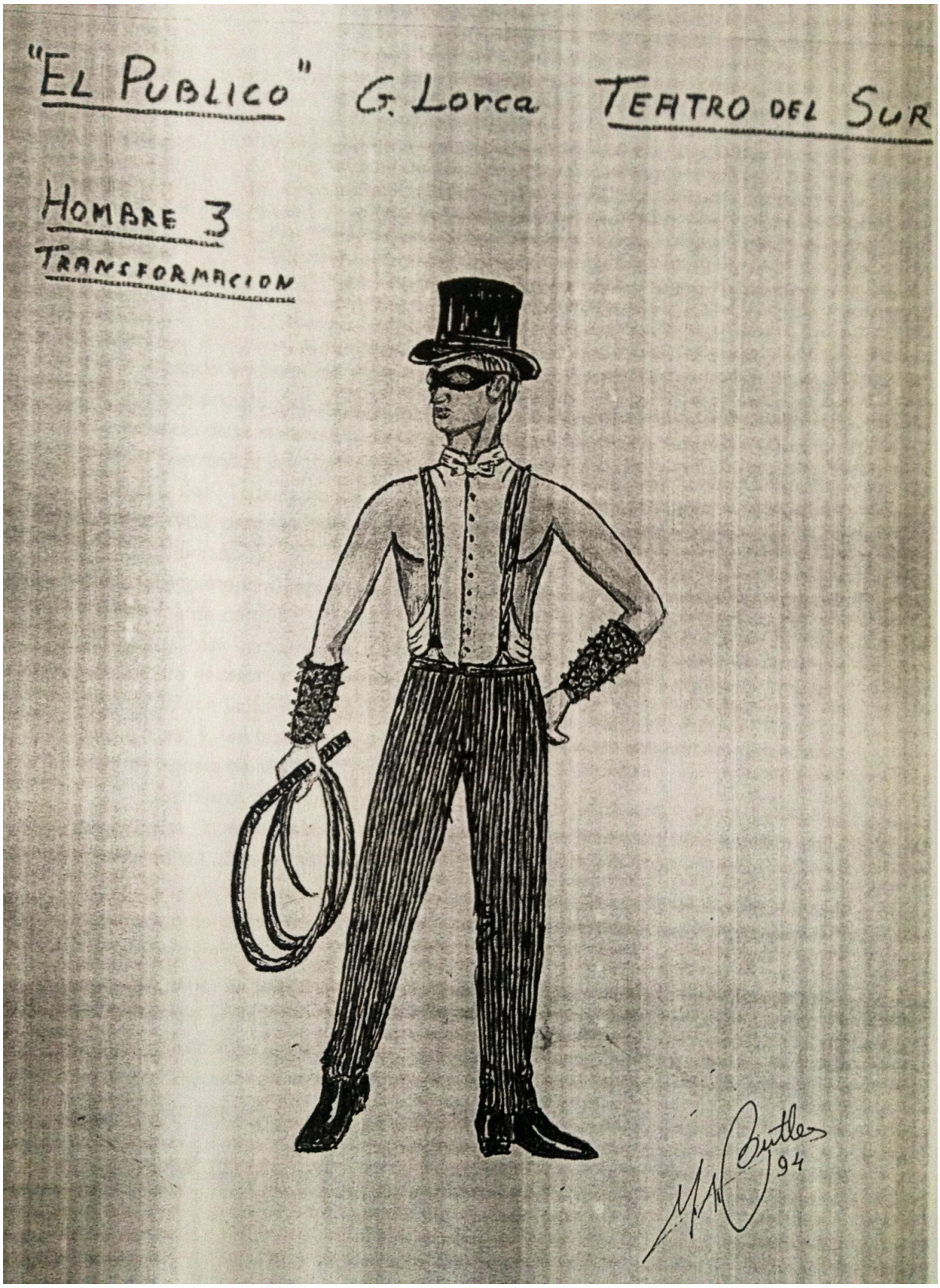
Nota: Cuidar que los zapatos negros estén rotos de tanto andar. Llevará un gran plástico transparente, industrial, encima.

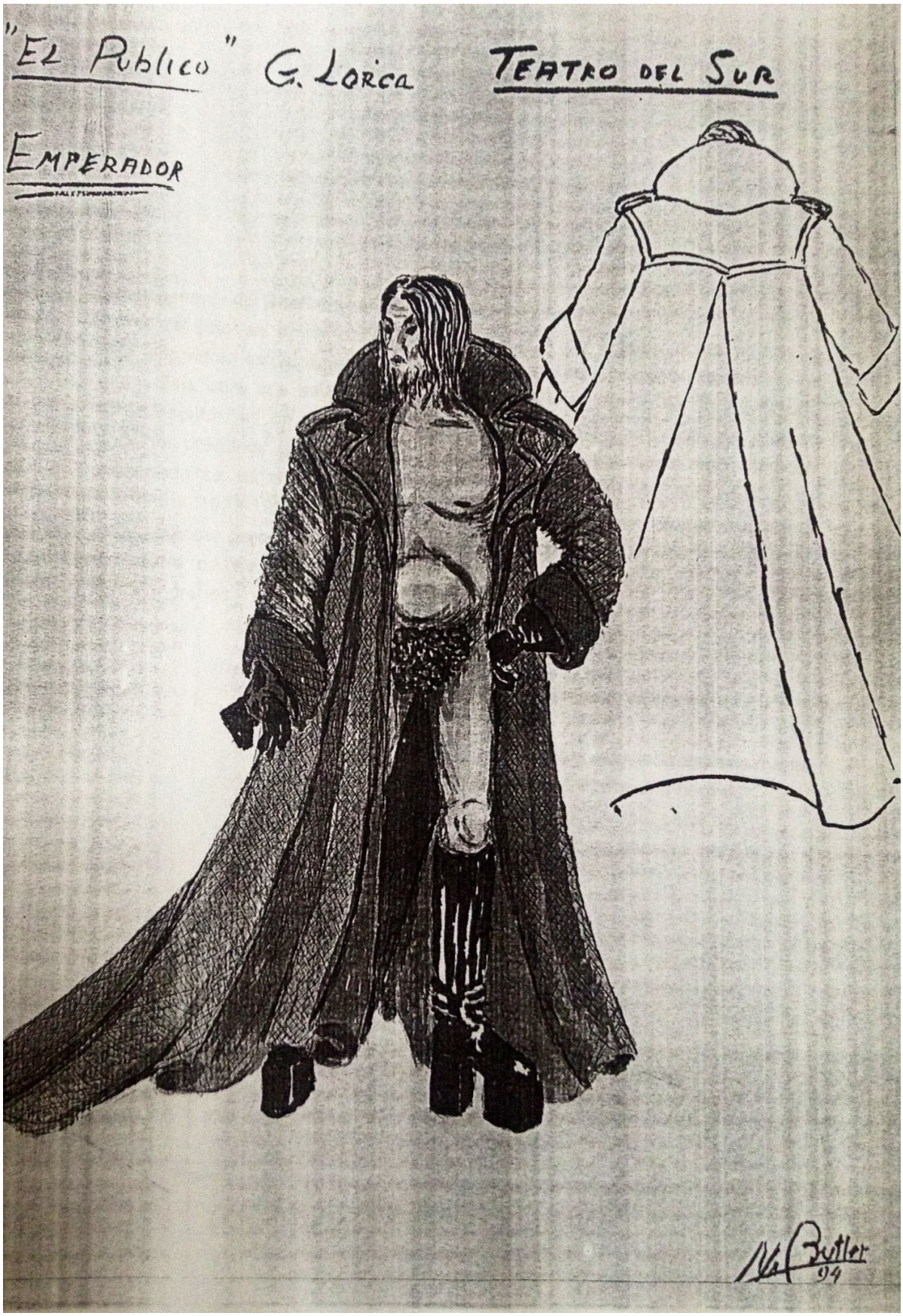
He podido rescatar algunos figurines realizados por Miguel Ángel Butler:

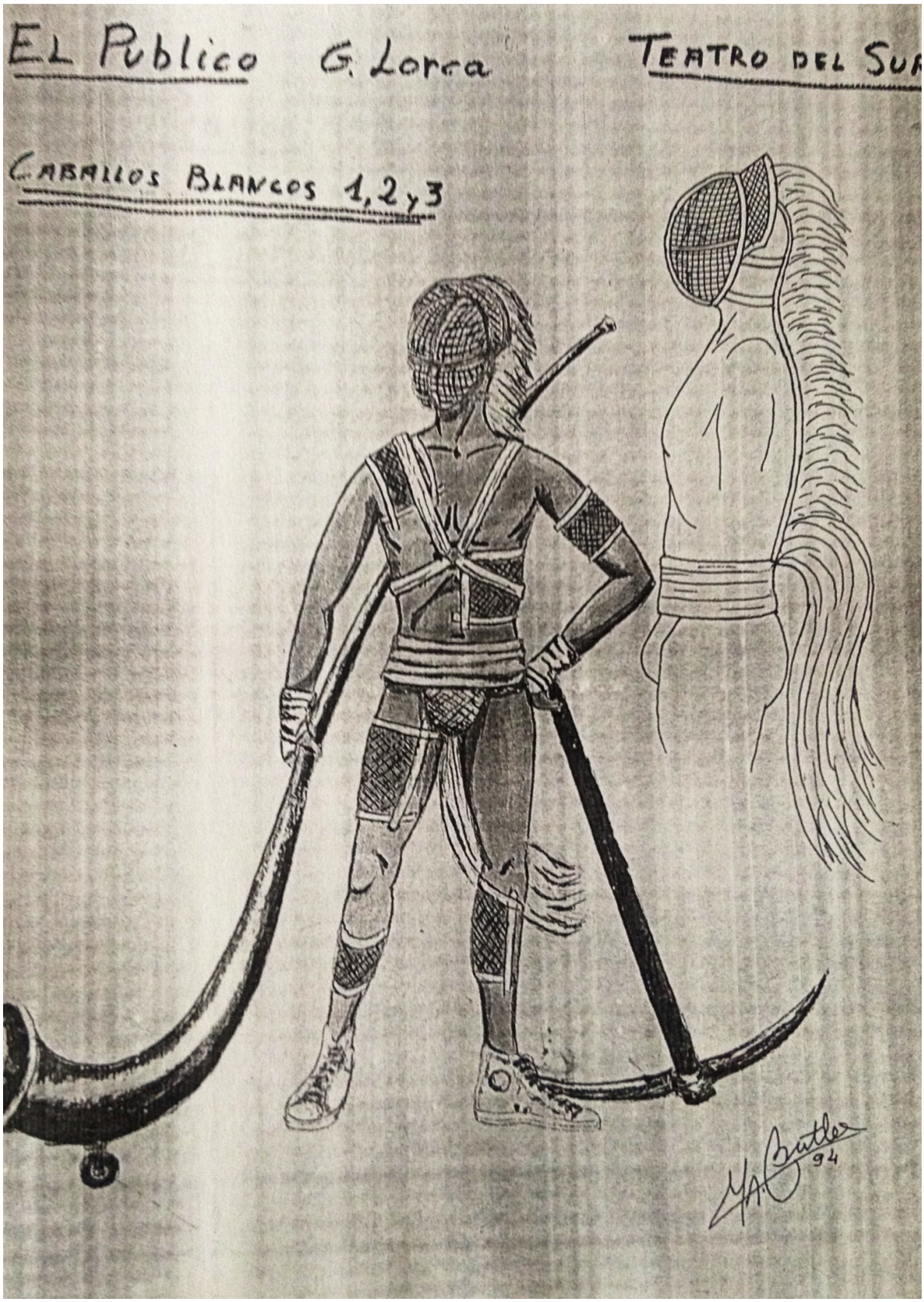


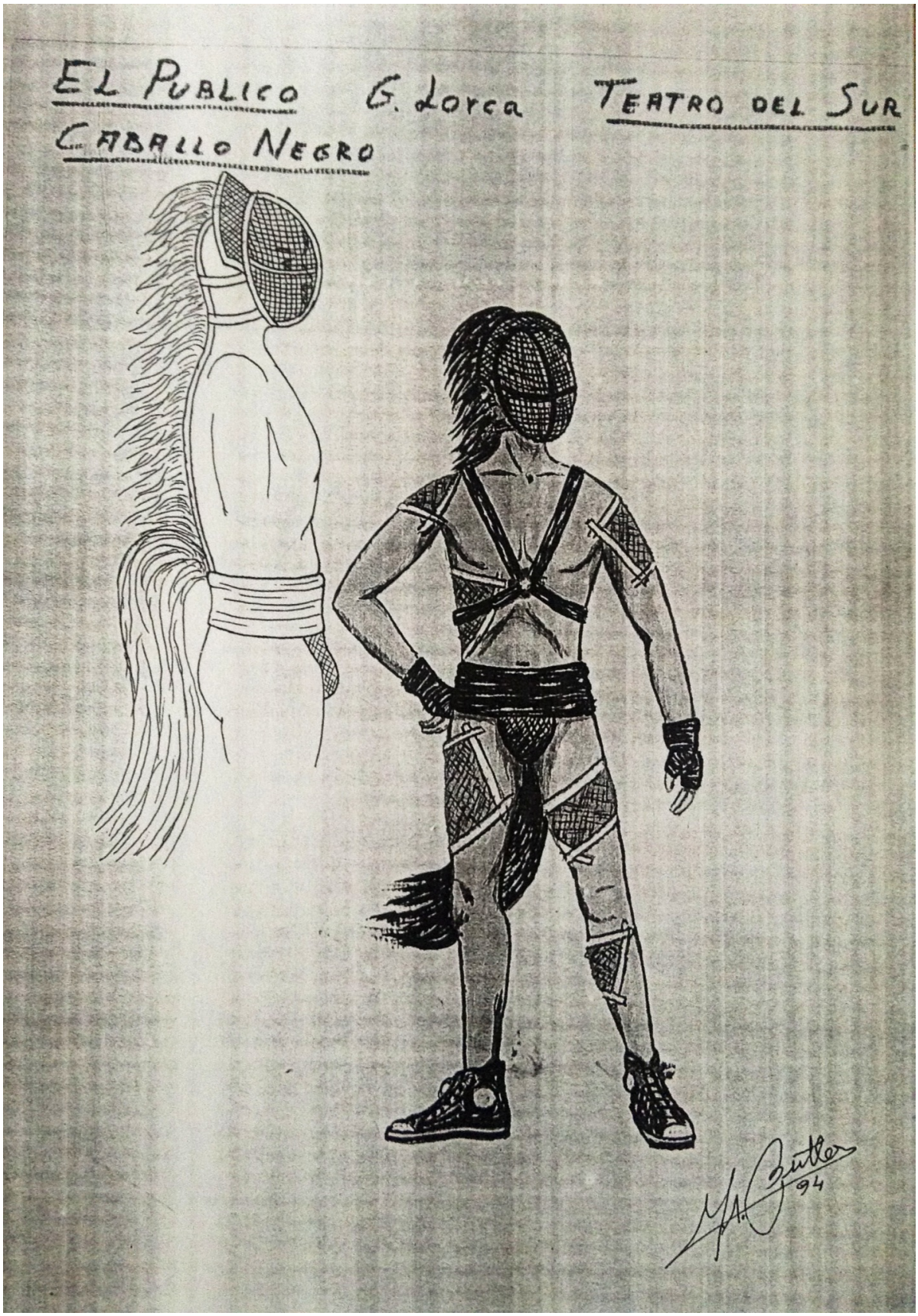
EL PUBLICO G. Lorca TEATRO DEL SUR
DIRECTOR (Transf.)
TRAJE DE ARLEQUIN
94

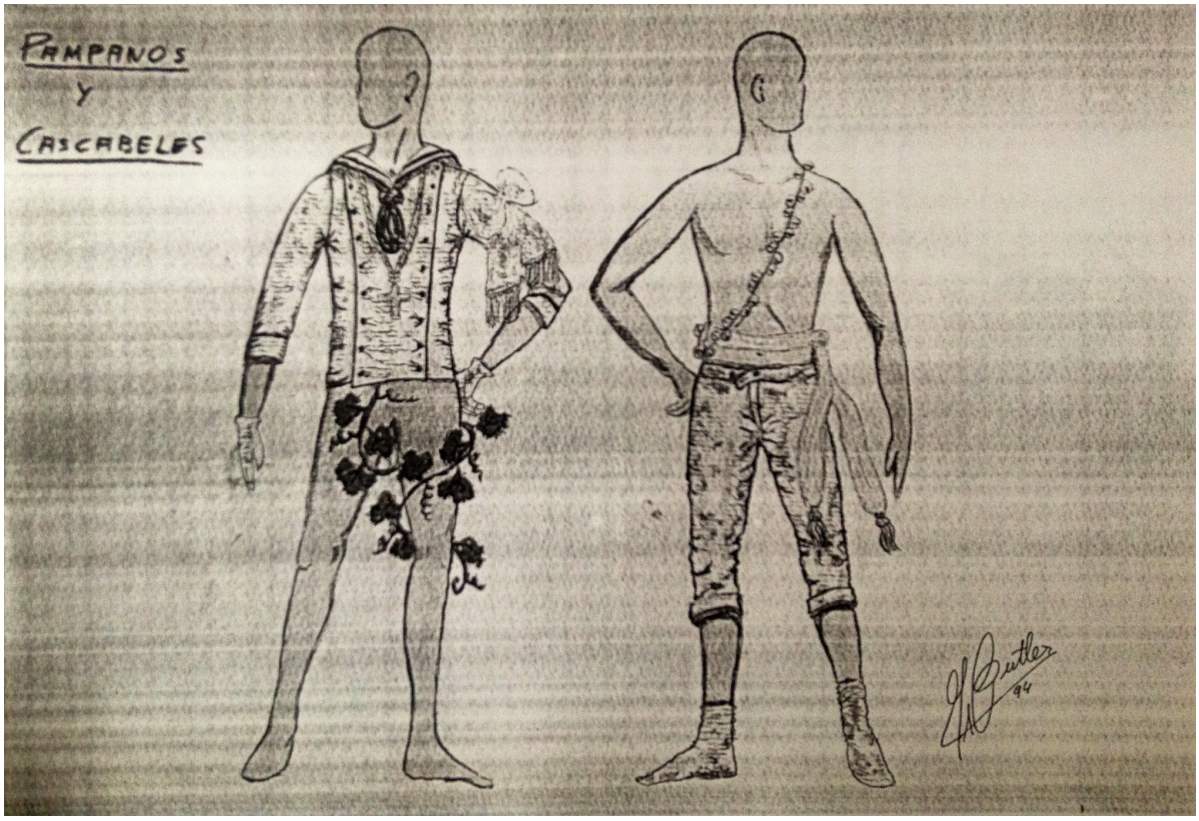

EL PUBLICO G. Lorca TEATRO DEL SUR
HOMBRE 2 (Transf.)
MUJER DEL PIJAMA NEGRO

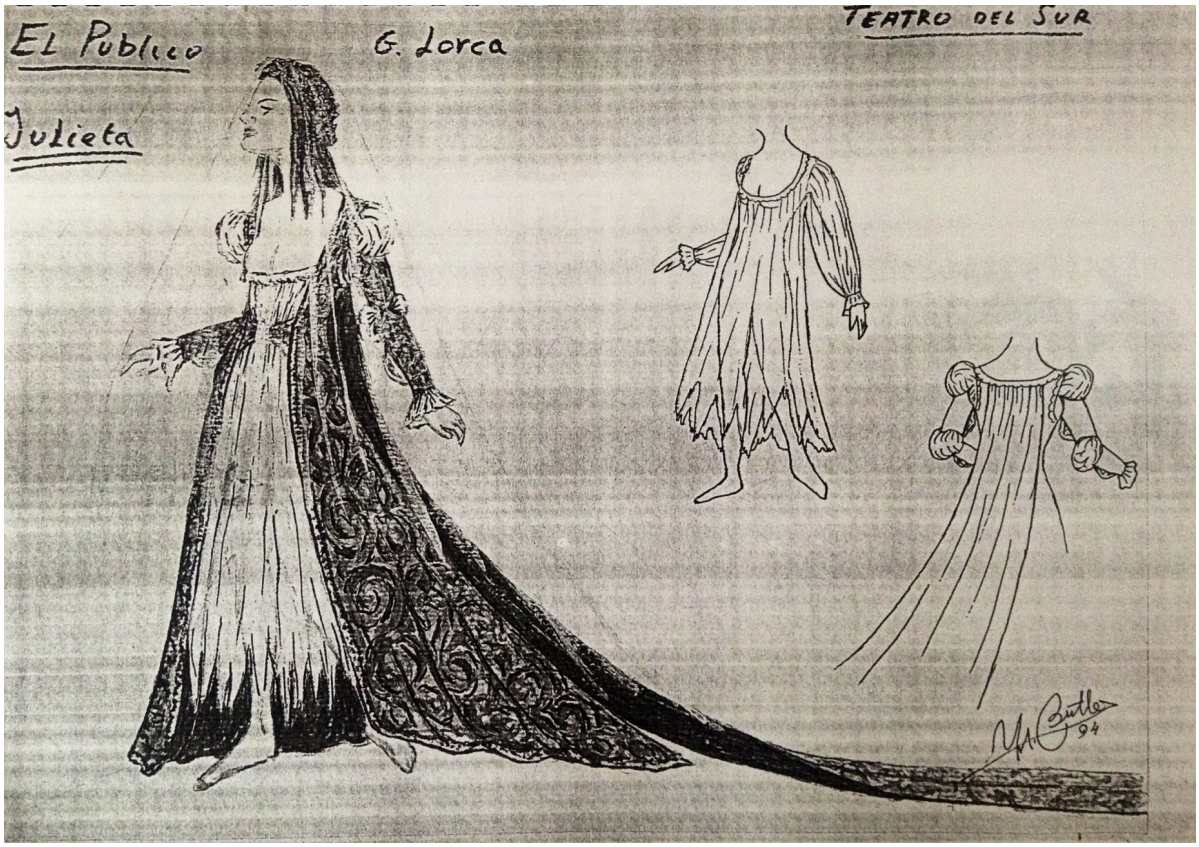

"EL PUBLICO" G. Lorca TEATRO DEL SUR
HOMBRE 3
TRANSFORMACION
94


"El Publico" G. Lorca
Teatro del Sur
Emperador
Butler
94

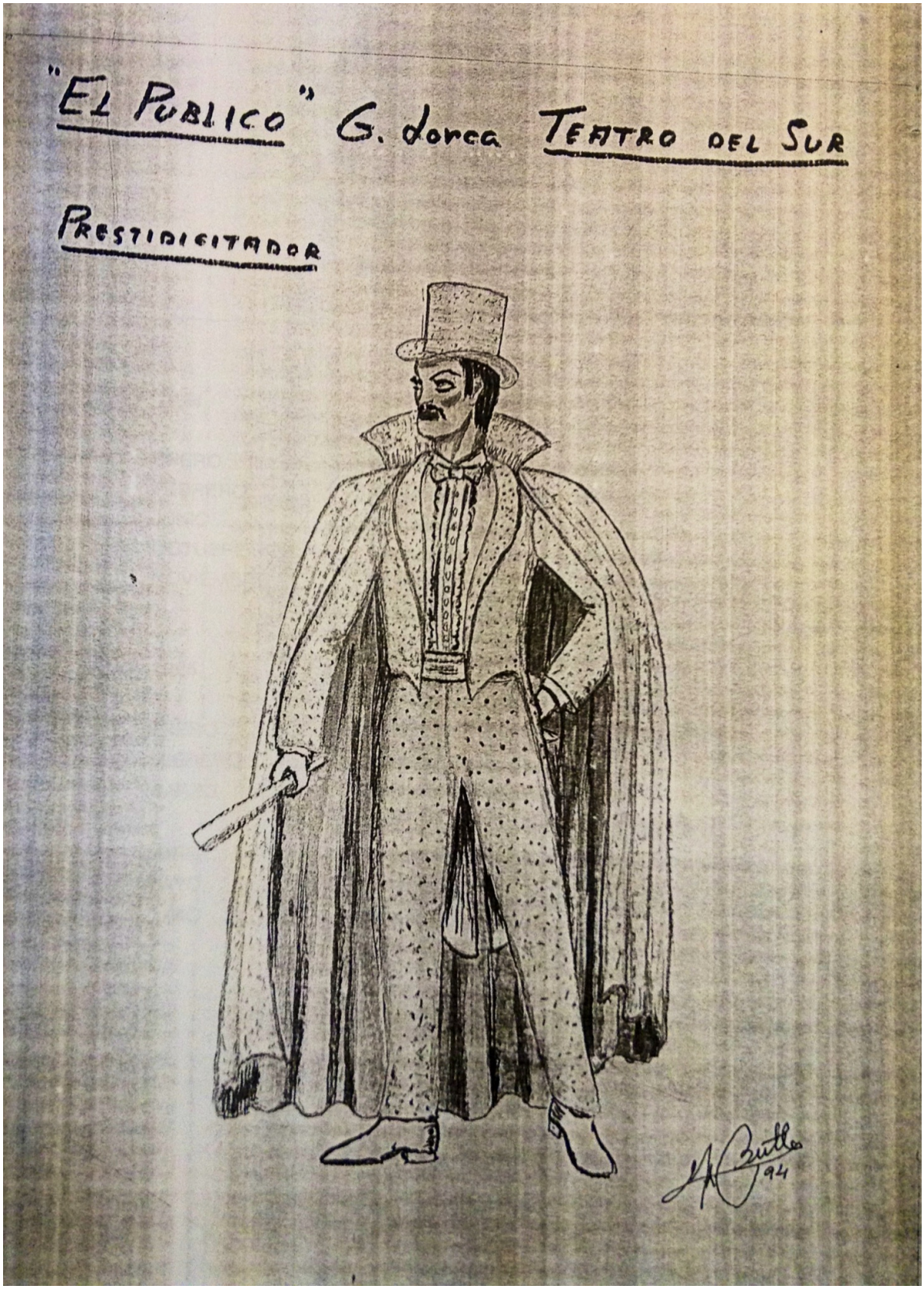

EL Publico G. Lorca
TEATRO DEL SUR
CABALLOS BLANCOS 1,2,y 3
94


EL PUBLICO G. Lorca TEATRO DEL SUR
CABALLO NEGRO
94


PAMPANOS
Y
CASCABELES


EL Publico
G. Lorca
TEATRO DEL SUR
Julieta

EL PUBLICO G. Lorca
TEATRO DEL SUR
ENFERMERO
94


"EL PUBLICO" G. Lorca TEATRO DEL SUR
PRESTIDIGITADOR
94

4.5. ILUMINACIÓN

> Sin luz no hay espacio. Tal vez la luz es el elemento más importante en el teatro porque es lo que nos ayuda a oír y ver. El teatro que yo hago es un teatro épico, en el sentido de Brecht, donde cada elemento puede tener su propia importancia. Esta silla es tan importante como un actor, la luz es lo que me ayuda a oír y a ver. Puedo apagar todas las luces de esta habitación e iluminar esta silla y continuar hablando. Y en este sentido esta silla y esa luz son como actores. (WILSON, 2003: 110).

El trabajo del iluminador consiste en crear a partir de la luz. Interviene la luz en el espectáculo, no es simplemente decorativa, participa de manera radical en la producción de sentido y tiene funciones dramatúrgicas. Durante la puesta de *El público,* la iluminación comentó una acción (la lentitud para salir la luz cuando la escoba la introduce el Centurión en el ano de la Figura de Cascabeles), aisló a un actor o un elemento del escenario (el Desnudo en el proscenio), creó atmósferas (el frío del final de la obra), dotó de ritmo a la representación (El juego de bidones) facilitó la lectura de la puesta en escena (los dobles espacios de acciones paralelas: Público, Desnudo), dio tonalidad a una escena (la primera salida de Julieta), controló el ritmo del espectáculo, las transiciones, etc. En definitiva, la luz, situada en la articulación del espacio y del tiempo, es una de los principales enunciadores de la escenificación, dado que comenta toda la representación e incluso la constituye al marcar su recorrido. Como dice Pavis, citando a Dullin, en su *Diccionario del*

Teatro: “La luz tiene una especie de poder parecido al de la música; sacude otros sentidos, pero actúa como ella” (DULLIN, en PAVIS, 1998: 243).

Realicé la iluminación con Joaquín Cutillas, un profesional que había trabajado con las Compañías: Teatro para un Instante , Q Teatro, Centro Andaluz de Teatro; y conmigo anteriores montajes en Teatro del Sur y Factoría Teatro. Nuestro diálogo siempre fue fluido y ante mis propuestas, que ahora explicaré, él hizo una interpretación acertadísima, muy ajustada a los criterios de dirección y con aportaciones muy valiosas. El diseño y realización de la iluminación siguió las siguientes etapas:

1. Diseño primero del director.
2. Primeras conversaciones con el iluminador.
3. Propuesta del iluminador después de ir viendo ensayos.
4. Realización de la iluminación una semana antes del estreno.

Aquí, quiero dar noticias de mi primer diseño, del resultado de las primeras conversaciones y el plan de luces definitivo que se usó para el espectáculo. Quería una luz escénica expresiva y compleja en cuanto a su movimiento, no realista, sino teatral. Como se trata de un espacio cerrado, no habrá indicaciones de hora del día, , ni estación del año. La estética realista poética no aceptará que la iluminación indique condiciones del tiempo, o de lugar. Lo más adecuado es que juegue con atmósferas, estados emocionales y poéticos.

Sus funciones serán:

Visibilidad: Aunque es obvio que la luz debe ser la suficiente para que la obra tenga presencia visual ante los espectadores, esta visibilidad requiere siempre ponerse para la escena.

Composición: La luz será un medio de esculpir en el espacio. Esta será usada para acentuar o suprimir trozos o detalles del espacio. Los elementos de composición visual serán: línea, masa, forma, foco, dirección, color y ritmo.

Estilo: La luz se usará bajo parámetros de un estilo realista poético.

Atmósfera: La luz también se usará como un instrumento dinámico para comunicar y evocar emociones. Oscura o clara, color, fría o caliente, quieta o en movimiento.

Movimiento: La iluminación jugará con el movimiento dramático de la obra acompañando o contradiciendo. El movimiento se aplicará al color, brillo, intensidades, áreas iluminadas, forma, duración.

La iluminación será un elemento funcional, activo, que me permitirá ofrecer una lectura selectiva y valorativa al espectador. Lo poético dramático se apoyó tanto en el lenguaje como en la visual y organizó todos los signos hacia un sentido poético que envuelve la obra.

PRÓLOGO

Visibilidad: En penumbras, sólo distinguir siluetas.

Composición: Líneas rectas y angulosas, algún círculo opresor.

Atmósfera: Laberíntica. Claro / oscuro. Blanco y gris, matizado con intensidades. Fría.

Movimiento: Crear los espacios siguiendo puntualmente a los actores.

CUADRO PRIMERO

CUARTO DEL DIRECTOR

ESCENA CABALLOS:

Visibilidad: Media.

Composición: Líneas rectas para el espacio del cuarto del Director, difuminadas por el ambiente general; puntuales para los elementos escenográficos que crearán la amplitud del espacio escénico.

Atmósfera: De sala de quirófano y almacén de teatro. Claro oscuro. Blancos matizados por la intensidad y mezclados con ámbar. Fría.

Movimiento: Quieta.

ESCENA HOMBRES:

Visibilidad: Máxima.

Composición: Líneas rectas difuminadas para el ambiente en general; puntuales siguiendo las composiciones de los Hombres como coro.

Atmósfera: Inquietante, de interrogatorio. Blancos matizados con azul. Fría.

Movimiento: La transición, marcando el cambio con ruptura y dejando algún elemento, como la puerta, en contra luz. Destacar el momento de ensueño de Nueva York, con círculos para el Director y el Boxeador, unidos por una calle de luz. Efecto de foto en "*Nosotros con nuestras barbas y usted",* marcar el acontecimiento que Gonzalo se descubre ante el Director. Luz más íntima.

ESCENA BIOMBO:

Visibilidad: Máxima.

Composición: Líneas marcando de forma difusa la escena y marcando intensamente el biombo, destacando las butacas donde están los demás personajes contemplando la escena.

Atmósfera: De rayos x, inquietante, de tortura. Blancos. Fría.

Movimiento: Marcar el biombo con contraluces. Luz que pasa del bloque general a líneas laberínticas jugando con la intensidad.

ESCENA ELENA:

Visibilidad: Máxima.

Composición: Líneas difusas creando el espacio general y destacando a Elena.

Atmósfera: Gran teatro de ópera. Blancos y ámbar. Caliente.

Movimiento: Marcar la entrada de Elena como la de una gran diva y después seguirla.

TRANSICIÓN CUADRO SEGUNDO:

Visibilidad: Media.

Composición: Líneas rectas. Puntualizar las trompetas de los caballos y sus movimientos. La Señora sobre pasillo de luz seguida por los Hombres y el Director.

Atmósfera: Luz blanca pero con poca intensidad. Fría.

Movimiento: La luz debe seguir el movimiento escénico y se debe construir por zonas, de un elemento a otro.

CUADRO SEGUNDO

ESCENA PÁMPANOS Y CASCABELES:

Visibilidad: Media.

Composición: Líneas imperceptibles que marcarán la sábana y delimitarán el espacio.

Atmósfera: De ensueño, de recuerdo infantil. Azules y blancos luminosos.

Movimiento: Quieta.

ESCENA CON EL EMPERADOR:

Visibilidad: Máxima.

Composición: Líneas imperceptibles que marcarán la sábana y delimitarán el espacio.

Atmósfera: Ruptura del ensueño y entrada del terror. Al azul se le une el ámbar rojizo.

Movimiento: Destacar la entrada del Emperador y al final de la escena marca la soledad de Cascabeles, la humillación del Centurión y la entrada de los Hombres, no mostrar rostros.

CUADRO TERCERO

ESCENA HOMBRES:

Visibilidad: Media.

Composición: Marcar el espacio delantero de la fila de butacas y los Hombres dialogando. Líneas rectas rectangulares.

Atmósfera: De sala de espera. Claro / oscura. Fría.

Movimiento: Quieta.

ESCENA JULIETA:

Visibilidad: Media.

Composición: Variada según los elementos que jueguen en la escena y creando líneas y volúmenes que prolonguen el juego de estos elementos y creen espacios contrastados.

Atmósfera: Almacén industrial. La luz sigue subjetivamente la visión de Julieta, es una radiografía emocional. Blancos, azules.

Movimiento: Ir esculpiendo en el espacio los diferentes espacios que crearán el juego de los actores y los elementos escenográficos.

ESCENA HOMBRES / CABALLOS / JULIETA:

Visibilidad: Media.

Composición: Marcar cada momento con una luz muy puntual creando escultura y espacios sin continuidad. Ruptura del espacio. Blancos y negros. Marcar con fuerza el nacimiento de los trajes.

Atmósfera: Lugar fragmentado, espacios rotos, desorden absoluto.

Movimiento: Seguir con rupturas la construcción de los espacios y las esculturas.

CUADRO QUINTO

ESCENA ESTUDIANTES 1:

Visión: Mínima.

Composición: Primeros planos de objetos, caras. Líneas rectas.

Atmósfera: Inquietante. Caliente. Oscura. Monocromática.

Movimiento: Mucho movimiento, que se para en algunos momentos claves. Puede incluso bañar el patio de butacas. Usar linternas.

ESCENA DESNUDO / ENFERMERO:

Visibilidad: Media.

Composición: Centrar atención Desnudo / Enfermero. Líneas difusas, con gran cenital.

Atmósfera: Quirófano. Azul y blanco verdoso.

Movimiento: Quieta.

ESCENA DAMAS:

Visibilidad: Media baja.

Composición: Marcar laberintos de la escena. Líneas rectas y marcadas.

Atmósfera: Teatro destruido. Blancos y ámbar. Caliente.

Movimiento: Cambios rápidos creando superficies distintas por donde exploran Las damas. Puntualizar con lámparas móviles a modo de interrogatorio.

ESCENA ESTUDIANTES 2:

Visibilidad: Parcial, intermitente.

Composición: Crear un espacio inestable. Blanco intenso. Líneas rectas con lámparas grandes, caídas del techo.

Atmósfera: Sala de interrogatorio. Oscuro y claro donde manden las lámparas. Caliente.

Movimiento: En continuo movimiento, las lámparas como botafumeiros.

ESCENA DESNUDO / ENFERMERO / LADRONES 1:

Visibilidad: Media.

Composición: Espacio roto, de iglesia abandonada. Luz en el proscenio. Líneas rectas.

Atmósfera: Laberíntica. Mezcla de ámbar y blancos.

Movimiento: Quieta.

ESCENA DESNUDO / ENFERMERO / LADRONES 2:

Visibilidad: Media.

Composición: De pintura. Líneas rectas y presencia de elementos escenográficos manchados de luz. Caliente.

Atmósfera: Ritual religioso. Colores cálidos. Claro / oscuro.

Movimiento: Seguir con más intensidad al Desnudo y puntualizar la camilla.

ESCENA ESTUDIANTES 3:

Visibilidad: Media.

Composición: Línea recta y contrastada con trajes. Caliente, Claro / oscuro.

Atmósfera: De pasillo de Universidad y con barra de trajes marcando lo teatral, función bisturí, hoja de navaja. ámbar.

Movimiento: Quieta.

ESCENA GONZALO:

Visibilidad: Media.

Composición: Líneas quebradas y contorno de los elementos escenográficos. ¿Butacas?

Atmósfera: De tanatorio. Muy contrastadas con presencia inquietante de otros personajes. Fría. Blanca.

Movimiento: Quieta. Sólo movimiento de intensidad.

CUADRO PASTOR BOBO:

Visibilidad: Máxima.

Composición: Crear el espacio ritual del teatro con grandes contrastes. Líneas rectas difuminadas para crear el volumen central de la escena.

Atmósfera: De almacén, inquietante teatro vacío. Blanca, caliente, clara.

Movimiento: Quieta.

CUADRO SEXTO.

ESCENA DIRECTOR, PRESTIDIGITADOR:

Visibilidad: De máxima pasando por media y terminando en mínima.

Composición: Líneas rectas, cuarto del Director, muy contrastadas con luces sobre las varas de la tramoya.

Atmósfera: De muerte. Teatro roto, con cuerdas y varas suspendidas iluminada por partes. Claro / oscuro.

Movimiento: Mantener un espacio general pero matizando los elementos escenográficos. Combinar intensidades en función del foco de atención.

ESCENA MADRE:

Visibilidad: Media.

Composición: Grandes oscuridades y luz sobre la madre y el plástico final.

Atmósfera: De funeral, de muerte. Claro /oscuro.

Movimiento: Seguir a la Madre.

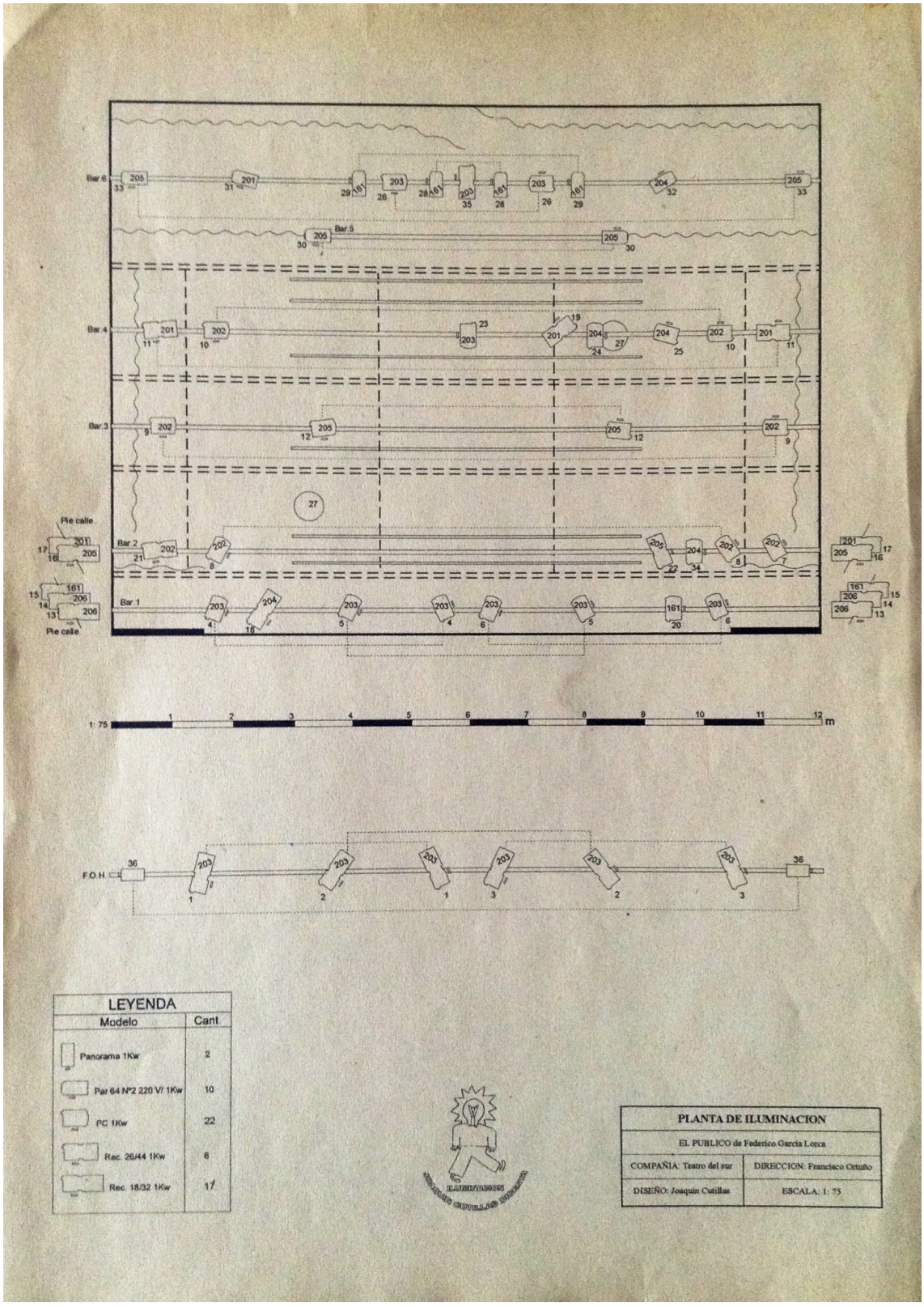
ESCENA FINAL:

Visibilidad: Media hasta oscuro final.

Composición: Línea recta.

Atmósfera: De muerte, de túnel, de viaje final. Fría.

Movimiento: Ir quitando luces con intensidades hasta el oscuro final.



Planta de luces realizada por Joaquín Cutillas

4.6. SONIDO Y MÚSICA

El público en el teatro oye continuamente sonidos. Incluso me atrevería a decir que el silencio que se produce en una sala de teatro suena y se percibe con una intensidad única. Se habla que la mujer de Brecht interpretando *Madre Coraje*, en el momento que unos soldados le traen a su hijo muerto y preguntan si lo conoce. Ella, para proteger lo que queda de su vida, lo desprecia. Los soldados arrastran a su hijo y la Madre lanza un grito sin sonido alguno que ensordeció Europa; igual es un mito. Los sonidos y la música no tienen hueso, que diría aquél. Son directos y nos afectan de modo incontestable. El público oirá sonidos que provengan de diferentes fuentes:

Acústicos verbales:

Del actor, articulados: el texto dramático.

Del actor, inarticulados: paralingüísticos.

El texto tendrá una plasticidad, recibirá un tratamiento musical. Será activado en la representación y se volverá textura. Antes que se convierta en algo psicológico y abstracto se bordará físicamente en sus claves generales. Cuando hable de los actores y el reparto especificaré los personajes y el tipo de voz que buscamos en los actores. Como señala Pierre Félida en *Le corps, le texte et la* scène, "El texto trabaja, se mueve en su textura y se transforma en la relación misma en la que el cuerpo tiene un sentido y mantiene móviles las direcciones de sentido que constituyen el estilo del texto. (PAVIS, 2000a: 217). En *El público* pretendíamos que el texto emitido por el actor se convirtiera en escénico teatral en cuanto que la puesta en escena lo haría pasar a acto. Era además importante que la puesta en escena permitiera que este texto

pudiera recibirse como textura y que el espectador pudiera acercarse a las palabras. Cuando la voz de los actores alcance al público se habrá producido una puesta en voz, una puesta en escena vocal del texto.

Acústicos no verbales:

Música.

Efectos sonoros: De origen humano, instrumental, reproducidos.

Ruidos: Motivados o accidentales.

La música la trabajé con Nicolás Medina, un profesional muy vinculado a creaciones escénicas en Granada y, la colaboración de Enrique Morente que nos cedió su Kyrie. Mis conversaciones con Nicolás, antes y durante los ensayos, se encaminaron a que diseñara la música y trabajara con los actores las canciones. Las fases de trabajo fueron:

1. Idea del director.
2. Primeras conversaciones con el músico.
3. Asistencia a ensayos y primeras propuestas del músico al director.
4. Composición y grabación.

Me plantee utilizar la música o los sonidos con las siguientes ideas claves:

1. Partir de las entradas y sugerencias del autor:
   - *Los Caballos suenan sus largas trompetas.* Sonidos metálicos, majestuosos, que sonaron siempre que los Caballos sacaban sus trompetas

y que luego en la escena de Julieta, en la percusión sobre los bidones de petróleo, mantendrían lo metálico pero ahora estridentes.

Pámpanos toca una flauta. Música de hipnosis y atracción, en la puesta la flauta sería sustituida por una armónica.

- *Pámpanos hace sonar un silbato*. El sonido de llamada que altera la armonía.
- *Trompa para el Emperador*. De nobleza, en la puesta sería sustituido por un tema musical.
- *El centurión escupe y canta*. Popular, se mantuvo la idea que se oyera como escupe y como canturrea.
- *Un grito sostenido se oye detrás de las columnas*. Se propuso que lo hicier el Emperador.
- *Canción de Julieta*. La poesía como expresión íntima de la verdad. Se compuso una canción.
- *Tumulto de espadas y voces*. Se transformó en la percusión sobre bidones de petróleo.
- *Los Caballos golpeando el suelo con sus bastones*. Se sustituyó por las picas golpeando bidones.
- *Sobre el ruido de la lluvia canta el verdadero ruiseñor*. Solo se mantuvo el sonido del falso ruiseñor con una bocina de barco.
- *Aplausos*. Hechos en directo por los actores.
- *Se oye una campana*. Fue emitida en directo.
- *Empieza a llover*. En directo, realizada con las manos de los actores y plásticos.

El Pastor Bobo toca un aristón. Se transformó en un tema musical.

- Prestidigitador canta suavemente. Silba el tema musical de la obra.

2. Crear nuevas versiones de las canciones populares que había recogido Lorca , sobre todo el *Vito* y el *Zorongo* y darle un giro a las melodías que pudieran acompañar al autor en su vida:

- El encuentro Hombre 2 /Gonzalo y el Director.
- Transformaciones del Director.
- Musiqueta del Pastor Bobo.
- Muerte de Gonzalo de Gonzalo.
- Muerte del Director.

3. Usar sonidos y componer temas y canciones típicas de lugares que pudieran reconstruir una geografía psicológica y social de los personajes o de la acción. Crear una atmósfera mientras transcurre la acción. Será oída por el público pero no por los personajes. Unas veces acompañará la acción y otras irá contra corriente acentuándola:

- Zapateao de los Caballos o el Hombre 3.
- El sonido de abanicos en los Hombres con el Director.
- Música de jazz con el recuerdo de Nueva York del Director.
- Música Arlequín / Enrique.
- Entrada de Elena, canción de ópera.
- La música militar del Emperador. Usada dentro y fuera de escena.
- Música de desconsuelo y soledad cuando el Hombre 3 desnuda al Hombre 2.
- Música de las tabernas.

- Kyrie de Enrique Morente para la procesión.
- El crescendo de percusión de los Caballos

5. Efecto de enmarcar el espectáculo o escenas:

   - Habrá una música cuando entre el público.

   - Un sonido para empezarlo: los personajes levantándose de las butacas y tema musical de la obra.

   - Transiciones de Cuadros y algunas entre escenas dentro de los Cuadros.

   - Final: Portazo último.

6. Me gustaría destacar el uso que le di al sonido relacionado con los objetos y elementos de la escena y el cuidado que quise poner en cualquiera emitido por un actor, no dejando al azar nada.

- Los pasos de los actores.
- El látigo del Director.
- Los abanicos al abrirse y cerrarse.
- Las rasgaduras de los vestidos.
- El arrastre de las butacas.
- El sonido del biombo.
- Los cascabeles.
- Los golpes de los colchones.
- El arrastre de las filas de butacas.
- El correr de las puertas.
- Los bidones de petróleo.
- Las correas del Caballo Blanco.
- La lluvia realizada por los actores.
- La camilla de hospital oxidada al moverse.

- Fuera de escena objetos que se rompen.
- Las varas que caen del peine.

Obviamente, cada espectador recibirá de un modo la información sonora y sus connotaciones emocionales. Y cada sonido tendrá su intensidad, ritmo, forma, duración, tono, orden; y deberán ayudar a desarrollar la tensión o relajación de la obra. Nosotros manipulamos los sonidos para ajustarlos al efecto diseñado. La música provendrán de grabaciones y en directo, pero los sonidos eran realizados en el momento.

4.7. OLFATO, TACTO, GUSTO

En *El público* no teníamos intención de usar directamente estos sistemas de comunicación. Normalmente el gusto no suele utilizarse, aunque nosotros teníamos en mente la degustación de un plato o bebida en un cóctel antes de empezar el espectáculo. Lo mismo ocurre con el tacto y menos con el olfato que se usa con más asiduidad. Lo inevitable es que el teatro donde se va a desarrollar la obra huela; la calefacción o el aire acondicionado va a producir, si no se interviene, unas sensaciones en el público. Las mismas colonias de los espectadores, o los ambientadores pueden llegar a alterar la comunicación escénica. Es muy difícil de usar por lo incontrolable de su propia poética. En cuanto al tacto y al gusto ocurre igual, acentuándose más la reserva de cada espectador de su propio cuerpo, su inaccesibilidad, y el gusto que cada uno ha ido desarrollando.

Nosotros a pesar de renunciar directamente a estos sistemas si tuvimos muy presente la idea de sugerir en la puesta, sensaciones de olfato, gusto o tacto, desde el texto, el juego y contacto de los actores o las mismas texturas de los elementos

jugados en las escenas. Lo que hice fue aportar como ideas que guiaran estas propuestas las sugerencias desgranadas por Lorca a lo largo del texto. Entre otras:

- *Aire libre.* Olfato
- *La cama para dormir con los caballos*. Olfato y tacto.
- *Un frasco de perfume vacío*. Olfato.
- *Antes te olían los pies*. Olfato.
- *Las manzanas podridas de la hierba*. Olfato y gusto.
- *Bajo la arena*. Tacto.
- *Sepulturas*. Olfato y tacto.
- *¿Cómo orinaba Romeo*? Olfato.
- *Le hundían por el trasero grandes bolas de periódicos abandonados*. Tacto.
- *Contra esto existe la hojalata, y el yeso, y la adorable mica, y en último caso, el cartón*. Tacto
- *Las moscas hayan caído sobre mil naranjadas que yo tenía dispuestas*. Tacto.
- *La flor que huele el Director al reconocer a Gonzalo*. Olfato.
- *Quiero escupirte y romperte el frac con unas tijeritas*. Tacto.
- *Te bordaré sobre la carne*. Tacto.
- *De mis uñas arrancadas.* Tacto.
- *El Criado come una manzana.* Gusto.
- *Yo me convertiría en látigo.* Tacto.
- *Lleno de sudor, un sudor que no sería tuyo.* Tacto.
- *Los enormes negros heridos por las navajas de las yucas.* Tacto.
- *¿Dónde podría encontrar una bebida caliente es esta ruina?*. Gusto.

- *Durmiendo sobre la arena.* Tacto.
- *El que quiera respirar su aliento.* Olor.
- *Los niños del campo se reúnen para defecar.* Olfato.
- *En un pantano podrido.* Olfato.
- *Hinquen punzones de ámbar en los senos.* Tacto.
- *Agua fría en el vientre de las embarazadas.* Tacto.
- *Te orinamos, te orinamos, te orinamos.* Tacto y olfato.
- *Estaban quemando goma*. Olfato.
- *Tengo sed*. Gusto.
- *Los cirios ardiendo*. Olfato.
- *De ratas de alcantarilla*. Tacto.
- *Tengo frío.* Tacto.

Estas sugerencias del autor jugado desde diferentes elementos de la comunicación escénica, como los roces entre los actores y estos con los elementos o el olor de la procesión del Desnudo, sirvieron para dar a la representación una dimensión más viva, más física, que se pudiere degustar, oler y hasta tocar..

4.8. EL SISTEMA ACTORAL

4.8.1. LA INTERPRETACIÓN

> El Teatro es una relación de miradas: la del autor, la del director, la del actor-personaje, la del espectador. Un imaginario colectivo es mediatizado por el actor que se transforma en Hermes ofrecido al público. Su palabra y su cuerpo lo hacen sibila capaz de "dejarse poseer" por el dios de la ilusión que se muestra real, que es capaz de fundar realidades. (SANTIAGO BOLAÑOS, 2005: 95).

Los interpretes fueron en *El público* piezas básicas, claves a la hora de comunicar. El actor, la actriz, al interpretar un papel o encarnar un personaje, es un vínculo vivo entre el texto del autor, las orientaciones interpretativas del director y la recepción del público. Los interpretes son ante todo una presencia física en el escenario, que mantienen verdaderas relaciones cuerpo a cuerpo ante el público. Actores y actrices son enunciadores de un texto y de la acción. Portan signos, una encrucijada de informaciones. Los ejes del trabajo actoral que fundamentan la interpretación en la puesta en escena de *El público* y, que al mismo tiempo son una posición orgánica conectada con mi propia formación, fueron: Lo vertebrador que es la interpretación en Stanislavski, en Nemiróvich-Dánchenko y toda esta corriente rusa con su vertiente psicologista fue un modo de enfrentarse a los personajes y al trabajo de actores y actrices. Stanislavski, fue el primero en tratar de sistematizar el arte del actor, esto es, en ordenar en un método estructurado los pasos que el actor debía seguir para ser competente en la práctica de su oficio. Fue de

gran ayuda, de manera interna, la sistematización que había recibido en mi formación dentro de la RESAD de Madrid y en especial con mi profesor de interpretación Ángel Gutiérrez, aunque siempre tuve que traducirla, ocultarla de algún modo, hacerla hablar desde múltiples estrategias. Las acciones físicas de Stanislavski trazaron caminos por donde transitar juntos. No descarté, como un encuentro enriquecedor, las otras corrientes que encabeza Meyerhold del actor físico y su biomecánica. "La ley fundamental de la biomecánica es muy sencilla: el cuerpo entero participa en cada uno de nuestros movimientos." (Meyerhold, 1982: 139). La preponderancia especial del juego corporal del actor y la biomecánica de Meyerhold ha estado presente en mi puesta. El actor tiene un yo psicológico, emocional, pero también físico y este es otro eje del trabajo actoral, el gesto psicológico de Michael Chejov, su técnica permite al actor adaptarse tanto a estilos realistas como estilizados. Busqué trabajar en la puesta sobre una idea de distanciamiento brechtiano o efecto V. Tuvieran una u otra formación el equipo actoral, su heterogeneidad se vería a través de una pátina, desde la puesta, que crearía siempre un distanciamiento, un comentario, un decir permanente: estamos aquí, en este teatro y haciendo teatro. Las costuras siempre a la vista que conformaron la puesta mostraban un modo de no dejar que el espectador cayera en una identificación unívoca, hipnótica, dormidera. Ellos trabajaron encarnando personajes y ejecutando a su vez todo el movimiento de los elementos escenográficos, como el de la puerta, los bidones, las butacas, las varas, etc. Su mecánica exigía no distinguir entre actor, ejecutante o bailarín.

> La rígida distinción entre el teatro y la danza, característica de nuestra cultura, revela una profunda herida, un vacío en la tradición que continuamente conlleva el riesgo de atraer al actor hacia el mutismo del cuerpo, y al bailarín hacia el virtuosismo. Esta distinción parecería absurda a un artista oriental, del mismo modo como hubiera parecido absurda a un artista europeo de otras épocas históricas: a un juglar o a un cómico del siglo XVI. Podemos preguntar a un actor Nô o a un actor Kabuki cómo traducir la palabra "energía" en su lengua de trabajo, pero sacudirían la cabeza si les pidiésemos que tradujesen la rígida distinción entre danza y teatro. (BARBA, 1986: 210).

Busqué en los intérpretes que fueran creativos, flexibles, y que estuvieran al servicio de la propuesta escénica. La personalidad de actores y actrices, el modo de interpretar, los diálogos, gestos, movimientos, vestuario, maquillaje, peinado; hacen del interprete un significante multifacético que deviene signo. Cuando alguien juega un papel durante la representación, encarna un determinado personaje, y, al mismo tiempo el personaje puede ser una representación universal de una clase de ser humano.

> Paradójicamente, es a la vez productor y producto en los campos de los signos; es el pintor y su lienzo, el escultor, su modelo y su obra. Es el origen de todas la paradojas: está ahí y convoca a un personaje ausente, es el maestro de la palabra – mentira, mientras que se espera de él que sea sincero". (UBERSFELD, 1997: 69).

No traté a los interpretes como objetos, no eran solo unos instrumentos en mis manos, objeto semiótico como los otros objetos de la representación; les trasladé la responsabilidad de ser autores de los propios signos que emitieran. Pero tampoco fue mi intención, y no lo hice, sentarme en el patio de butacas y dirigir de manera discreta e imperceptible. En muchas de mis decisiones entorpecí el trabajo del actor y no siempre mis propuestas fueron para mejorar sus resultados. Me serví de ellos para dar forma a algo que tenía en mente, y quizás, y a pesar de todo creo que conseguí que no se sintieran instrumentos míos, sino participantes de un hecho escénico común. Mi punto de partida era la sinceridad y compartir con ellos todo: encuentros, desvelos, euforia. Entender la articulación de la psicología y la corporalidad de actores y actrices sobre la escena es clave para acercarnos a esta puesta en escena y a *El público* de Lorca.

> Podemos concluir así que, de todas las transformaciones que se han ido produciendo en el teatro moderno, sin duda la de alcance más amplio es la relativa a la enfatización del cuerpo observable en el teatro contemporáneo, que en muchos casos lleva a la transformación de las antiguas estructuras verbales en estructuras somáticas. El cuerpo, soporte del parlamento, de la acción dialogada, se convierte en signo propio, en expresión de una teatralidad que va más allá del teatro psicológico. Las implicaciones serán de gran trascendencia en cuanto que la teatralidad autónoma, la concepción espectacular del teatro de nuestro siglo, se establece sobre la corporalidad de los actores y la dimensión física de la escena. (SÁNCHEZ TRIGUEROS, 2008, 83).

4.8.2. EL TRABAJO CON ACTORES Y ACTRICES

En mi labor de director intente con actores y actrices: conocerlos, buscar un entrenamiento básico que creara un espacio de relaciones enriquecedoras, ensamblar sus trabajos y estructurar sus heterogéneas técnicas interpretativas; con un objetivo: *El público.* El equipo actoral que participó en la puesta en escena tenía diversas fundamentaciones técnicas y diferentes recursos expresivos, algunos en las antípodas. Incluso personalidades creativas muy desiguales que generaban unos lenguajes, a veces, irreconciliables. Por ejemplo cuando yo hablaba que en un momento determinado faltaba acción concreta, no todos entendían lo mismo por acción, ni por concreto; y que decir de las indicaciones que tuvieran que ver con emociones. Caíamos en una selva del lenguaje y opté mejor por intentar acercar mi idiolecto a sus maneras de enfrentarse al trabajo de interpretar. El equipo actoral también tuvo que hacer el esfuerzo de traducir mis indicaciones a su lenguaje particular.

En la búsqueda del superobjetivo, La aspiración activa del artista hacia el objetivo principal de la obra; no invoqué nunca a una ética abstracta, carente de contenido real, quise partir de la obra lorquiana y plantear de forma indirecta qué relación tenían los pensamientos y acciones del equipo actoral con los temas y conflictos planteados en *El público.* Intentaba dar una dimensión social y política a nuestro trabajo y no se bien si fuimos capaces de salvar el individualismo petulante, egoísta y vanidoso. ¿Quién sabe? Utilicé una formula general para transmitir mi propuesta de la obra y los personajes, pero utilicé una estrategia particular de cómo abordar cada personaje, intentando integrar las técnicas específicas e instrumentales del trabajo interpretativo de cada actor. Lo que no hice de ningún modo fue participar

de ningún planteamiento docente, y si luego tuvimos presencias de unos y otros fue producto del trabajo y no de un unívoco y sistemático modo de encarar el trabajo. Mi posición de sospecha y duda exigía un poner en valor constantemente lo hecho, e intentar evaluar si era coherente, eficaz o correcto, para seguir adelante o cambiar el rumbo. Eran dudas que buscaban materializaciones concretas, soluciones provisionales, que nos permitieran avanzar hacia la construcción de los personajes y del espectáculo.

> Un actor no hace siempre lo que quiere. Sus intenciones se ven desviadas por hábitos de los que es inconsciente la mayor parte del tiempo. En lugar de esto hace a menudo cosas de las que es igualmente inconsciente, porque son manierismos – comportamiento automático -. La parte primordial de la preparación de un actor trata de hacerle consciente de lo que está haciendo en el momento en que una cosa está ocurriendo. (HETHMON, 1986: 142).

No entré, y en *El público* ya de forma decidida, de ningún modo en alterar conscientemente la cocina de cada actor; sus modos de operar; ni les exigí que cargaran y padecieran el dolor o la alegría del personaje. Mi objetivo era que lo que nosotros hiciéramos produjera emociones y pensamientos en el espectador. Mi trabajo con los actores, influido por mi maestro Ángel Gutiérrez, era fundamentalmente un análisis en acción, pensando que "el actor es tan poeta como cualquier artista o creador" (GUTIÉRREZ, 1985: 132). Lo que hice fue aconsejar que no leyeran la obra o que buscasen el tono de las frases, ni preocuparse por los

resultados emocionales sino buscar la línea de acciones del personaje y hacerlo desde el trabajo de mesa y los ensayos con todo su aparato psicofísico. Hacerlo desde la sinceridad, decía Maupassant que para que una obra pudiera considerarse artística, debían cumplirse tres condiciones: que la idea que rige la obra sea una gran idea, que la forma de realizar esa idea sea excelente y que sea sincera.

Esa vida escénica que es el personaje no existe sin conflictos, por eso cada segundo de la acción escénica es una lucha continua, ininterrumpida. Lo que buscábamos constantemente era la cadena de acontecimientos, la cadena de conflictos consecutivos, de los que surge la línea de acción del personaje y la escena. La lectura contemporánea nos determinaba, lo que algunos llaman el verdadero conflicto, y que yo simplemente llamo conflicto madre, él es quien nos ayudó a construir la lógica de la acción, el super objetivo y la atmósfera de la obra. La búsqueda activa de las acciones despertarán las emociones adecuadas y el pensamiento del personaje. Algunas claves en las que me moví para la construcción de los personajes en *El público*, a partir de mi formación y trayectoria, fueron:

- El actor encarnará, transmitirá y expresará el espíritu y sentimiento del personaje con su instrumento psíquico y físico.
- Conjugará las circunstancias dramáticas y escénicas. Realizará las acciones necesarias en las circunstancias de la obra dramática: el estado interno-psicológico, y el externo-físico.
- Buscaré que el actor esté en acción y se comunique.
- Los actores nos harán creer en todo cuanto sucede en la escena según los acontecimientos de la obra, dentro de la verdad planteada escénicamente.

- Dejar que la acción orgánica, física más psíquica, despierten el sentimiento requerido, en los actores y los espectadores.
- Tanto en los ensayos, como en el momento creativo el actor permanecerá en su estado físico emocional.
- El actor controlará los criterios de verdad propuestos, que determinará su actividad psíquica y corporal.
- Los objetivos de los personajes deberán estar dentro de la acción transversal del personaje y del propósito de la puesta en escena.
- Si se diera el caso de la acción a la emoción. Despertar impulsos. Todo bajo las leyes escénicas.
- El texto tendrá su lógica, dramática y sonora, las palabras sus intenciones e imágenes, y el subtexto estará justificado.
- Dedicaremos la primera etapa de trabajo a buscar la idea de la obra y el personaje y luego construiremos el personaje dentro de las coordenadas de la puesta en escena.

Intenté concienciar a los actores que como ejecutantes debían saber que los movimientos y el espacio sería creado por ellos. Exigí máxima disciplina en evitar las deficiencias en la ocupación de la escena, en la organización de los desplazamientos, en el equilibrio y armonía de las ubicaciones, en el sentido de las distancias; en definitiva que estaban dentro de un sistema de creación de una obra con diferentes sistemas de significación. Advertí sobre lo pernicioso que era aplicar mecánicamente los análisis y conclusiones que habíamos elaborado. Y que buscaran siempre nuevos matices que dieran un perfil más nítido y complejo al personaje. La confrontación conmigo esperaba que fuera fructífera, no olvidemos que de algún

modo son los discursos del personaje, leídos e interpretados por el director de escena, quienes inventan al personaje. Pero los actores son quienes los encarnan, los hacen ostensibles, y por tanto son fundamentales sus puntos de vista, sus técnicas de construcción, sus experiencias y metodologías. Un modo de entender esta tensa relación, y fructífera, será como sugería Villar o Barrault: no imponer, sugerir. En resumen, y siguiendo a Curtis Canfield:

> El actor tiene sus propias tareas, formidables éstas, que cumplir. Debe primeramente descubrir la naturaleza del personaje que ha de interpretar y penetrar profundamente en esa naturaleza. Debe comprender la actitud del personaje ante cualquier situación de la intriga y frente a cualquiera de los demás personajes involucrados con él en cada una de las situaciones. Debe entender lo que quiere decir el personaje en cada una de las palabras que expresa, debe identificar correctamente las emociones que se supone siente en cada momento dado y proceder de algún modo para que esas emociones parezcan ser genuinamente más suyas. En la siguiente fase de preparación, debe hallar el medio técnico que le permite trasmitir esas emociones al público. Y esto es sólo el comienzo. Debe ensayar expresiones faciales, porte del cuerpo, posturas, gestos y actitudes físicas, hasta encontrar una combinación de todo esto que parezca más veraz y efectiva. Ero el juicio en cuanto a lo que parece más veraz y efectivo habrá de ser pronunciado finalmente no por él sino por el director, al observar éste desde fuera los resultados de los experimentos del actor. (CANDFIELD, 1991: 141).

4.8.3. EL REPARTO

Me interesa el estudio de cómo las características personales de actores y actrices se ponen al servicio de la idea del personaje y cómo el personaje se construye desde las cualidades de los interpretes. Los actores y las actrices tienen una serie de cualidades que les habilitan para poder interpretar, no un tipo de personajes determinados como creen la mayoría de los profesionales, sino un conjunto de características que el autor o director le asignan a esos personajes; las cualidades dramáticas y escénicas que yo le otorgue a Julieta determinarán el tipo de actriz que me gustaría para interpretar ese papel.

Yo conocía prácticamente el trabajo de todos los actores que iban a participar, sólo hice pruebas a dos actrices y busqué en ellas que fueran flexibles, tuvieran un mínimo lenguaje común conmigo, y sus instrumentos como actrices estuviera a punto. El reparto era por tanto un intento de acoplar a esos actores para representar diferentes personajes y ejecutar todo el movimiento escénico con los objetos y elementos que se utilizarán en la puesta. Las cualidades que busqué en los actores, aparte de sus posibilidades creativas necesarias para construir un personaje e interpretar, el talento se supone, fue la adecuación al perfil diseñado del personaje que interpretarían. Cada interprete es único, posee un estilo personal, un carisma, un yo físico, psíquico, social. El público se siente atraído por el poder de comunicación de ese actor.

En el reparto indagué las posibilidades de transformación y adecuación al personaje; su energía personal, su presencia física, su potencia y cualidad de voz, su mirada, su capacidad de concentración, etc. Busqué actores y actrices que pudieran interpretar el texto dentro de los criterios de verdad que se habían establecido. A

parte de las intenciones y el grado de verosimilitud que queramos dar a esas palabras de la obra, era fundamental contar con las características básicas a tener en cuenta en la voz: fuerza o potencia, tono, inflexión, resonancia, articulación, tempo / ritmo. Los rostros eran importantes, elementos básicos de expresión. Serían espejos porque en ellos se busca la primera información. Dentro del abanico de actores / personajes, tendríamos los que utilizarían el rostro y la expresión facial, o los que no lo harían, potenciando entonces otros medios. Obviamente el cuerpo será crucial; la relación de este con el diseñado para el personaje, nos permitirá jugar desde gestos naturales de máxima iconicidad o mimesis, a gestos abstractos con un nivel mimético cero. El gesto revelará personalidad, estado emocional, motivaciones de los personajes y sus cambios. El cuerpo al moverse por el espacio crea un movimiento muy ligado al gesto; en *El público* propondremos un arco que va desde la ausencia de movimiento al máximo movimiento, de un movimiento natural a otro abstracto.

Las notas que siguen al analizar a cada interprete son sólo apuntes que pudieron servir para la puesta. Huelga decir que ni describe ni agota el perfil de actores o actrices. Si se sugiere algo es desde el más absoluto respeto y reconocimiento.

RAMÓN APARICIO

Director / Arlequín / Bailarina / Dominga.

Cualidades personales: Era un actor con un físico elegante, de fuerte presencia, con madera de líder pero que al mismo tiempo podía transmitirnos debilidades. Muy disciplinado, trabajaba mucho en el análisis y en la escena. Más racional que intuitivo o emotivo.

Cualidades profesionales: Su trayectoria profesional, de trabajo en el teatro independiente, había conformado un interprete con una formación heterogénea, muy versátil, pero con un lenguaje muy sui generis.

Su voz: media / grave le permitía jugar el arco que va desde el Director a la Dominga de los negritos. Con él era importante trabajar su lado más grave para el Director, medio para Arlequín, agudo para la bailarina Guillermina y grave para la Dominga.

Interpretación: Era versátil a la hora de interpretar el texto dentro de los criterios de verdad establecidos. El Director debía conjugar una complejidad psicológica y una teatralidad máxima.

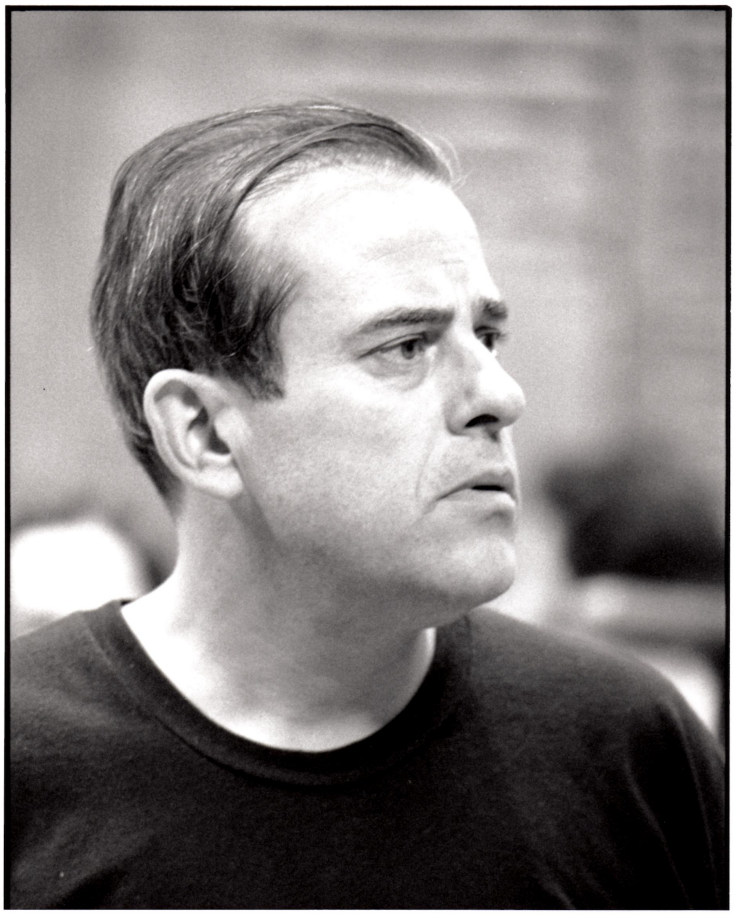
La expresión facial: La del Director es casi inapreciable, el Arlequín juega más con el rostro, Guillermina inerte y la Dominga es una cara máscara. Ramón tenía la versatilidad requerida, aunque las transformaciones eran lo más duro para él. El sentido de la medida se le distorsionaba, teniendo que corregir sobre todo la sobreactuación sin justificar.

El gesto: Se requería para el Director que economizara al máximo, para el Arlequín rasgos del personaje mítico, para la bailarina composición estática y para la Dominga fotográfica. Ramón en su gestualidad, de nuevo, estaba más cerca del Director que de las transformaciones. Le era más fácil trabajar con los gestos

miméticos / naturales de estos personajes que cuando se le pedían gestos simbólicos y abstractos.

El movimiento: Lo que más trabajamos fue enriquecer sus desplazamientos y adecuarlos a los significados que queríamos transmitir. La progresión dramática precisaba un actor casi histriónico, y Ramón no lo era. Su naturalidad corporal en los movimientos atenuaba la imagen de fantoche de algunas de sus transformaciones que buscábamos, hubo que trabajar contra corriente.

Caracterización, maquillaje y uso de elementos escénicos: Uno de los grandes problemas a la hora de tener comodidad interpretativa, fue la absoluta necesidad de que las transformaciones las hiciera ante el público o con mucha rapidez, lo que nos obligó a que sobre la ropa de un personaje llevara el vestuario de otro, esto le coartó movimiento y expresión.



F.M. POIKA

Hombre 1, Gonzalo.

Cualidades personales: Actor con un físico atractivo por su extrañeza, de fuerte presencia, con una biomecánica muy especial que le otorgaba misterio a su presencia. Muy trabajador, incansable, más emotivo que racional, con numerosas propuestas arriesgadas.

Cualidades profesionales: Un actor con una basta experiencia profesional que había alcanzado un método de trabajo propio.

Su voz: Grave, le otorgaba profundidad a su personaje.

Interpretación: Su manera de interpretar el texto, naturalidad con cierto grado de teatralidad, no era lo más adecuado para interpretar su papel, aunque su nota de realidad era la idónea para el personaje. Hubo que trabajar para suavizar su mínima cantinela y llevar su interpretación del texto al máximo realismo. Hizo que la idea primera que teníamos del personaje se fuera acomodando a su manera de construir el personaje y ya en las primeras representaciones encarnó y construyó el personaje de Gonzalo con maestría.

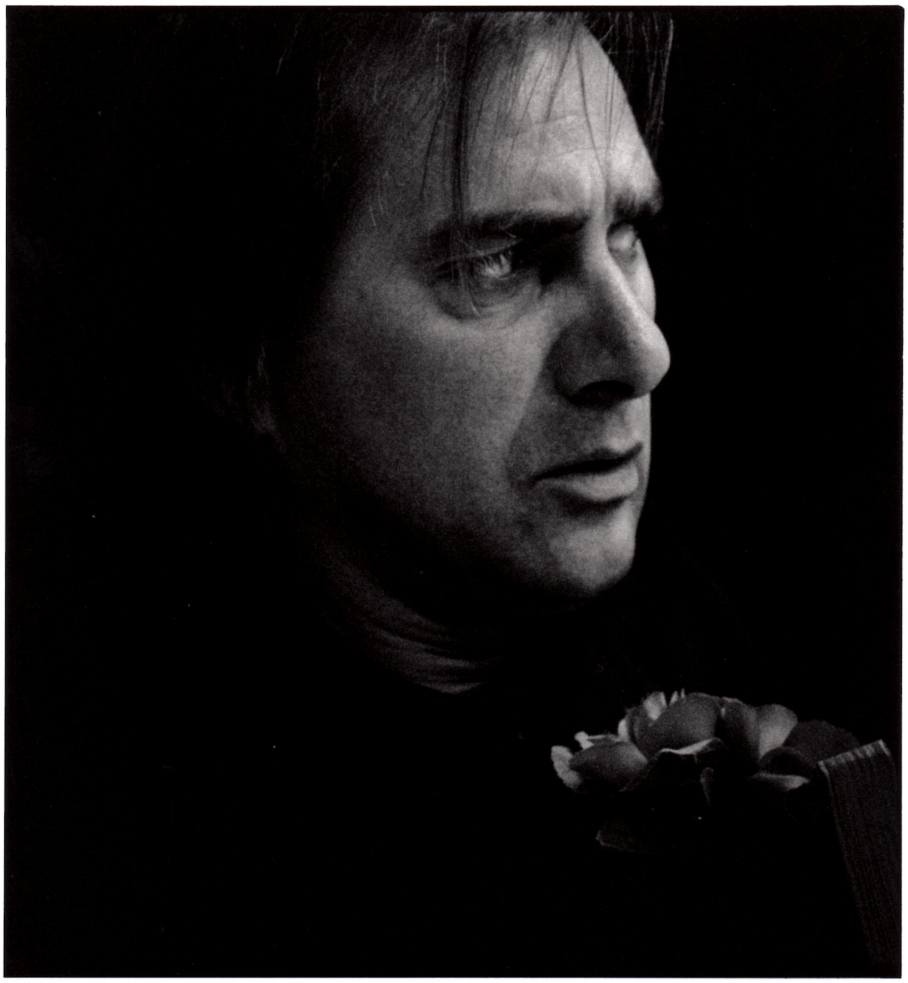
Su expresión facial: Grandes y marcadas expresiones hicieron que nuestra labor se encaminara a buscar un rostro marcado por una vida intensa pero que aspira a ocultarse. Gonzalo era un personaje con una cara muy expresiva, atormentada.

Los gestos: Gonzalo debía de tener cierto histrionismo; su presencia escénica estaba marcada por una necesidad exacerbada de notoriedad. En este punto, la gestualidad de Poika era perfecta, su cuerpo poseía cierta biomecánica, muy especial sobre todo en las reacciones, solía ser convulsiva.

El movimiento: Para Gonzalo quería que fuese quebrado, con diferentes velocidades y nunca continuo. Trabajamos esta idea a favor de la corriente del actor.

Estos movimientos fragmentados le daban una elegancia especial, su degradación y lucha durante la obra se iría inscribiendo en su cuerpo, marcado por el dolor.

Caracterización, maquillaje y uso de elementos escénicos: Mínimo, una base fue suficiente, la idea era que su vestuario fuera rompiéndose; trabajaba bien el juego con los objetos y el tratamiento de los elementos escénicos.



MIGUEL A. BUTLER.

Hombre 2 / Mujer de pijama negro / Ladrón / Prestidigitador.

Cualidades personales: Un actor con un físico repleto de elegancia y riqueza escénica. Muy trabajador, más racional que intuitivo, aunque sus mejores resultados los suele dar en la escena, ensayando.

Cualidades profesionales: Formado en el teatro independiente, en una compañía con trabajos muy plásticos, su interpretación y método de trabajo tendía hacia la construcción teatral.

Su voz: media / grave, era idónea para el Hombre 2 que se transformaría en el traje de pijama. La voz más grave la utilizaríamos para el Prestidigitador.

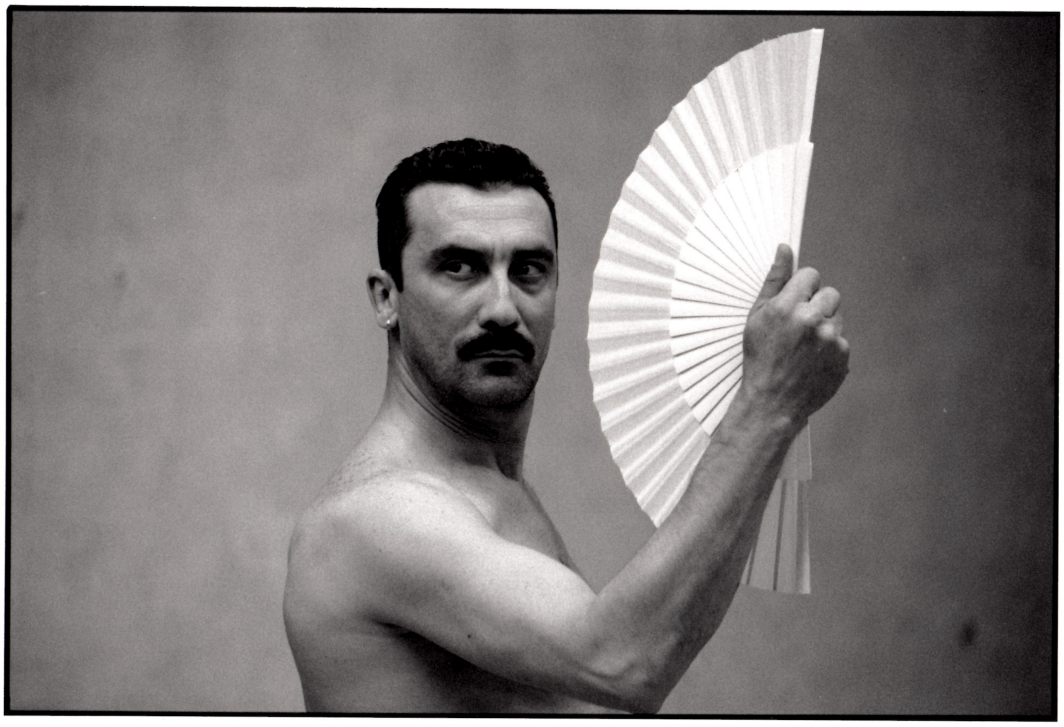
Interpretación: Solía ir a la sonoridad del texto, no jugando nunca con subtextos, le importaba más la articulación y las intenciones que las circunstancias dadas que hacían posible ese texto. Construía acertadamente el Prestidigitador que debía tener una teatralidad máxima, pero el Hombre 2 le resultaba más difícil, creo que en las representaciones resolvió mucho mejor que en los ensayos este problema añadiendo soluciones mejores que las que yo propuse.

Expresión facial: En los dos personajes se le pedía máxima economía; para él era fácil, jugábamos a favor de la corriente, era un actor con un rostro hierático, duro que al transformarse en mujer le daba una expresión rica en contrastes.

El gesto: Sobre todo en el traje de pijama, transformación del Hombre 2; y en el Prestidigitador, buscamos un gesto preciso, metafórico, simbólico; su tendencia a la teatralidad le ayudó mucho. En el Hombre 2 tuvimos que matizar una gestualidad que tendía al histrionismo.

El movimiento: Su amplias dotes a la hora de moverse en escena, no olvidemos que había hecho personajes de teatro visual, facilitaron mucho el trabajo de construir movimientos lineales y elegantes en el Hombre 2, de mujer débil en el Traje de pijama, y de fortaleza y dueño del espacio en el Prestidigitador.

Caracterización, maquillaje y uso de elementos escénicos: Se necesitó una base para el Hombre 2, maquillaje en escena para el Traje de pijama, y bastante caracterización en el Prestidigitador. Era muy habilidoso y sabía sacarle mucho partido a los elementos de utilería y escénicos, cuidando siempre que la luz y la música tuvieran presencia en su interpretación.



JOSE MARÍA CASTILLA (CHEFRA)

Criado / Emperador / Enfermero / Traje de pijama.

Cualidades personales: Un físico con un rostro peculiar. Muy constante con su trabajo y de una disciplina envidiable. Mas intuitivo que racional.

Cualidades profesionales: Venía del teatro independiente, había trabajado conmigo en los últimos dos espectáculos. Su formación se limitaba a su experiencia sobre los escenarios.

Su voz: grave, me serviría para el Emperador y el Enfermero. Para el criado quería una voz media que no sobresaliera sobre la del Director.

Interpretación: Sus clichés me sirvieron para componer el personaje del Emperador. Su falta de naturalidad al principio de los ensayos, se fue limando hasta componer un trabajo para el criado y el Enfermero muy ajustado a lo que se le exigía.

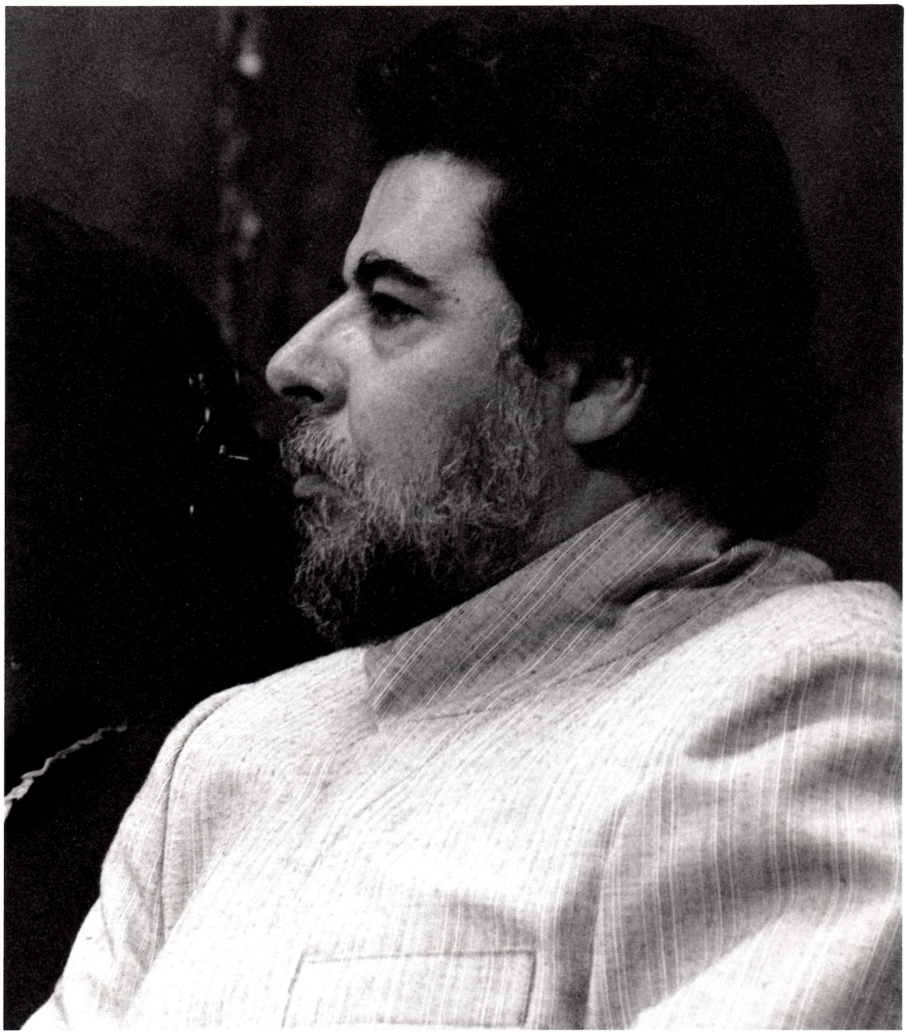
Expresión facial: Es un actor que tiende mucho a gesticular, arrastrado por algunos tics que le dan resultado. Usamos máscara para el Emperador y para el Traje de pijama. El criado se le pidió máxima austeridad y lo consiguió y para el enfermero le dejé que usara sus resortes expresivos, construyendo un personaje lleno de exageraciones que es como yo lo quería.

El gesto: Era un actor propenso a contar con los gestos lo que contaba con el texto. Le di diferentes claves para cada personaje y se ajustó a lo propuesto. Para el Criado mínima gestualidad; para el Emperador, gestualidad militar, heroica; para el enfermero sus gestos se limitaron a las acciones físicas que ejecutaba; para el Traje, un movimiento de las manos hacia la cara.

El movimiento: Tuvo que trabajar cada personaje y el movimiento característico de cada uno; el Criado siempre atento con desplazamientos rápidos; el

Emperador, solemne, no olvidar que llevaba coturnos; para el Enfermero, profesional, siempre ajustado a su labor y acciones de trabajo; para el traje un movimiento quebrado.

Caracterización, maquillaje y uso de elementos escénicos: El Criado iba sin maquillar, el Emperador con máscara, El Enfermero con una falsa mascarilla y el Traje con máscara. Era habilidoso con los elementos aunque tuvimos que esforzarnos para que la ejecución fuera exacta, sobre todo con la camilla.



LEO VEGAL

Hombre 3 / Sadomasoquista / Ladrón / Traje de Arlequín final.

Cualidades personales: Un actor elegante. Metódico en su trabajo y muy intuitivo.

Cualidades profesionales: Un actor de la escuela argentina, descendiente de actores y actrices, con una combinación muy interesante de trabajo escénico racional y una vena emocional rica en matices. Era un actor de grupo, solidario, muy buen compañero.

Voz: Media. Muy apropiada para el papel de Hombre 2, que tuvo que llevar a grave cuando se transforma en Sadomasoquista. Muy aguda en el Traje de Arlequín y media en el Ladrón. Su trabajo requirió de un arco amplio y lo resolvió con maestría.

Interpretación: Me ayudó mucho que atacara el texto desde el método, pero sin maximalismos; sus planteamientos eran cercanos a mi propia formación. No perdió un ápice de sus cualidades expresivas escénicas.

Expresión facial: Su trabajo se centró en el Hombre 3, y su verdadera transformación se dio en la expresión del rostro, antes de la transformación hierático, opaco; después, en el sádico, explotaba y en su rostro se escribiría toda su rabia y su fuerza. En el Ladrón, quietud, y en el Traje de Arlequín máscara.

Gesto: era un actor muy preciso y por lo tanto no fue difícil concretar como era la gestualidad de sus personajes. El Hombre 3, en la escena coral, lo resolvió perfectamente, así como el del sádico con gestos duros, o los del Traje o el Ladrón mas coreografiados.

El movimiento: Su buena formación corporal le hizo solucionar correctamente los movimientos diseñados para los personajes que interpretaba. Fue

uno de los actores que mas se ajustaron a mis indicaciones de movimiento, dentro del rigor que planteo a todo el elenco. El Hombre 3 era como un bailarín de tango, el sádico mezclaba el tango con algunos pasos de flamenco, el Ladrón bailaba de forma rudimentaria, y, el Traje mantenía los movimientos muertos y repetitivos que se diseñaron.

Caracterización, maquillaje y uso de elementos escénicos: Se usó una base para la caracterización; era habilidoso en sacar partido del vestuario y correcto en el uso de los elementos escénicos.

TERESA PARDO

Señora de luto, Madre / Traje de Arlequín / Dama.

Cualidades personales: Mujer con un rostro muy característico, con un físico lleno de riqueza; con una enorme personalidad sobre la escena. Muy disciplinada y con madera de líder.

Cualidades profesionales: Actriz formada en lo que ha venido en llamarse teatro antropológico, con muchos montajes en su espalda, con un entrenamiento y metodología muy severa. Su aportación al grupo fue importante aunque tendía a controlar el trabajo de los demás en vías de buscar soluciones, lo agradezco.

Voz: Grave. Para la Señora / Madre era idónea, tuvo que buscar nuevos registros medios para la Dama y agudo para el Traje de Arlequín.

Interpretación: Construía el texto más desde su aspecto formal, sugería emociones pero se guardaba de entrar a jugar con ellas; siempre veía esa posibilidad como un terreno resbaladizo. La Dama tendía a ser más una caracterización estereotipada. Encarnó a la madre con templanza y saber hacer.

Expresión facial: Su rostro era muy expresivo y adecuadísimo para la Señora; siempre muy económica, excepto para la Dama que llegaba a construir un rostro caricaturesco. En el Traje de Arlequín llevaba una máscara.

El gesto: Muy en su línea, era muy preciso y guardaba que unos cuantos rasgos definieran la construcción de sus personajes.

El movimiento: Tuvo que hacer un trabajo arduo. Para la Señora sus desplazamientos eran fundamentales, precisa, en su caminar veíamos a la madre que rota por el dolor pierde a un hijo y anda buscándolo. En la Dama fundamentaba su

construcción en grandes huidas y aspavientos; y en el Traje se ciñó a la construcción que diseñamos para ellos.

Caracterización, maquillaje y uso de elementos escénicos: Gran dama de la escena, conseguía con sus caracterizaciones dar el punto definitivo a la credibilidad de sus personajes. Siempre que tuvo que utilizar cualquier elemento escénico lo hizo con soltura y en su justa medida.

MARCIAL ALVAREZ

Caballo Blanco / Figura de Pámpanos / Estudiante.

Cualidades personales: Actor musculoso, de formas muy marcadas, mediana estatura. Muy trabajador y con una disciplina tendente al perfeccionamiento.

Cualidades profesionales: Magnífico actor formado en la Real escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, con Miguel Narros, con una amplia experiencia en teatros nacionales. Aunque disciplinado tendía a no trabajar con el grupo.

Su voz: Media, muy acorde con los papeles de Caballo blanco y Estudiante, más rasgada el primero y más juvenil el segundo. Para la Figura de Pámpanos tuvo que trabajar el agudo de esa voz media buscando juventud.

Interpretación: Su formación le permitía entender bien mi metodología de trabajo y fue fácil trabajar con él al compartir un lenguaje común. Partía del análisis de texto y sus circunstancias dramáticas y construía los personajes desde la más absoluta de las lógicas, sin rehusar a mi propuesta de texto poético.

Expresión facial: Muy austero en sus gestos, en los Caballos llevaba máscara, y en el Estudiante y la Figura de Pámpanos hizo un trabajo desde el interior que se reflejaba en el rostro en su medida exacta.

El gesto: Calculado en todos los personajes que construyó, muy diferentes y resueltos con organicidad. Siempre dibujaba sus personajes un unos gestos precisos y aprovechando la escritura de las reacciones en la escena. Se notaba que tenía oficio a pesar de su juventud.

El movimiento: Tuvo que trabajar mucho este aspecto, primero por demanda de la puesta en escena y segundo porque en los movimientos y desplazamientos, los

personajes eran muy diferentes. La Figura de Pámpanos se movía por todo el espacio escénico jugando con Cascabeles y los colchones y su cualidad era volátil; El Caballo Blanco, tenía una coreografía montada y supo combinar lo deportivo y lo equino con la danza; en el Estudiante resolvió bien el trabajo con el grupo. Su expresión corporal era excelente.

Caracterización, maquillaje y uso de los elementos escénicos: Fue importante el cambio que sufrieron sus personajes al tener una caracterización precisa y los elementos con los que jugaría; tanto los colchones en Pámpanos, la camilla en el Estudiante o las correas y bidones en los Caballos, le dieron seguridad y le hicieron creer más en las circunstancias tanto dramáticas como escénicas.

JOAQUÍN RAMÍREZ

Caballo / Figura de Cascabeles / Estudiante.

Cualidades personales: Hombre de mediana estatura, musculoso; con una disciplina ejemplar, más intuitivo que racional. Su aportación al grupo fue inconmensurable.

Cualidades profesionales: Actor formado en las tablas, había trabajado conmigo en los dos últimos espectáculos y conocía bien la dinámica de trabajo. Su capacidad de absorción, su elegante manera de enfrentarse a la construcción de un personaje, y sobre todo su buen gusto y exactitud hicieron de él un actor imprescindible.

Su voz: Media; idónea para el Caballo y el Estudiante; tuvo que trabajar más el agudo para dar sensación de juventud en Cascabeles.

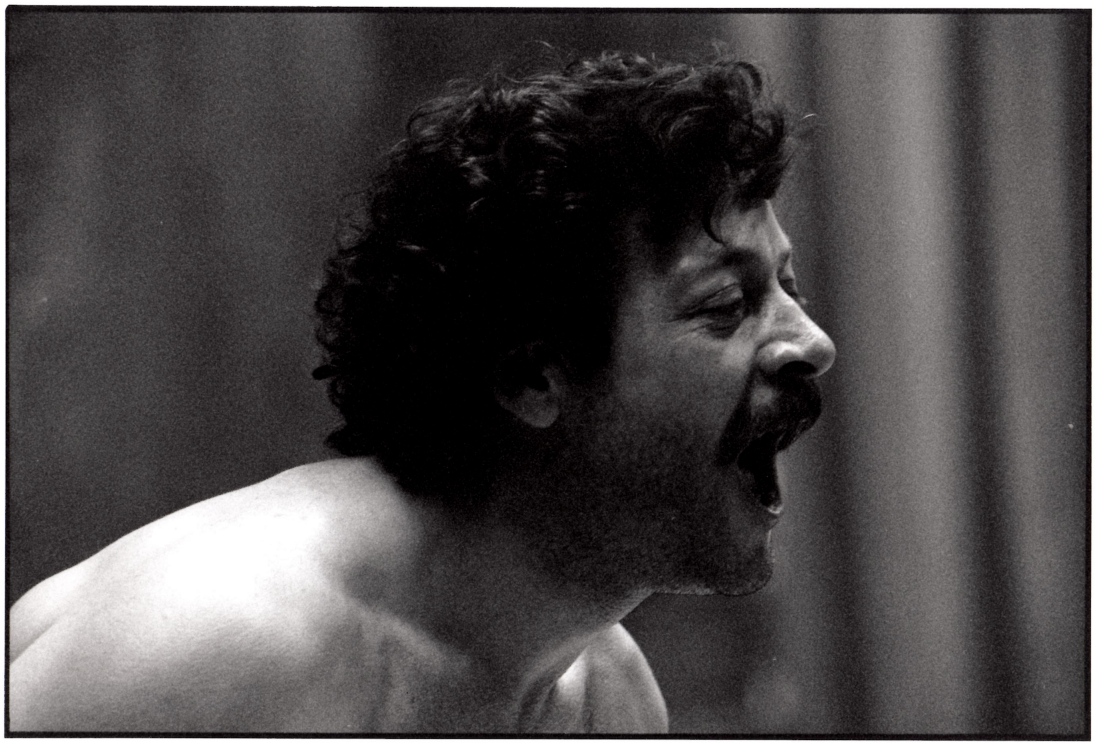
Interpretación: Su falta de metodología la suplía con unas buenas dosis de entusiasmo e intuición. Tenía tendencia a los clichés en algunas emociones pero con el trabajo fue limando esa querencia. Lo que más le costaba era dejar de buscar resultados inmediatos.

Expresión facial: En el Caballo tenía máscara, en Cascabeles y Estudiante tendía a comentar en exceso los acontecimientos o el texto con el rostro. Trabajar al lado de Marcial le sirvió para economizar y encontrar su sentido de la verdad. El trabajo coral con los Estudiantes lo resolvió con brillantez.

El gesto: Fue preciso en los Caballos, en Cascabeles y le costó más en la composición del Estudiante, esa máxima iconicidad que yo demandaba le costaba, su tendencia era hacia la sobreactuación.

El movimiento: Trabajó con ahínco y consiguió resultados excelentes en el Caballo y en el juego de Cascabeles sobre los colchones. Para él lo mas fácil fue el trabajo de grupo con los estudiantes.

Caracterización, maquillaje y uso de los elementos escénicos: Para Joaquín la caracterización lo liberaba, detrás del personaje se sentía más seguro, su uso de los elementos, los colchones, los bidones, los trajes, y la maquinaria fue de maestro.



CONSTANTINO RENEDO

Caballo / Centurión / Estudiante / Pastor bobo.

Cualidades personales: Actor de estatura media, delgadísimo, con una biomecánica muy característica. Es un actor racional, de una técnica depurada y con gran conciencia de grupo.

Cualidades profesionales: Actor formado en diferentes talleres heterogéneos de teatro y danza, sus trabajos los ha desarrollado en compañías independientes y en proyectos puntuales de teatro contemporáneo. Había trabajado conmigo en los últimos montajes. Su autodisciplina le ayuda a estar siempre en lo que se le pide.

Voz: Media / aguda. Muy apropiada para el centurión, el Estudiante y el Pastor bobo; tuvo que trabajar más su cualidad más grave para el Caballo.

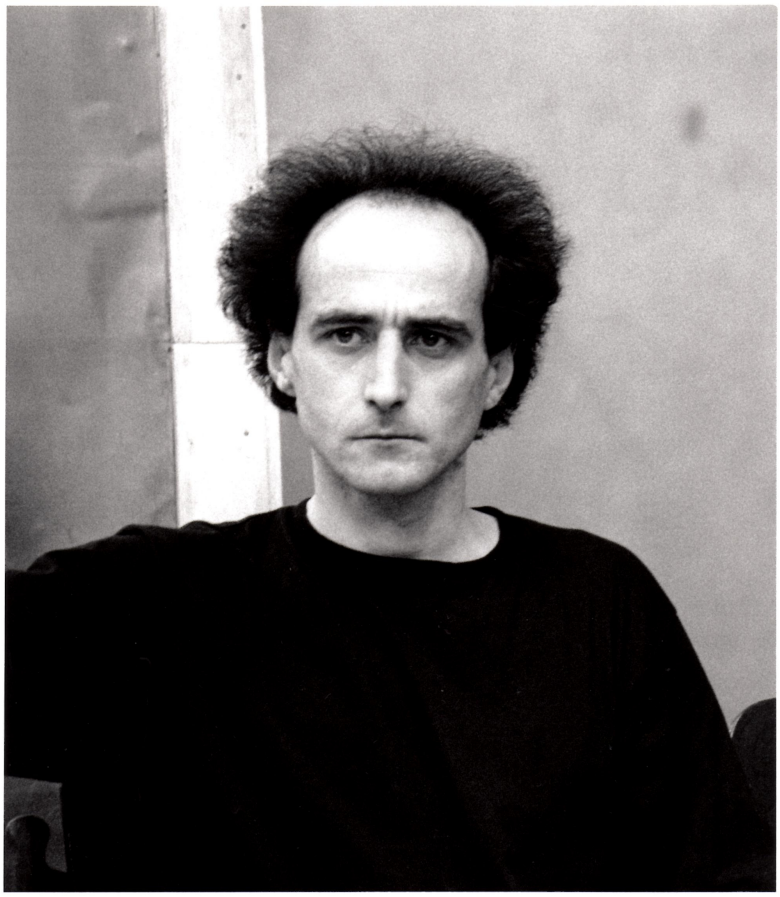
Interpretación: El texto lo trabaja desde la lógica absoluta y luego desde su expresividad sonora y comunicativa. Es un actor muy completo, lo que más trabajamos fue la amplitud de su línea de pensamiento y la emergencia de su vena emocional.

Expresión facial: En el Caballo llevaba máscara; para el Centurión buscó un trabajo de construcción, era una estampa de Semana Santa, sin complejidad psicológica, con rasgos en el rostro muy marcados y concretos. En el Estudiante estuvo en la medida haciendo que su rostro fuera reflejo de las circunstancias dadas, y en el Pastor bobo trabajó la construcción de las diferentes caretas.

El gesto: Es un actor de muy buena expresión corporal, el gesto fue preciso y su dificultad era componer estos cuatro personajes tan diferentes. El Caballo tenía una coreografía marcada, el Estudiante un trabajo coral, el Centurión movimientos de estampa, y, el Pastor la composición de las diferentes caretas. Resolvió su trabajo con sentido de la medida.

El movimiento: Del mismo modo que el gesto, el movimiento para Constantino es uno de sus recursos al componer un personaje. El Caballo se movía en las coordenadas diseñadas para los demás Caballos, en el Centurión eran movimientos y desplazamientos policiales y de vigilancia, en el Estudiante corales, y en el Pastor Bobo, ocupando toda la escena como desvelador de lo oculto. Gran conocedor del tempo / ritmo, su máxima aportación, aparte de la interpretación, fue liderar todos los movimientos corales.

Caracterización, maquillaje y uso de elementos escénicos: Para él la caracterización fue fundamental, el uso de objetos y elementos lo dota de sentido al construir sus personajes en un espacio. Tuvo que trabajar los bidones en el Caballo, la escoba y los colchones en el Centurión, y el marco que se desplazaba en el Pastor.



FAUSTINA CAMACHO

Elena / Dama / Traje de bailarina.

Cualidades personales: Mujer corpulenta, gruesa, de grandes proporciones; muy intuitiva, entendía muy bien el trabajo poético.

Cualidades profesionales. Actriz formada en las tablas y en talleres de interpretación, sin una técnica muy definida, busca siempre que todo nazca desde la improvisación y tuvimos que trabajar su velocidad de reacción y trabajo.

Voz: Media, muy apropiada para la Dama; trabajó el agudo para Elena y educó su voz para cantar.

Interpretación: Su falta de metodología la sumergía en un mar de dudas permanente, siempre le costaba justificar todo; las razones dramatúrgicas que demandaba no solía traducirlas en la construcción de los personajes. Su trabajo era emotivo, intuitivo, y tuvimos que limar el sentido lógico de su interpretación dentro del marco general de la puesta.

Expresión facial: En Elena era fundamental crear la máscara desde su rostro de una cantante de ópera y en la Dama buscamos más naturalidad. Su máxima dificultad era poder justificar.

Gesto: Preciso en los dos personajes, de grandes aspavientos en Elena y muy comedida en la Dama. Para Faustina todo lo externo tenía que estar bien asentado en una causalidad interna y tendía demasiado a creer que esta metodología le podía llevar solo por un camino: el naturalismo.

Movimiento: En Elena como dueña de la situación trabajó la sensación de dominio del espacio, en la Dama trayectorias de laberintos y en el Traje los desplazamientos diseñados para los trajes. A pesar de su dificultad en entender la

teatralidad definió muy bien sus movimientos y encajó finalmente en el trabajo de la puesta.

Caracterización, maquillaje y uso de elementos escénicos: La caracterización de Elena le molestaba, le incomodaba, tenía como un prejuicio ante todo lo que no fuera naturalismo; en la Dama se aproximó más a la caricatura pero sin soltase al juego; en cambio en el Traje al ir con máscara no le importó jugar libremente.

ALICIA CIFREDO

Julieta / Dama.

Cualidades personales: Actriz de estatura media, con un rostro muy peculiar de joven / mayor. Una mezcla de razón e intuición. Más proclive al trabajo solitario que al grupo.

Cualidades profesionales: Actriz formada entre el teatro y la danza, con trabajos de método; entendía bien la combinación de realismo poético que le proponía. Quizás por sus experiencias anteriores, era muy dependiente de los directores, buscaba continuamente la aprobación y eso la atenazó al principio de los ensayos.

Voz: Media /grave. Idónea para la Dama y para Julieta, ya que yo quería que Julieta fuera una joven por la que ha pasado la vida. Tuvo que cantar en Julieta.

Interpretación: Era una actriz de método pero que se permitía ciertas licencias. Construía sus personajes desde el texto y las circunstancias dadas pero también sabía incorporar de forma orgánica las circunstancias escénicas.

Expresión facial: Muy económica en los dos personajes; para la Dama trabajamos más la construcción. De todas formas era una actriz que no recurría a grandes expresiones faciales, confiando su comunicación al sentido de verdad y fe escénica; lo que dudo es si este método no era de alguna manera otra construcción.

Gesto: En la Dama trabajó la caricatura y el esperpento de este personaje moviéndose cómoda en la máscara; para Julieta su construcción fue más precisa dentro de las coordenadas emocionales donde se movía el personaje.

Movimiento: Como actriz que había trabajado en danza, tanto la Dama, con movimientos laberínticos; como Julieta, con una partitura coreográfica bien marcada;

se sentía cómoda con el planteamiento de la puesta y la enriqueció con sus aportaciones.

Caracterización, maquillaje y uso de elementos escénicos: La caracterización en la Dama le permitió construir la caricatura y le dio libertad. En Julieta tanto el vestuario como el uso de elementos le molestaban, se esforzó en incorporarlos para multiplicar su expresión.

LUIS SALGUERO

Cochero / Caballo Negro / Estudiante.

Cualidades personales: Actor alto, delgado, de gran presencia; intuitivo y al mismo tiempo metódico. De fácil adaptación social al grupo.

Cualidades profesionales: Actor formado en talleres de interpretación, con algunos trabajos profesionales, utiliza de modo muy particular el método, aunque por los resultados tengo la impresión que su forma de encarar la construcción de los personajes obedece más a una búsqueda de resultados acordes con las exigencias de la dirección.

Voz: Media. Buena para el Estudiante, en el Caballo Negro tuvo que trabajar su lado más grave.

Interpretación: Vino a sustituir a otro actor y se tuvo que incorporar a un trabajo comenzado y dibujado dentro de las claves realistas poéticas del Estudiante, y muy corporales del Caballo negro. Creo que se adaptó mejor a la construcción del estudiante, aunque resolvió con solvencia el Caballo negro.

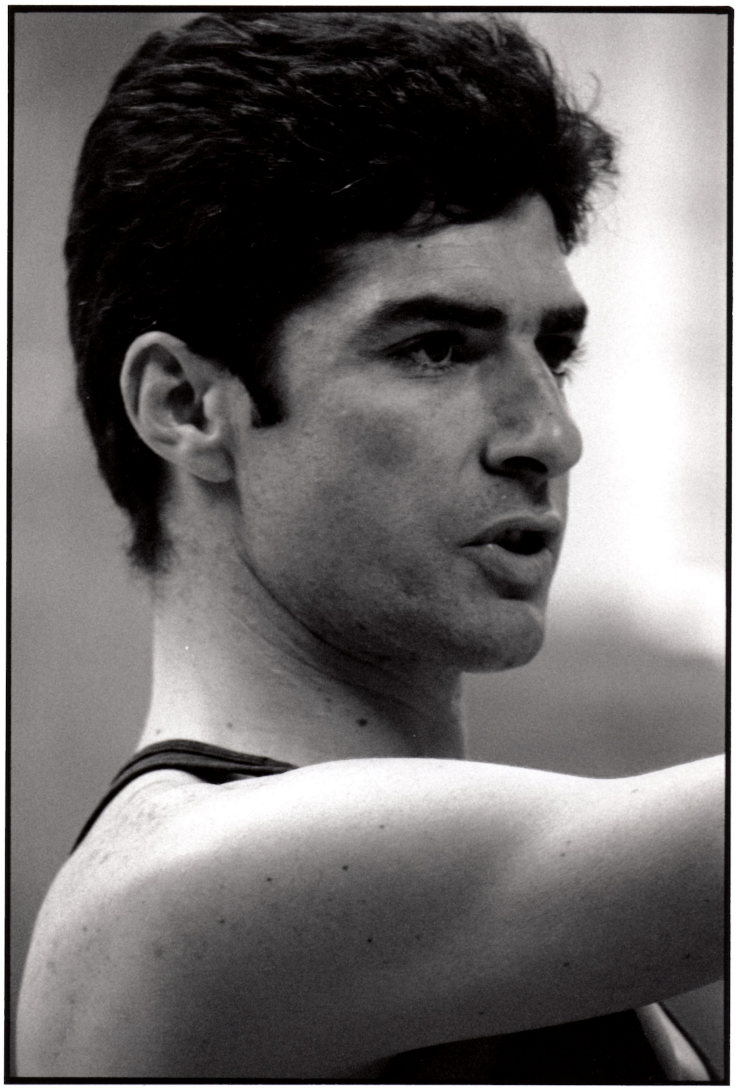
Expresión facial: El Caballo negro con máscara, y el Estudiante componía su personaje dentro del coro. No había indicaciones especiales en la expresión facial, el grano del personaje que interpretaba Luis era de un campesino, sanote y con la mirada desorbitada.

Gesto: Muy marcados en el Caballo, coreografiados, de autoridad y fuerza; y en el Estudiante una gesticulación exagerada, explicando todo. Al tener que adaptarse al trabajo hecho, lo más difícil para ambos fue encontrar un camino común.

Movimiento: Su trabajo fue muy bueno, se adaptó rápidamente al dibujo coreográfico y entendió bien las ideas que él contenía. En el Caballo Negro la

corografía y los desplazamientos en círculos estaban muy marcados y logró bailarlo y en el Estudiante se adaptó al trabajo coral.

Caracterización, maquillaje y uso de los elementos escénicos: La caracterización y el vestuario le ayudaban a crear los personajes. Más dificultad encontré en la utilización de los objetos, bidones, en el que se requería ciertas destrezas de acróbata.



CLAUDIO SANTANA

Caballo / Niño / Desnudo.

Cualidades personales: Actor de complexión fuerte, musculoso; trabajaba desde la técnica y estaba algo alejado de la disciplina del grupo.

Cualidades profesionales: No era actor, era bailarín, y su formación hacía muy dificultosa su incorporación como actor. Trabajaba desde la acrobacia y siempre buscando un resultado plástico.

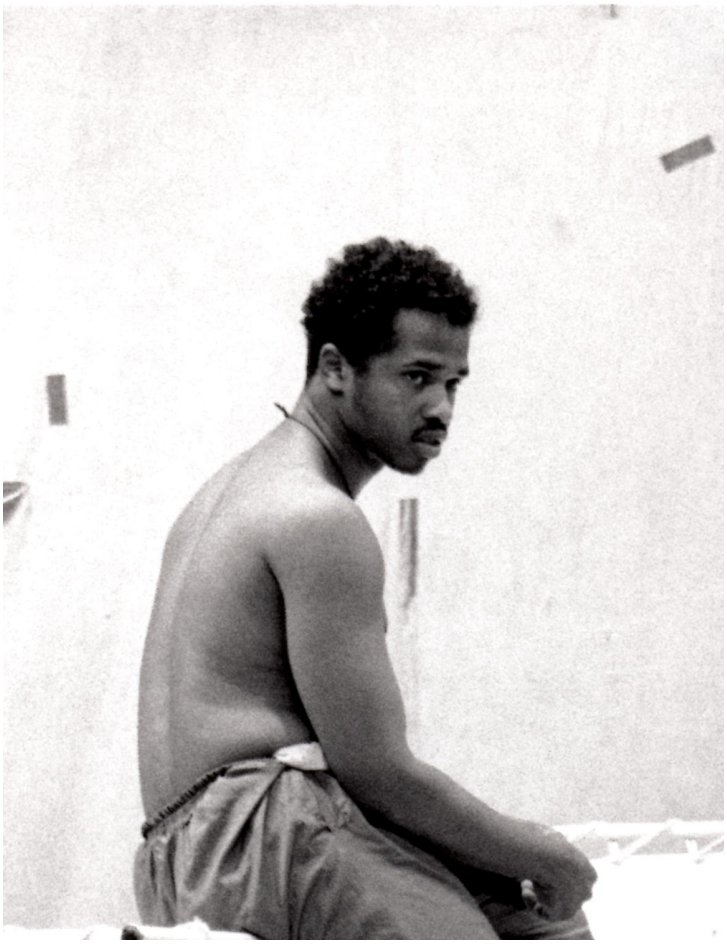
Voz: Media / Aguda. Idónea para el Niño y el Desnudo. Tuvimos que trabajar la media para el Caballo.

Interpretación: Su texto era escaso, hubo que darle los resultados en el Niño y el Desnudo; y trabajar coralmente con el Caballo. Interesaban fundamentalmente sus habilidades corporales. Su tendencia era a colorear el texto, a contárnoslo con clichés; como caía con facilidad en la sobreactuación, era lógico por su mínima experiencia como actor, tuve que reducir su expresión al mínimo.

Gesto: El Caballo con máscara, en el Desnudo tuve que rebajar su tendencia a explicar su interpretación con movimientos del rostro, hacía muecas.

Movimiento: Para el Niño se diseñaron movimientos acrobáticos, que resolvió con brillantez, y, para el Caballo, la coreografía pensada fue perfeccionada por él. Sus movimientos eran precisos, elegantes, y acabó por ser quien liderara todo el trabajo que tuviera que ver con la danza.

Caracterización, maquillaje y uso de elementos escénicos: La caracterización le ayudó a componer sus personajes; usó de modo hábil sus técnicas para manejar objetos. Aunque su tendencia era trabajar solo con su cuerpo, sintiendo en muchos momentos extraños todo lo que supusiera complementar su cuerpo de bailarín.



5

LOS ENSAYOS Y LA PUESTA EN ESCENA DE *EL PÚBLICO* PARA TEATRO DEL SUR

5.1. LOS ENSAYOS

Me plantee al montar *El público* romper en los ensayos con algunos hábitos y probar algunas variantes que me permitieran acercarme más a un trabajo que tuviera en cuenta todos los sistemas de comunicación escénica. Sabía que me tocaría juzgar todas las aportaciones de los artistas y técnicos que me acompañarían, seleccionar sus aportaciones y como maestro de obras, hacer posible que se diera una representación que fuera fiel al trabajo colectivo. Como es obvio, las etapas de trabajo que en esta exposición aparecen de modo ordenado, en la puesta no tuvieron una sucesión real plana, el proceso lógico, las actividades concretas consistieron en un ir y venir, en un hacerse abierto. Yo buscaba un montaje que reflejara la imagen que iría surgiendo en los ensayos de la obra. Ahora más que nunca, las condiciones materiales o teatrales se impondrían e irían dando forma a una puesta en escena concreta. Las aportaciones del resto del equipo y de mi propio universo cultural conformarían el marco social e histórico dónde se encuadraría la obra. En la construcción de *El público* hubo, como llama A. Ubersfeld, elementos pre-construidos que pertenecen a mi forma de trabajar y llevar a cabo una puesta en escena, por ejemplo el trabajo con los coros, los elementos escénicos móviles, el concepto de verdad escénica unida a la verdad dramática, etc. Mi idea era que en la relación dialéctica con el texto y su diseño, ahora en los ensayos, con el contacto con los demás colaboradores, el planteamiento que creciera no anulara la representación,

bien por alejamiento excesivo del primer planteamiento, su universo ficcional y su base ideológica, o bien por olvidar a qué espectadores está dirigida la puesta y generar de este modo un discurso hermético, infranqueable, incomunicable.

En los ensayos empecé por intentar compartir con los demás artistas el texto, la idea que tenía de él y el diseño de la puesta. No quería dedicar mucho tiempo al trabajo de mesa, quería enfrentarme cuanto antes al eje escénico / espacial que vislumbraba y pedí a producción tener en el lugar de ensayo el espacio y los elementos imprescindibles para comenzar a ensayar.

> El director de escena es, en principio, el fabricante de un programa: el que construye con la ayuda de elementos textuales o imaginarios. Este programa es tan vago o tan preciso como pueda pensarse, según el método de trabajo del director de escena: desde los flashes discontinuos hasta el cuaderno elaborado en sus menores detalles... Deberá pues en primer lugar, escoger a los ejecutantes del programa: los otros realizadores, y en particular, el escenógrafo y los comediantes. (UBERSFELD, 1997: 287).

Los ensayos de *El público* no se plantearon como sucesivas aproximaciones a la realización del plan, aunque es un motor esencial, sino que el programa contemplaba ya unas condiciones de representación. Mis juicios a la hora de aceptar las propuestas de los demás buscaba una adecuación a la idea madre de la propuesta, la conveniencia estética de los elementos y la realidad de producción común. Mi función de espejo, hace que se acepte o rechace lo producido, y de lo último aceptado se va fijando. En los ensayos procuraré que las claves de la puesta en escena fueran

viendo luz. La puesta en escena privilegiaría lo que se cuenta, la fábula, pero desde el fortalecimiento de la representación escénica. Cuando digo la fábula no me refiero al texto en sí, sino a lo contado. La fábula contendría el sentido pero sería la representación quien lo sostendría y lo presentaría. "El trabajo de puesta en escena contemporánea consiste, sobre todo, en opacar los signos: el signo que se vuelve opaco, en lugar de decir el mundo, comienza a decir el teatro." (UBERSFELD, 1997: 294). Mi modo de proceder es siguiendo a Eisenstein, lo formal es una presencia del conflicto primero originario, no una simple mimesis de la realidad; a la que por otra parte tampoco le concedo la seguridad que tenga una sola forma de presentarse. Los ensayos estarían sujetos a unas claves de continuidad, de unidad. Pero será una continuidad dialéctica, porque según los diseños expuestos se verá que el esfuerzo era montar elementos discontinuos o de naturaleza diferente. Las soluciones más interesantes son probablemente las que construyen una dialéctica continuo-discontinuo.

5.2. TRABAJO DE MESA

"Una buena parte de la función de dirección escénica tiende hacia la creación de condiciones que permitan establecer y determinar en qué forma podrá entender mejor el actor al personaje que interpreta" (JOUVET, 1999: 14). Defienden finalmente, sobre todo una parte de la escuela francesa, que toda sustancia procede del autor, como advierten: Dullin, Gémier, Pitöeff, Otto Brahm. El trabajo de mesa lo consideré como un modo de acercar la obra a los actores y descubrir una lectura común de los temas, los conflictos dramáticos y el perfil de los personajes. Duró una semana y no quise prolongarlo más porque no vi necesario hacer este trabajo sentados, alejados de la escena. Lo habitual es que estas lecturas y análisis de la obra

terminen en una primera lectura en voz alta, última aproximación a la literatura dramática y primer apunte sobre la puesta en escena.

Cuando convoqué al equipo actoral para el primer ensayo, yo ya había trabajado con los demás artistas en el diseño y realización de los otros sistemas de comunicación. Los actores (acéptese como genérico que incluye como no a las actrices), en cambio, estaban empezando a tomar contacto con la obra. Todos los actores ya habían leído el texto por su cuenta y lo primero que hice fue presentar el proyecto de puesta y las líneas maestras de cómo quería trabajar. El texto lo leyeron juntos por primera vez y no di ninguna indicación, cada uno tomó decisiones sobre si hacerlo de manera neutra o buscando lo que ellos estimaran oportuno. No suelo corregir. Unos interpretaban, otros ponían más énfasis, otros entonaban, yo me limitaba a aclarar ideas de la obra y personajes. Lo que si intenté evitar fue la mecanización o la toma de caminos no adecuados para la puesta en escena que se pretendía hacer. Se hicieron las correcciones de texto oportunas, pero sobre todo me centré durante el trabajo de mesa en dejar claro el super objetivo, las razones por las que queríamos montar la obra, de su importancia en el mundo en que vivimos. Hablé de Federico García Lorca, de la obra *El público*, nunca hablé del género de la obra porque condiciona mucho la visión de ésta por parte de los actores. Analizamos la historia y las circunstancias dramáticas, el grano del personaje, sus objetivos, sus cambios, la línea de acción, etc. Señalando cuestiones psicológicas, sociológicas o poéticas de la obra y de los personajes. Presenté el estudio sincrónico y la lectura contemporánea de modo somero, así como el diseño general de la puesta, con su escenografía, vestuario, etc. El propósito de estas charlas era crear conciencia de la validez de nuestro proyecto, provocar entusiasmo. Lo hice utilizando preguntas del tipo ¿Qué quiere el personaje? ¿Por qué? ¿Dónde va? ¿De dónde viene? De estas

preguntas y análisis, respetando las diferentes metodologías que los actores emplearon por su formación, ellos construyeron una idea básica de cómo es dramáticamente su personaje y qué se quiere de su construcción del personaje dentro de la puesta en escena.

Los actores durante esta lectura no se mostraron muy sinceros, suele ser así, se ocultan y tienden a encontrar un comportamiento que les asegure jugar un papel en la dinámica de grupo que se genere. Y ocurrió así por más que intenté explicarles que se olvidaran de los nervios o convencerlos que no tenían que impresionar a nadie. En las primeras lecturas aparte de hablar de la obra, del análisis y del diseño, observaba a los actores y el material con el que contaría. Trabajé a partir de lo que los actores ya eran, tanto personalmente como técnicamente. La intención era estimular al actor de acuerdo a su propia naturaleza individual. Normalmente hablé a todos juntos, mi intención era crear un compromiso colectivo. En estas primeras sesiones cada uno aportaba sus ideas de la obra, su visión del personaje; yo solía esperar el mejor momento para que mis indicaciones calaran oportunamente. Solía interrumpir mucho pero para ir aclarando frase a frase, palabra a palabra. Y de estas lecturas los actores empezaron a ver la obra y sus papeles desde otra perspectiva. Y una vez que percibí que estábamos en la misma pulsación fui exigiendo que las lecturas se ajustaran al progreso interno de la obra y el desenvolvimiento de cada personaje y la acción continuada de la obra, de manera que se hiciera explícita la estructura global de la misma. Hice hincapié en que en la interpretación actoral es donde la oposición en los signos entre transparencia y opacidad alcanzará su grado más complejo. Por un lado les pedí transparencia: lugares y personajes sacados de la experiencia cotidiana que nos lleva a un teatro de la verdad, queriendo hacernos olvidar que se está en el teatro y que esos personajes de ficción tienen vida real,

gracias a un grado máximo de mimesis. Y combinarlo con su teatralidad, su materialidad, su verdad escénica. Lo que buscaba en los ensayos era construir un material escénico, crear las circunstancias escénicas combinadas con las dramáticas. Se deseaba una transparencia del discurso hablado contra la opacidad del discurso gestual y de movimiento. Adelanté que no quería que se privilegiara, a la hora de ir montando, el sistema de imágenes, los hechos dinámicos, estos serían fundamentales pero sin olvidar y conjugándose con la palabra que no serían un apósito. Ejemplo: Cuando los Hombres se presentan al Director, sus gestos y movimientos son sobre todo geométricos pero sus textos están asumidos como si se trataran de personajes psicológicamente complejos.

No aconsejé que aprendieran el texto de memoria, los actores suelen caer en clichés y preconceptos que dañan la viveza en la construcción del personaje, dando lugar a una actuación mecánica. Les pedía elasticidad, apertura ante todo cambio o ajuste. Mi dirección en *El público* no pretendió abordar en el trabajo con los actores ninguna faceta pedagógica y me limité a hacerlos responsables de sus propias decisiones a partir de mis propuestas, un método que generó algunas protestas y soledades angustiosas, pero ya se sabe lo que significa el miedo a la libertad. Las primeras lecturas y el trabajo de mesa me hizo descubrir qué tipo de dirección le convenía a cada uno de los actores. Me sirvió para estudiar que tenían a favor de la idea del personaje y que estaba contra corriente. La dirección y la actuación se integran mutuamente en un intercambio recíproco, en una relación de ida y vuelta. Las lecturas continuas dotaron a los actores de soltura, y hacia el final del trabajo de mesa ya actuaban, el drama se hacía presente. No hice ninguna indicación sobre ritmo, ni quise que la lectura final del periodo de mesa tuviera una forma definida, era un trabajo para los actores.

5.3. MONTAJE

5.3.1. COMPOSICIÓN ESCÉNICA

Siguiendo la línea maestra de la simultaneidad, me plantee algunas consideraciones sobre la composición escénica que fueron previas al montaje o puesta en pie y que quiero aclarar ahora. Mas allá de organizar a los actores o la escenografía en el espacio escénico a través de los aspectos formales, y, ocuparme de lo estético y la belleza plástica; la composición la considero como la tarea fundamental del director. En *El público* intenté indagar en el concepto de montaje de Eisenstein. Ya había investigado sobre la relación de Eisenstein y la obra lorquiana *Viaje a la luna* y empecé a trabajar sobre las siguientes ideas que fueron mi biblia a la hora de trabajar: La composición o el montaje tendría una necesidad básica, la exposición coordinada y sucesiva del tema, el contenido, la trama, la acción, el movimiento dentro de la puesta en escena y su acción dramática. No sólo presentar una narración lógicamente coordinada sino con el máximo de emoción y poder estimulante. Los sistemas de significación combinados inevitablemente crearan un nuevo concepto, una nueva cualidad, que surgirá de la yuxtaposición. Estamos acostumbrados a efectuar casi automáticamente una generalización deductiva definida y evidente cuando estos sistemas separados cualesquiera son colocados ante nosotros uno junto a otro. Tenemos, todos, la tendencia a organizar en una unidad dos o más objetos o cualidades independientes. Es un fenómeno natural, una parte de nuestra percepción común. El espectáculo alumbra algo nuevo cuando estos sistemas se yuxtaponen de acuerdo a las decisiones del director. Me preocupé de examinar el principio unificador en sí mismo. Tal principio determinará el contenido de la puesta

y su forma. ¿Qué implicaba, en esencia, para la puesta en escena de *El público*, entender el concepto de montaje de Eisenstein? Que cada sistema, cada pieza no existiría como algo no relacionado sino como una presentación particular del conflicto general, que en igual medida, no expresiva, penetra en cada sistema de signos. La yuxtaposición de los elementos parciales en la construcción-montaje vivifica y pone de relieve ese conflicto general del que participa cada uno de los sistemas y los organiza en un todo, a saber, en aquella imagen escénica generalizada mediante la cual el creador, seguido por el espectador, experimenta el conflicto.

Ejemplo: El conflicto de las múltiples transformaciones del Director.

El sistema A: El texto al final del Cuadro tercero; derivado de los elementos del tema que se desarrolla.

El sistema B: La imagen dinámica de ruptura de las puertas y la acelerada movilidad del eje de visión de las escenas que crea una sensación de vértigo.

El sistema C: La música que se superpone y mezcla sin alcanzar una sola melodía.

El sistema D: Interpretación fragmentada, unas veces más naturalista y otras sintética, hecha a trazos.

Yuxtapuestos originan el montaje en el cual el tema y el conflicto está más claramente encarnado.

La representación A y la representación B deben ser escogidas, buscadas entre todos los aspectos posibles del tema que se desarrolla, de tal manera que su yuxtaposición – la yuxtaposición

> de esos elementos y no de otros posibles – evoque en la percepción y sentimientos del espectador la más completa imagen del tema. (EISENSTEIN 1986a: 16).

En la puesta en escena, no basta ver en su sentido más amplio, algo más debe acompañar a la representación, algo más debe hacerse con ella antes de que deje de ser percibida como una simple figura geométrica y se convierta en imagen escénica. La mecánica de la formación de una imagen en la vida real nos interesa porque llega a ser el prototipo del método para crear imágenes en la escena. Entre la representación y nuestra percepción de la imagen hay una larga cadena de representaciones de aspectos separados característicos del conflicto. Este hábito psicológico tiende a reducir al mínimo la cadena intermedia, de modo que sólo se percibe el principio y el fin del proceso. Pero tan pronto como necesitamos, por cualquier razón, establecer una conexión entre una representación y la imagen que ella evoca en la conciencia y en los sentimientos, nos vemos obligados inevitablemente a recurrir de nuevo a una cadena de representaciones intermedias, en cualquier combinación de sistemas de signos, que, en conjunto, forman la imagen puesta en escena.

En cada escena de *El público* quería que en el transcurso de la creación del espectáculo, su imagen total, singular y reconocible, fuera siendo gradualmente compuesta a partir de los elementos de cada sistema. Aunque la imagen entre en la conciencia y en la percepción por agregación, cada detalle se conserva en las sensaciones y en la memoria como parte del todo. La serie de ideas es convertida por la percepción y la conciencia en una imagen total, acumuladora de los distintos sistemas.

La dinámica que busqué en los ensayos, era hacer posible, sutilmente, que el proceso de construcción de las escenas, fuera creado al mismo tiempo por el espectador. Concebí la puesta dinámicamente, ordené las imágenes en los sentimientos y mente del espectador; en los ensayos era yo su representante. En esta dinámica consistiría la peculiaridad de la puesta en escena, en ella radicaría su vitalidad y la distinguiría de una obra sin vida, en la cual el espectador recibe el resultado representado de un proceso creativo ya consumado, en lugar de ser arrastrado a dicho proceso conforme se va desenvolviendo la comunicación escénica. Ejemplo: En el Prólogo creé un movimiento coral geométrico que sugiriera las claves plásticas de la obra, alejados de movimientos escénicos naturalistas, o acordes con principios básicos de dirección escénica. Si se dieron fue para negarlos o ponerlos en evidencia. El conflicto interno del Director tuvo, durante los ensayos, una expresión final que incluía: líneas enfrentadas: los personajes esperando, torbellino de cuerpos que se aproximan cada vez más cerca hasta rodearlo e incluirlos en su movimiento circular, mareante. El Director se confunde con los rostros, los cuerpos y de pronto se rompe la confusión y aparece solo en la escena, aislado; contraste de una vida llena de vaivenes, de idas y vueltas, de caos. Luego caídas al suelo de cuerpos, descenso del Director, aparición de personajes y desapariciones, hasta la hipnosis final de el Prestidigitador que da inicio a la primera escena del drama. Una música rota por las voces que nos da el régimen de la escena y una luz muy contrastada que quiebra el espacio.

El montaje y acumulación de signos no será en absoluto fortuito. Seguirá un orden definido. El contenido de cada una de las escenas particulares será reforzado por la intensidad creciente de la acción. Quisiera llamar la atención sobre la idea que en cada escena los elementos y los detalles supondrá también movimiento. Un

movimiento escénico que nos deberá llevar de un fenómeno a otro; por ejemplo el juego de círculos de atención en la escena de Elena, siempre con un sentido composicional. De esta forma el movimiento se expresará por el director que determinará el orden del montaje. Es un teatro dirigido, sugerido y a veces impuesto al espectador.

Yo tengo una visión interior de la escena (por ejemplo los colchones en la escena de Pámpanos y Cascabeles) ante esta percepción al leer y estudiar la escena planea en mí cierta combinación de signos o imágenes, encarnación emocional de un tema (en este caso el sexo prohibido, oscuro, practicado en la clandestinidad) Mi trabajo al pensar en la composición que voy a proponer a los actores y a los profesionales que trabajan conmigo es transformar esta imagen (los colchones orinados con dos jóvenes jugando a encontrarse sexualmente) en unas básicas representaciones parciales procedentes de diferentes sistemas de signos, las cuales, combinadas y yuxtapuestas, pero sobre todo dinámicas que van haciendo emerger la escena, y, evocarán en la conciencia y sentimientos del espectador, la misma imagen general que entrevió el autor y ahora los creadores del espectáculo.

Lo más notable al aplicarlo en los ensayos es cuando comprobaba su dinamismo. La escena surge, nace; nunca debe ser prefabricada. Y en este momento, el de la justificación de los actores, es cuando más necesitan de mi ayuda porque incluso puede ser muy ajena a la que ellos esperaban. Si se logra justificar, entonces se fija, y, vemos como la escena planeada por el autor, el director, los profesionales y actores se concreta en elementos materiales representativos separados y reconstruidos finalmente en la percepción del espectador. Este método hizo que en los ensayos la dificultad mayor se centrara en hacer conscientes a todo el equipo de esta recomposición pues mientras se ejecuta no se puede percibir con nitidez, de ahí

que sea fundamental la confianza depositada en el director. El montaje debe ayudar a solucionar esta tarea. Su eficacia reside en que incluye en el proceso creador las circunstancias dramáticas y las escénicas, tocando en último término las emociones y la inteligencia de los espectadores, que son obligados a marchar por el mismo camino creador recorrido por el autor al crear la escena. El espectador no solo verá los elementos representados de la obra ya terminada, sino que vive también el proceso dinámico del surgimiento y composición de la escena justamente como fue vivida por los creadores. De este modo el espectador se verá abocado a un acto creador en el cual su individualidad no está subordinada a la de los creadores, sino que es abierta merced al proceso de fusión con la intención de los que presentan la obra en escena. El principio de montaje, distinto al de representación usual, obligará a los espectadores mismos a crear, logrando así ese gran poder de animación creadora interior que distingue un trabajo emocionalmente interesante de otro que no pasa de informar o registrar acontecimientos. Esta era mi intención, no caer en ilustraciones facilonas que ofrecieran un teatro de la fantasía que sirviera de puro entretenimiento, sino que la obra lorquiana se desarrollara en todas sus contradicciones dentro de las coordenadas de un teatro de arte. Los elementos estáticos, los sistemas de signos dinámicos, combinados, todos ellos yuxtapuestos, darán vida a una emoción y a un conflicto de conceptos que surgirán dinámicamente. Mi apuesta desde el diseño y los ensayos hasta la representación no fue otra cosa que investigar sobre las sutilezas de la colisión de signos y las posibilidades de creación del montaje en todas sus aplicaciones.

5.3.2. SIMULTANEIDAD, MONTAJE BÁSICO

Como decíamos, cada elemento de una producción, los sistemas de signos, pueden producir significados porque se dan de forma simultánea en el espectáculo, aunque con intensidades diferentes. El predominio de un sistema sobre los demás puede definir formas distintas de espectáculo. Yo monté los diferentes sistemas y la información que se acumuló durante la planificación, preparación, análisis, y puesta en escena de la obra. Apliqué las múltiples inteligencias de Gardner y fui construyendo el espectáculo, sintetizando los sistemas de significación. Mi creación se hizo a través de la dramatización, visualización, interpretación, manipulación de signos y resolución de problemas. La simultaneidad, que se concreta en los ensayos, incluye elementos rítmicos / dinámicos:

- Movimiento escénico: Desplazamientos, relaciones y distancias de acciones que presentan los conflictos dramáticos, agrupamientos según las relaciones de los personajes, motivaciones, emociones. La composición visual, el foco de atención,
- Mutaciones y ritmo escenográfico, luminoso y sonoro.
- Tempo / Ritmo del espectáculo.

La simultaneidad es como un guión de acontecimientos dramáticos y escénicos que van a conformar la puesta en escena. Antes de los ensayos yo suelo realizar un plan muy básico de movimiento escénico y puesta en escena, que luego voy aplicando en el día a día, que se mantiene o se va transformando a lo largo de los ensayos. No suelo especificar mucho, aunque tenga imágenes muy precisas que

quiera poner a prueba, prefiero que sea el trabajo con los actores, sobre hipótesis de trabajo, lo que concrete la puesta. El esquema se centra en el movimiento escénico y combina el juego de los actores, la luz y el sonido; y suelo escribirlo con palabras o frases que me provocan, de modo muy personal, unas imágenes y cualidades de movimientos concretos. Para *El público* fue el siguiente:

PRÓLOGO:

Enfrentamiento, envolver, liar, sumidero, movimiento descubridor.

CUADRO PRIMERO

ESCENA CABALLOS:

Doma y juego en todo el espacio. Esculturas y baile de los Caballos.

ESCENA DE LOS HOMBRES:

Hombres a coro, líneas rectas, diagonales, horizontales. Fronterizas, frontera. No puede pasar el Director, muro, barrera.

ESCENA BIOMBO:

Construcción de un espacio escénico dentro de la escena con biombo y butacas de espectadores. La construcción del espacio debe ser fundamental.

Los Hombres y el Director en líneas que resalten la atención sobre la acción dramática.

ESCENA ELENA:

Reconstrucción de movimientos operísticos. Grandes movimientos y grupos numerosos. Máxima teatralidad y todo frontal, enseñado, mostrado.

CUADRO SEGUNDO

Transición: Ritual de construcción de la escena donde se va a representar. Colocación de la gran sábana. Procesional.

ESCENA PÁMPANOS Y CASCABELES:

Lucha con colchones. Persecución y huida, relación sadomasoquista, de dependencia. Todo como un mecanismo de relojería. Los colchones son dinámicos. Seducción de cada uno en el juego acrobático con los colchones.

ESCENA EMPERADOR / CENTURIÓN /

PÁMPANOS / CASCABELES:

El Emperador romperá el juego acrobático. Líneas siempre rectas, ordenadas, de desfile militar. El Centurión registra, destruye, araña, rompe la armonía privada de los colchones. Pámpanos y Cascabeles en líneas circulares.

CUADRO TERCERO

ESCENA HOMBRES / DIRECTOR:

Jugarla con las filas de butacas y en líneas rectas. Las relaciones dramáticas de los Hombres y el Director en relaciones espaciales de agrupamientos y exclusión.

ESCENA JULIETA Y LOS CABALLOS:

Gran espacio, almacén, persecución, acorralamiento hasta la violación frustrada de Julieta por los Caballos. Bidones como apósitos fálicos de los Caballos. El Caballo Negro acorrala para defender a Julieta. Ella será el eje de todo movimiento. Peces moviéndose al unísono.

ESCENA DE HOMBRES / DIRECTOR / CABALLOS / JULIETA / TRAJES:

Movimientos quebrados y escultóricos con instantáneas. Aparición del caos, las transformaciones y entrada de los Trajes. Fragmentación del espacio. Desolación.

CUADRO QUINTO

ESCENA ESTUDIANTES / DAMAS:

Espacios laberínticos. Búsqueda de salidas.

ESCENA DESNUDO / ENFERMERO / LADRONES:

Quirófano. Ritual de procesión de Semana Santa para la preparación y procesión del Desnudo.

TRANSICIÓN:

Soledad de Gonzalo entre butacas y personajes, rito de entierro.

PASTOR BOBO:

Organizar la escena para el Cuadro sexto y desvelamiento para asistir al desenlace final. Idea de cuadro plástico de toda la obra, de presentación teatral. El Pastor Bobo tendrá una retórica en el movimiento buscando la máxima atención de los espectadores.

CUADRO SEXTO:

El teatro se va rompiendo. Se verán, partes de escenas anteriores, mezcladas. Toda una vida. Van asesinando al Director y a su proyecto de teatro. Quitar, destruir, dejar vacío.

FINAL:

El Prestidigitador recorre el último camino hasta el fondo de la escena.

5.3.3. NOTACIÓN ESCÉNICA, PLAN MAESTRO

> El director piensa el movimiento, perfila las motivaciones, observa globalmente los problemas de una secuencia escénica para darle continuidad y correcta solución. Inventa nuevas acciones. Lee lo que el personaje dice y se interroga por lo que hace. Todo ello lo transcribe mediante gráficos y notas en su libro, utilizando diferentes códigos y formas que acaban siendo absolutamente personales, pero que en síntesis parten siempre del mismo principio: establecer cuando un personaje se desplaza, si es por algo que dice o por lo que dice otro; si es por su silencio o por el silencio de otro. Después introducirá las modificaciones que el curso de los ensayos le descubra, añadirá nuevas reflexiones a sus primeras propuestas, conservará otras en su mente sólo para el recuerdo. El libro de dirección será siempre el instrumento de notación de la puesta en escena." (HORMIGÓN, 1991: 117).

Estoy de acuerdo con Hormigón, pero mi plan maestro y el libro de dirección que usé en *El público,* fue un tanto caótico; trabajaba cada parte y hacía responsables a cada profesional de su trabajo y sus anotaciones, yo sólo daba indicaciones y completaba mi texto y su diseño general actualizando las soluciones que iban surgiendo en los ensayos. Es cierto que después de esta puesta he intentado construir una partitura para el director y que cada trabajo crea las condiciones de diferentes cuadernos de dirección . En esta puesta no se contaba con un ayudante de dirección específico (aunque tanto Constantino como Teresa compaginaron labores de

ayudantía mientras compartían esta labor con su trabajo actoral) y eso hizo que no se registrará con total minuciosidad cada momento del espectáculo. Actuamos con la memoria, las notas y algunos bocetos, pero lo fundamental se inventaba en los ensayos y en ellos se fijaba.

5.4. PUESTA EN PIE

5.4.1. MOVIMIENTO ESCÉNICO

> Por movimiento escénico entendemos el conjunto de desplazamientos que los actores – personajes ejecutan en el espacio escénico durante la representación, las distancias y relaciones que entre unos y otros se establecen, sus agrupaciones y su distribución espacial. (HORMIGÓN, 1991: 110).

Durante los ensayos se fue construyendo formalmente el espectáculo, y uno de los pilares de esta construcción fue la fijación del movimiento escénico. Los movimientos tendrían los siguientes componentes: Dirección, velocidad, duración, intensidad y ritmo. Los movimientos nos comunicarían información específica sobre los personajes: Nacionalidad, etnia, ambiente en el que vive, personalidad, edad, profesión, sexo, periodo histórico, etc. Los movimientos más típicos son: Estar de pie, andar, correr, sentarse, arrodillarse, acostarse, girar, bailar, saltar, caerse, extenderse, tocar, manipular objetos, etc. Se combinaron diferentes estilos y siempre se combinaron con los elementos visuales de la puesta en escena. En los ensayos yo les daba a los actores las claves de movimiento en cada escena y jugando con los

elementos y las claves dramáticas y escénicas íbamos construyéndolo. En *El público* prescindí de dar un tiempo para que fueran los actores quienes me propusieran soluciones y luego las comentara, ellos estaban siempre sujetos al esquema amplio propuesto por mí. Por ejemplo con los colchones, los bidones, el baile de los caballos. Daba el sentido, ellos probaban diferentes combinaciones y luego conmigo concretábamos como se iban resolviendo las escenas a nivel dramático y teatral.

No busqué naturalismo ni verismo, el movimiento se construía pensando en las claves de la puesta en escena. Aunque tuviera como referente inmediato el movimiento natural, sobre todo en la construcción de la mayoría de los personajes, su construcción estaba realizada para lograr una significación, establecer un ritmo, etc; un movimiento que junto con los demás sistemas de signos ayudarían a instaurar el sentido del espectáculo. Cómo decía en la teoría del montaje, siempre la propuesta mía en los ensayos estaba precedida de una pequeña explicación de lo que se quería transmitir (Los caballos son obreros, fuertes y quiero que aborden a Julieta en una nave-fábrica industrial, quiero que den sensación de terror, de fuerza desbocada) y qué desplazamientos propongo construir (quiero que los bidones se muevan de atrás hacia delante barriendo todo lo que encuentren a su paso, con los Caballos encima, que sirvan para cerrar el camino de Julieta y sobre todo que sus sonidos al golpear en el suelo creen sensaciones de roturas, de violencia).

La puesta en pie de la obra, una vez hecho el trabajo de mesa, explicado la planta de la escena, los sistemas de signos y los elementos que va a ser utilizados; comenzó con la explicación de las líneas maestras del mismo movimiento (La curiosidad de los Estudiantes en movimientos que descubran cualquier rincón, movimientos de máxima expansión), lo proponía y luego se probaba. Obviamente surgían soluciones que se iban descartando (Ocupar el patio de butacas) o tomando

como provisionalmente válidas (usar las linternas para dar sensación de movimientos rápidos, de espionaje, que sirva para adentrarnos en el patio de butacas sin necesidad que los actores abandonaran la escena). Los movimientos tenían su justificación dramática (el Director se oculta de Gonzalo y se aleja, no quiere ser reconocido) y sus características (lo hace lento sin levantar sospechas). Las motivaciones del movimiento eran o emanadas del contenido de los diálogos (el Director al Criado: *Abre la puerta);* o por indicación específica establecida por el autor en sus didascalias (el Hombre 3 saca un biombo y lo coloca en medio de la escena), procedentes del sentido profundo y no literal del diálogo (el Director en el Cuadro final destruye el teatro, arrancando las varas y los telones), los que emanan de acciones creadas por el director de forma autónoma (a Gonzalo lo sacan muerto los Caballos después de presentarlo al público y a los demás personajes).

Existen normas y códigos escénicos que enmarcan el trabajo actoral para que sea visible e inteligible por parte del espectador. Aunque los tuve en cuenta, no conté con ello a la hora de ir descifrando el movimiento escénico, si lo parece al ver la puesta, se debe más a un conocimiento asumido pero no a una decisión deliberada. El movimiento quería que fuese ostensible y nítido pero dentro de los esquemas de verdad que se iban generando en los ensayos, el respeto a las líneas visuales (la escena de los Caballos), la triangulación y diagonales (la escena de los tres Hombres con el Director), utilizar la totalidad del espacio de la representación para lograr mayor profundidad y eludir el aplanamiento y la monotonía repetitiva (escena del biombo), ejecutar algunos movimientos como giros, manera de pisar y caminar (escena de los Caballos), agrupamientos (los Estudiantes) buscaron claridad, fluidez y expresividad, dentro de un teatro a la italiana, respondían a principios de contrarios equilibrio / desequilibrio, simetría / asimetría. Muchas escenas se resolvieron

buscando lo contrario de lo que dictaban las normas, acumulando, aplanando (la escena de la muerte de Gonzalo). me interesaban mucho los contrastes y las propias contradicciones y conflictos expresados en los movimientos de escena. Mis indicaciones intentaban ser claras, en el momento preciso, alertando cuando había olvidos o errores de los movimientos marcados. No dejaba que los actores se corrigieran entre sí y periódicamente volvía sobre lo construido y abría diálogos con los demás profesionales.

5.4.2. ÉNFASIS DE UN ACTOR EN ESCENA

En el movimiento escénico busqué durante los ensayos enfatizar a los actores en el escenario por diferentes procedimientos:

- Por la posición del cuerpo en relación con el público. Julieta y su presentación cantada. Está sola casi de frente, en tres cuartos, quería que su rostro fuera expresivo y la iluminé con contrastes para no aplanarla, sus gestos y movimientos eran muy perceptibles por sutiles que fueran. Se veía la mirada, su media sonrisa rota, su pensamiento en las manos y sus emociones en los ojos, casi nunca nos da la espalda, no hay razones para ello, ella quiere denunciar su situación, hacerla pública; esta idea será una constante en toda la obra..
- Por el área que ocupe en el espacio. El Director al empezar la obra respeta el segmento áureo que aplicó Leonardo Da Vinci, se sitúa en el centro pero tendente hacia la corbata.
- Por nivel. El nivel más alto enfatiza al Caballo negro cuando se sube a los bidones.
- Por contraste. Elena se mueve y los demás personajes permanecen quietos, momificados. Ella recorre todos los espacios de la escena

mientras los demás, exceptuando al Hombre 3 que se revela, permanecen en posiciones débiles.

- Por espacio. El Director no sigue la acumulación u orden en el espacio de los tres Hombres, que se mueven en un orden geométrico riguroso, mientras el Director tiene más aire a su alrededor y se mueve por contraste y equilibrio.
- Por repetición. Los trajes, sus movimientos son esquemáticos y repetitivos y llaman poderosamente la atención.
- Por foco visual. Las miradas del coro dirigidas al Director enfatizan a este personaje.
- Por estar en el vértice. Aunque la figura geométrica que más se utiliza es el triángulo, yo usé la línea, el rectángulo, el círculo o el semicírculo. Los personajes quedaban enfatizados al situarse en los vértices, por ejemplo Pámpanos, Cascabeles, el Emperador y el Centurión; la escena de los tres Hombres y el Director, la de los Caballos, etc.
- Por las luces. Se enfatiza más al Desnudo iluminado que a los ladrones a los que baña una penumbra.
- Por el sonido. Los Caballos aparecen unidos al sonido de los bidones en la escena con Julieta.
- Por el silencio. El arrastre del cuerpo muerto de Gonzalo.
- Por el color del vestuario. El blanco total del Prestidigitador, los colores calientes de los Estudiantes, el negro de la Señora, los colores fríos, verdes del manto del Emperador muy contrastado por el rojo y blanco del tanga, el gris del Criado, el marrón de las Damas.

5.4.3. MOVIMIENTO Y ACCIONES FÍSICAS

Las reglas las use pero no las seguí al pie de la letra, jugué y me moví libremente, por intuición, aunque hay ejemplos que siguen a Cárdenas. Como ejemplo las composiciones con movimientos fuertes y débiles:

- Movimientos fuertes. "Fuerte es aquél que va de una posición del cuerpo, de un área o de un nivel menos enfatizado a una posición del cuerpo, un área o nivel más enfatizados." (CARDENAS, 1999: 113). Ejemplos:

  El Emperador se mueve del fondo al frente delantero para poner orden.

  El Hombre 3 viene del biombo al frente centro para enfrentarse a Elena.

  El Caballo Negro para vigilar se mueve del fondo izquierda al fondo centro.

  El Director de perfil se vuelve de frente cuando le dice el criado: *Ahí esta el público.*

  Los personajes se levantan de las butacas cuando Elena se marcha.

  Los Caballos se suben a los bidones para amedrentar a Julieta.

- Movimiento débil: "Todo aquél que va de una posición del cuerpo, un área o un nivel más enfatizado a otra posición del cuerpo, otra área u otro nivel menos enfatizado" (CARDENAS, 1999: 113). Ejemplos:

  El Hombre 2 al desnudarlo el Hombre 3 va del frente delantero hacia el fondo.

  El Emperador al salir se mueve del fondo centro al fondo izquierdo.

  El Hombre 2 / Gonzalo de frente se vuelve de perfil al salir de la primera transformación el Director.

Los personajes para contemplar el drama del biombo toman asiento en las butacas.

El Caballo Blanco subido en el bidón baja para seducir a Julieta.

5.4.4. MOVIMIENTO Y TEXTO

- No siempre se dijo el texto simultáneamente al gesto, unas veces fue antes y otras después. No seguí más que una regla: mínima energía para la máxima expresión.
- Un texto fuerte, positivo de valor, de victoria de esperanza se unió a un movimiento fuerte. Ejemplo: Los Caballos antes de querer violar a Julieta se suben a los bidones. Caballos: *Queremos acostarnos.*
- Un texto débil, o negativo, de duda, derrota, miedo, desesperanza, frustración, se unió a un movimiento débil. Ejemplo: Cuando Julieta doblega a los Caballos con el látigo estos retroceden y van hacia el fondo.

En los movimientos anteriores se ve el movimiento de un texto que es fuerte y se convierte en débil y viceversa y cómo le sigue un movimiento fuerte y luego uno débil y al contrario, creando el ritmo dramático / escénico. Jugué con todas las combinaciones fuerte / débil, movimiento / texto, más adecuadas para la puesta. Y como es habitual aunque creo que conocía las reglas de uso las rompí con frecuencia de modo consciente buscando lo peculiar de la puesta y del texto. Entre las más obvias resaltaría las siguientes anotaciones:

- Los personajes se movían mientras otro estaba hablando, lo contrario acartona. Ejemplo: Los Caballos y Julieta.
- Los movimientos procurábamos que fueran límpios, realizados con sencillez, precisión y completos. Ejemplo: La escena de los tres Hombres y el Director.
- Los cruces los hacía por delante o por detrás del otro actor. Ejemplo: Salida del biombo.
- No guardé que los movimientos fueran ligeramente curvos, todo lo contrario, el planteamiento geométrico era riguroso y no intentaba mentir. Ejemplo: Las Damas.
- No me importaba que el movimiento se iniciara con el pie que está más cerca del sitio al cual se dirige el actor; el impulso podría provenir de cualquier parte del cuerpo. Ejemplo: El Pastor Bobo.
- Cuando un personaje entraba en escena no tenía por qué entrar hablando o hablar lo antes posible; la continuidad dramática y expresiva marcaba su comienzo. Ejemplo: La entrada del estudiante con el balón.
- Por supuesto un personaje que iba a hacer mutis, no tenía por qué decir sus últimas líneas lo más cerca posible del lugar donde se va. Ejemplo: La salida del Hombre 2, desnudo.
- Los personajes podían moverse al mismo tiempo e incluso en la misma dirección o en direcciones exactamente opuestas. Ejemplo: El movimiento de las Damas.

5.5. ENSAYOS GENERALES: AFINAR Y EJECUTAR

Al terminar cada día de ensayo advertía lo que habría que mejorar y lo que trabajaríamos el día siguiente, con todos los componentes de la puesta en escena. Para mi ensayar era investigar, probar. No asumía desde un primer momento la validez de un resultado. Me cuestionaba lo que estaba ocurriendo continuamente y buscaba como mejorar lo conseguido.

Esperaba hasta el último momento para mostrar a los actores exactamente que es lo que querían que hicieran y les advertía que no me imitaran. El cómo hacerlo era labor de los actores, yo les daba, como antes apunté, la idea, la imagen concreta y clara de lo que buscábamos, pero intentaba no matar en ellos el proceso de creación. No daba por hecho lo que no estaba conseguido en la escena. A los actores les daba el qué, ellos hacían el cómo, para más tarde fijar ese cómo según mi último criterio. A los actores les costaba unir interpretación y ejecución de la partitura escénica. No me preocupaba que no recordaran con exactitud el texto, primero era recordar el sentido del texto y después memorizarlo con el movimiento propuesto, justificándolo y construyendo su personaje. En los ensayos alternaba sesiones donde no interrumpía nada y daba las notas al final, con ensayos donde interrumpía constantemente para cada detalle, matiz, etc. Al finalizar cada ensayo retomábamos lo trabajado y tomaba notas concretas sobre los problemas que había visto. Explicaba, en grupo, los que tendríamos que mejorar. Reproduzco, tal cual, unas notas de los ensayos ya avanzados, de un pase de toda la obra:

- Bien el coro del principio pero es necesario que los ritmos estén claros y ejecutados sin titubeos.

- Cuidado con los clichés, no mostrar nada de emociones o reacciones previsibles.
- Chefra (Criado) , naturalidad, cuidado con la sobreactuación.
- No dar golpes a los telones.
- Ramón (Director), has conseguido enfrentarte con fuerza a los Caballos, procura ahora no perder de vista que los amas profundamente, ese es tu conflicto, el miedo a perder tu imagen social y el deseo de mantener tus pasiones.
- Las trompetas en el frontal.
- Los Caballos, exceptuando el pase de ballet coral, están en su medida ambigua, mantener esta ambivalencia.
- Los textos de los Caballos están muy imprecisos, buscar que sean más concretos.
- Caballos, las emociones, a pesar de que aparezcan un instante y luego pasemos a otro código, aunque sea un momento, deben ser orgánicas, vivas, no las busquéis.
- Chefra (Criado), esos gestos con los brazos, no reiteres el *"yo no abro la puerta",* no describas, interpreta.
- Poika (Hombre 1) , no des la espalda al Director con los 4.
- *¡Abeja!* Vuelta de los de atrás.
- Las manos atrás Poika (Hombre 1).
- La mágia y el ensueño de la línea cuando van hacia atrás es exactamente así.
- Los tres Hombres a la vez, a la vez, como si fueran uno.

- No anticipes Ramón (Director) el encuentro con Gonzalo y cuidado los dos con la pausa.
- Ramón(Director), no tires el abrigo cuando te sientas en la maleta.
- Más grande y provocativo el boxeador.
- La línea de acción Ramón (Director) ininterrumpida aunque estés recordando.
- Muy buena tu aproximación, Ramón (Director), al boxeador.
- Escenógrafo, hay que llenar la maleta.
- Las manos paralelas en las piernas, extrañeza*: "¿Y tú me reconoces?*
- Poika (Hombre 1), dices igual los*: "Enrique, Enrique"* y no es así el sentido, la progresión.
- Ramón (Arlequin) en *"Oh Maximiliana..."* hay una escalera mas grande.
- La lucha Faustina / Claudio (Elena / Hombre 3) utilizar el aire. La distancia os debe relacionar más. Perdéis las circunstancias.
- Claudio (Hombre 3) deja que se largue Faustina (Elena) y Chefra (Criado)
- Los niños de la campana más cerca.
- *"Mar, mar, mar"* Diferentes.
- Las puertas se abren cuando los cuatro van para atrás.
- ¿Cuándo tiran los colchones? Hay una señal en la música.
- El juego de los niños más grande y alegre. Señores, la lógica de las acciones físicas con los colchones tiene que llevaros a la excitación emocional correcta, pero no busquéis las emociones son como el jabón.
- Acción y reacción señores, recordar las líneas de acción y las emocionales, está muerto.
- Las reacciones Joaquín (Cascabeles) estás solo.

- No queda claro el conflicto de Pámpanos y Cascabeles parece que estáis describiendo y recitando con posturas, no, así no, debe pasar.
- Cuando el Centurión sube a los colchones hay que jugarlo.
- El Centurión y los niños, hay movimiento de huida y terror.
- Chefra (Emperador), tu mandas, no titubees.
- Marcial (Pámpanos) las pausas con el Emperador, se te cae la pelota.
- Hay que repasar la escena final y el movimiento de Pámpanos, Cascabeles, Emperador y Centurión, no está asumido, no es orgánico, se mecaniza.
- Luz, atención a la parada de Joaquín (Cascabeles).
- Cuando los Hombres terminan de ver la escena de Pámpanos y Cascabeles por favor trabajar las imágenes de la visión interna, debe tocaros.
- Ramón (Director) y Poika (Hombre 1) vuestros cuerpos cuando se tocan echan chispas, hay química y ahora parecen cadáveres.
- Mejor la relación Hombre 2 y 3, va por ahí, meter más sexo explícito.
- Prestad atención a la puerta de Julieta, la ejecución no puede ser tosca.
- Julieta, está bien tu improvisación y podrías fijarla pero lo que más me preocupa ahora es que encuentres la playa de los gusanos leñadores, que esas imágenes te digan algo, estén llenas..
- *"Mar de sueño"* , delante.
- Las dos correas Marcial (Caballo Blanco) estiradas. Elle está prisionera de tus cinchas.
- Los latigazos de las correas, con contundencia.
- *"El caballo en el establo"* no tiene el sentido preciso.

- Estudiar el movimiento de Julieta y el Caballo Blanco, buscar menos evidencia, parece una seducción romántica al uso y no creo que sea lo mejor. Hay que cambiar.
- Los bidones de los Caballos no son de algodón, usarlos, hacerlos sonar.
- La posición de los bidones tiene que ser exacta. Más atención escénica y menos miedo.
- ¿Cómo se sujetan los bidones?
- Las figuras de los Caballos, recordarlas, están verdes.
- Marcial no hay fuerza, no esta dirigida tu energía y atención emocional a Julieta.
- Los Caballos están bien en general falta matizar algunos textos corales.
- Caballos, mantener esas piernas golpeando con nervio y que se vea el cansancio.
- La huida de Joaquín con la ropa de Julieta y la vuelta con las picas ¿por qué de espaldas?
- Julieta muy bien esa concentración en distintos puntos, parece la atención del burro, está siempre alerta.
- *"Te orinamos"*, más aire entre los miembros del grupo.
- *"Basta señores"*, correcta la contundencia, que parezca que va a acabar la obra.
- En general esta bien todo el juego de puertas y el movimiento escénico hasta el final de los trajes. El tratamiento dramático es creíble, quizás matizar y ver hasta dónde puedes llegar Ramón (Director) en las transformaciones, me gustaría mas carne en el asador.
- Los Estudiantes lo rompen todo, es un río de rápida corriente.

- Las Damas están flojitas, caemos demasiado en la caricatura.
- Todas las escenas del Desnudo las he visto en su sitio, Enfermero se cruel.
- La música de Morente va creciendo, creciendo, parece otro final falso, igual que el final de Gonzalo.
- Poika (Hombre 1 / Gonzalo), píntate, en tu monólogo, con una barra de carmín, un círculo que rodee el pezón del corazón.
- Constantino (Pastor Bobo), es muy interesante el misterio que creas alrededor de tu personaje, la ambigüedad nos hace atenderte y temer, pero cuidado con la antipatía puede alejarte del público.
- Toda tu acrobacia, Pastor, que sea magistralmente ejecutada.
- ¿No debería llevar el Director tapada la boca con algo industrial?
- El Prestidigitador, Miguel Ángel, mágico, descubridor, es quien construye el artefacto. Trabaja los círculos de atención y repasa tus objetivos.
- Es importantísimo que la maquinaria escénica esté perfectamente sincronizada con el Prestidigitador.
- El atril, lleno de papeles. Tienen que volar.
- Limar esas varas.
- Teresa (Señora), mas contenida, mínima energía, es una bomba, todo contenido. La memoria emocional es importante.
- Comunícate con el Director Miguel Angel (Prestidigitador), estate más con él no trabajes en general.
- El final, cuando el Director se enfrenta al público, es un Ecce Homo, irradia, tenemos que ver su perspectiva.
- Prestidigitador, rompe la carta muy despacito.

- Músico, tiene que coincidir el final y cierre de la puerta con la música pero que el sonido final no sea la música sino las puertas que se cierran.

Les pido a los actores que a las circunstancias escénicas que vamos construyendo les unan el sentido dramático, el carácter, el clima y la emoción. Todo es esencialmente cuestión de trabajo con el actor, individual y colectivamente. Estoy convencido que no siempre mis aportaciones a los actores fueron críticas constructivas, pero mi intención fue siempre ayudarlos y brindarles inspiración. Avanzábamos de lo general a lo particular. Mi mayor preocupación es lograr fluidez y continuidad con todo el equipo y sobre todo saber ejecutarlo con soltura. Cuando se fue consiguiendo ensayos de fluidez y de ritmo, los actores se pusieron al servicio de los técnicos y profesionales de luz, sonido, vestuario, etc. Los elementos imprescindibles estuvieron desde el primer día y luego se fueron añadiendo objetos, vestuario, ideas de luz. A partir de los ensayos técnicos y generales suelo atender menos a los actores y más a los demás sistemas de comunicación, los actores crecerán solos. Me centro más en fusionar un conjunto coherente. Fui buscando en estos ensayos el ritmo de la puesta. Cada escena tenía un régimen, un ritmo diferente que se integraba en un todo armónico. Nosotros identificamos y trabajamos esos tempos / ritmos conjugando el ritmo de los personajes de las escenas y el conjunto. La suma rítmica deberá comunicar al espectador el conflicto y el tema de la pieza mediante esas sensaciones armónicas. Como en los ensayos se aplicaba a cada momento, escena, cuadro y a la obra en conjunto, ahora solo pondré un ejemplo a grandes rasgos de tempos representativos de cada uno de estos apartados y su régimen (Uso una terminología muy personal. Aporto algunos ejemplos que dan una idea):

Momento del encuentro Director / Gonzalo: lento.

Escena de los Caballos y Julieta: Vertiginosa.

Cuadro de Pámpanos y Cascabeles: Lento sostenido.

Obra en general: Vertiginosa, tiene que agotar.

La obra estaba muy cronometrada, incluso su duración de una función a otra variaba en segundos, era importante que los actores y todo el quipo encontrarán el tempo ritmo de cada momento, réplica, entradas, etc. No usaba metrónomo, me fiaba por mi intuición, era ella quien me guiaba para saber lo que tenia que ocurrir en su momento exacto, ni un segundo antes ni un segundo después y con una duración determinada. Todo debía funcionar como un reloj, los actores deben asumirlo y estar todo bien acompasado, es como una orquesta. Dejaba que los ensayos le dieran al espectáculo su propio ritmo, que éste respirara, tuviera su propia organicidad, para ello se requirió no solo de ensayos generales sino de representaciones frente al público.

6

EL PÚBLICO PARA TEATRO DEL SUR: REPRESENTACIONES, RECEPCIÓN, CRÍTICAS Y OPINIONES

6.1. LAS REPRESENTACIONES

> El año 1965 fue un momento muy importante para mí en cuanto a un modo diferente de pensar el teatro y la música. Comencé a darme cuenta de que la obra realmente no existe en forma completa como texto, que sólo se completa cuando se pone en escena ante un público, sólo entonces podemos decir que la obra existe. (GLASS, 2003: 44).

Asumo el término representaciones por el juego mismo del lenguaje en su sentido más popular, pero quisiera añadir que la representación equivale a hacer presente en el instante de la representación; no comparto por todo lo expuesto en esta tesis, la idea como volver a presentar lo que ya estaba antes en el texto. Me decanto más por la idea de creación temporal del evento escénico. Para *El público*, más aproximado me parece el término alemán <<Vorstellung>>, poner delante, colocar aquí, en la escena. "De este modo, quedan subrayadas la frontalidad y la exhibición del producto teatral hecho para ser mirado, así como la intención de suscitar la exégesis, la visión de lo espectacular." (PAVIS, 1998: 397). El término inglés <<performance>> me parece que complementa, en nuestra puesta en escena, la anterior idea y le añade la idea de acción; una acción realizada en su presentación. La representación es el mismo fenómeno escénico, un evento único, una construcción

que remite a sí misma. La representación sólo existe en el presente y es fugaz. Mi idea siempre se situó al lado de Artaud y *El teatro y su doble*. La puesta en escena no revela la obra, no es un intermedio espectacular sin vida propia y no tiene por qué esconderse detrás de unas obras a las que tiene que servir. El interés por la obra escrita, por la literatura dramática es máximo, pero el espectáculo, más allá de sus connotaciones peyorativas del juego del lenguaje, no es un acto accesorio, exterior y ni siquiera efímero o sólo efímero. Hay obras que mueren al estrenarse, este *Público* queríamos que empezara a nacer en el primer contacto con los espectadores. Para anticiparnos a las respuestas del público invitamos a algunos colegas de la profesión y amigos a los últimos ensayos, de forma que tuviéramos tiempo para cambiar algo y además para que los actores y profesionales se acostumbraran a las representaciones con público. De estos pases apenas variamos nada, quizás tempos / ritmos, perfeccionamiento de la articulación del texto, pero más o menos se siguió el esquema normal de ensayos, un pequeño estímulo, pequeñas notas de interpretación, mejoras en la escena o en los movimientos; sobre todo lo importante era que alcanzaran normalidad en la ejecución.

En las representaciones mis inquietudes fueron:

- Velar para que no se perdiera la energía de la obra y la de los actores. Tendían, tanto técnicos como actores, a acomodar la puesta en escena y su dinámica a sus propios intereses. Fue habitual ver como a lo largo de las representaciones y dependiendo del lugar y del público potencial unos actores se inclinaban hacia la sobre excitación, mientras otros se relajaban y ponían el piloto automático. La labor del director en ese momento es crucial, debe disipar cualquier intento exacerbado de narcisismo o interés

egoísta y recordar, de todas las maneras posibles, lo importante de la creación colectiva, del grupo y del espectáculo, como símbolo de todas esas energías convergentes. Cuidaba mucho de, cada cierto tiempo, retomar el super objetivo de la obra, volver a pensar sobre el sentido de Lorca y *El público* en España, de su importancia dentro de las coordenadas estéticas del teatro español del momento, que comenzaba a inclinarse hacia una involución y decadencia que hoy sufrimos.

- Mantener el nivel del estreno, incluso intentar mejorarlo. El estreno produce relajación, y si todo ha ido bien, una confianza peligrosa en que ya todo está hecho. Este es un error de consecuencias mortales. Nosotros volvimos, entre otros motivos por las sustituciones que luego tuvimos que realizar, una y otra vez sobre la puesta en escena e incluso fuimos cambiando y ajustando escenas y momentos, constantemente, no solo porque de por sí era urgente y necesario hacerlo, sino también para que todo el equipo que se encargaba de la ejecución del espectáculo, estuviera alerta, y no diera por sentado nada.

- Equilibrar las posibles desavenencias entre los miembros del grupo. Las representaciones, la manera con que el público recibió la obra, las críticas, los intereses particulares y la dinámica de trabajo al realizar las representaciones, formas de entrenamiento, preparación de una escena, modos de estar entre cajas, en los camerinos, etc; dibujaron un panorama de trabajo muy propicio para los roces y los encontronazos. Estos conflictos, habituales en toda puesta en escena, dicen mucho de la

dinámica de grupo y del modo de entender el hecho escénico. Quizás mi intento por crear una compañía con un estilo propio, en *El público*, lejos de consolidarse se fue difuminando. Fue una lucha constante y obsesiva para que los miembros que ya habían trabajado conmigo influyeran en un modo de trabajar que ya habíamos conseguido; pero lo que fue ocurriendo fue todo lo contrario; las fuerzas se encontraron y no fui capaz de hacer que la obra no fuera una representación más en el currículo de cada miembro. Quizás las condiciones de producción, las diferentes expectativas de cada uno hicieron el resto. Lo cierto es que no logré una mecánica de trabajo y una ética común que luego se transmitiera en escena. Y conste que no estoy hablando de ser colegas, sino de una ética profesional mínima y compartida. Por poner algunos ejemplos, sufrí indisciplinas de todo tipo: Un actor que cambia el saludo cuando su familia estaba en la sala, una actriz que decide no cantar en plena escena porque argumenta que no tenía voz, un actor que se niega a desnudarse después de varias representaciones porque dice que su religión no se lo permite, una actriz que se niega a ensayar porque entiende que está sobrada de ensayos, etc. Quiero creer que esta dinámica es la habitual de todo espectáculo vivo, de todo organismo no mecánico, pero admito que en otras ocasiones no ha sido así y el trabajo y la disciplina suelen notarse sobre la escena.

- Exigir que los actores dijeran correctamente el texto, que no inventaran o sustituyeran palabras, o improvisaran soluciones que desconcertaran al equipo. No tuve grandes problemas en este sentido, las << morcillas >>,

como se dice en el argot escénico, apenas se dieron. Pero en este apartado quiero destacar la opción arriesgada y valiente de toda la compañía con el incidente que tuvimos en San Sebastián, de máxima solidaridad con mi última decisión de si cortar o no los textos añadidos: no los cortamos.

- Que los actores se ajustaran a las circunstancias dramáticas y escénicas, y no se inclinaran al aplauso fácil, destruyendo el sentido de la obra. Tuvimos durante las representaciones que repasar las circunstancias dramáticas y los objetivos de los personajes. No quería de ninguna manera que el espectáculo se realizara de manera mecánica y que no ocurriera nada. Para eso siempre que pude ensayé las escenas que veía más flojas o que sus conflictos dramáticos habían desaparecido. Fue una labor ardua, los actores, no todos, tienden a no querer volver siempre sobre los mismos asuntos, dar por zanjado en los ensayos todo lo que significa seguir buscando. Exigí un tiempo antes de cada representación que me permitiera poner en evidencia que las circunstancias dramáticas ocurren en la representación y que no debíamos caer en la mera descripción de acontecimientos.

- Era fundamental, también, mantener el orden escénico; la forma es una manera exacta de decir algo sobre el tema y no puedo dejar que se improvisen movimientos, o desplazamientos, o tiempos, en la ejecución del espectáculo. Tiende a diluirse, quizás por olvido o por comodidad, la energía y la cualidad de la ejecución de la totalidad de la puesta escena. Incluso aparecen brotes de decisiones personales que alteran las

soluciones encontradas en los ensayos. Y no me refiero a los cambios conscientes que se hacen después del estreno, hablo que a medida que se realizan representaciones los equipos se inclinan por ir acomodando la obra a su mínimo esfuerzo, parece como si esta buscara sus formas y su dinámica propia, como si tuviera una forma que nace y se consolida en las sucesivas representaciones. Pensemos que pudiera ser así, aunque me parece un poco de metafísica sospechosa. Tuve que estar muy vigilante a cualquier variación que supusiera un cambio sustancial en el sentido de la obra. Por poner unos ejemplos: la dinámica de los bidones y la manera de cómo deben de sonar, por donde hay que subir y en que orden. La formula que teníamos estudiada creaba sus complejidades, y los actores querían cambiarla para que fuera más segura y más cómoda; pero no lo permití porque esa manera de hacer, compleja, extraña, de endiabladas combinaciones, la manera extraña y retorcida de cómo los Caballos querían alcanzar el amor de Julieta. Solo algunos, los que trabajaron conmigo antes, entendían estos conceptos, los demás ejecutaban y les resultaba difícil justificar y hacer orgánico esos movimientos. Mi objetivo era explicarles que nada era gratuito y que si bien podría estar equivocado, no iba a ser la pura funcionalidad, el criterio del movimiento escénico, ni siquiera la economía de energía. Estas premisas fueron extensibles a todo el equipo y se cuidaba mucho que cada efecto o transición de música o luz estuviera en su medida.

- Que ningún profesional, excepto yo, corrigiera a nadie. Solo los profesionales que yo designaba estaban autorizados, dentro de nuestras

reglas del juego, a corregir o modificar una solución dependiendo de la representación que se tratara. Aunque delegué muchas responsabilidades en el escenógrafo y en el iluminador, intenté que las representaciones no se convirtieran en una excusa para dar lecciones o modificar cosas sustanciales de la puesta. Por la ley de uso profesional, los líderes en cada escena solían imponer sus criterios a la hora de refrescar una escena o un momento de la obra, y tarde o temprano surgían conflictos y desavenencias que distorsionaban la marcha normal de las representaciones. Hablo de un ejemplo muy significativo: la necesidad de aligerar un momento en que la Señora pinta en el último cuadro un bigote al Director; uno de ellos insistía, lo supe más tarde, en no crear tanto vacío por que se quedaban sin saber que hacer. Yo insistí que era crucial ese momento de silencio, donde la acción escénica cobraba toda su significación.

- Hacer que todo el equipo funcione en bloque y para eso era importante que cada uno asumiera sus responsabilidades en la función. Durante la obra cada uno de los profesionales tenía encomendada una tarea y era su responsabilidad que se cumpliera dentro de lo previsto. La puesta en escena exigía una máxima concentración del técnico de luces, el del sonido, de los actores que además eran ejecutantes, tramoyistas y regidores, de un equipo que debía sonar al unísono como si se tratara de interpretar una sinfonía. Esta concentración y sentido del ritmo, hacía posible que cuando se ejecutaba con maestría pareciera una verdadera compañía interpretando una obra, en la que todos, absolutamente todos,

tenían su instrumento. Era de suma importancia que se cuidara que el ritual de trabajo durante la representación fuera el más acorde con lo que se quería comunicar. Que desalentador y difícil cuando entre cajas encontrabas a actores absolutamente centrados en otras cosas. No me preocupaba que cada uno buscara sus propias estrategias de concentración y estimulación antes de salir a escena, por ejemplo, un actor se duchaba dos o tres veces durante la obra, el contacto físico lo exasperaba, otro desaparecía de los hombros y se refugiaba en los servicios hasta que lo llamaban para la siguiente escena, argumentaba que le daba pavor hacer esa escena, otro que más tarde lo iban a desnudar se pasaba todo el rato buscando poner a tono su cuerpo ¿viril? Todo esto me parece que pertenece al rito, a la cocina, particular de cada actor; pero lo que no consentía era que no se pusiera la máxima atención en lo que estábamos haciendo, me parecía una falta de consideración a los demás compañeros y un no saber valorar la propia obra lorquiana. No ocurrió muchas veces, pero cuando sucedió, significó un volver a empezar de nuevo a pensar y repensar la labor de los profesionales y el sentido último de toda representación teatral.

- Inventar cosas nuevas, descartar las que no me funcionaran o renunciar a viejas aspiraciones. El final de la obra es un accidente, la labor del director y de todo el equipo no acaba hasta la última función. Se precisa una enorme dosis de desapego para dejar las cosas como llegaron al estreno. No fue mi estilo y nunca lo ha sido. Todo lo contrario, en cada

representación buscaba como mejorar la obra, cambiando lo que hiciera falta e intentando retomar viejas ideas a las que no renunciaba.

- Tuve que rehacer la obra en las escenas donde trabajaba Alicia Cifredo y Faustina Camacho que fueron sustituidas por Montse Diez y Carmela. Lo que significó no solo adaptarlas al montaje sino también hacer los ajustes necesarios para que la obra sintiera que eran estas actrices y no otras quienes la representaban.

Quiero enumerar algunos cambios o ideas que se quedaron en el camino:

- Hasta el último momento luché por que el público fuera recibido y acompañado durante toda la representación por un rebaño de ovejas y que camparía a sus anchas por el patio de butacas y la escena. Quería, además de todo lo que connotaría, hacer una cita escénica a Buñuel.

- Pedí insistentemente unos sapos que saltaran en los zapatos del muerto, en la camilla; cien gallinas que debían caer del telar cuando aparece el Pastor; un caimán cubierto de pájaros en el último cuadro; un cerdito que acompañaría al Centurión, o la cabra que comería del sexo del Emperador. Quería que el mundo animal estuviera presente, me parecía fundamental en la cosmovisión que significa *El público*.

- Al final me acostumbré que el Desnudo lo representara un chico negro, pero siempre tuve en mente la idea que fuera un transexual con el cuerpo

> lacerado y que sus genitales estuvieran aumentados por una lupa que iría instalada en una figura dorada como la procesión del hábeas, mientras el Centurión bebería vino. Esta censura a medio camino del productor y mía no me la perdono.

El estreno y las siguientes representaciones fueron muy bien acogidas y las expectaciones de público y profesionales de la escena creo que se vieron cubiert. Se realizaron un total de 52 representaciones en la Comunidad Andaluza, Euskadi, Comunidad de Murcia, las Islas Baleares y el Festival Don Quijote de París en la Maison des Cultures du Monde. El estreno en Madrid en el Infanta Isabel, a semanas de subir el telón, se suspendió por falta de recursos económicos, ¿Quién salió ganando?

Me gustaría recoger aquí unos documentos que rara vez ven la luz, pero que dicen algo sobre la organización del equipo y de las diferentes tareas de loa miembros de la compañía. Se trata de un plan de ruta en la gira después del estreno y funciones en Granada. He rescatado las representaciones en San Sebastián, la gira por Baleares y por la Región de Murcia.

TEATRO DEL SUR

• G R A N A D A •

JULIO-95

VIAJE DE LA COMPANIA A SAN SEBASTIAN (HOJA DE RUTA)

DIA 20 JUEVES.- Salida a las 6'30 h. del Teatro Alhambra

DISTRIBUCION DEL PERSONAL EN LOS DIFERENTES VEHICULOS.

CAMION.- Joaquín Cutillas y Joaquín Ramírez.

FURGONETA.- Ramón, Chefra, Constantino, Claudio Vegal, Claudio Santana. Recoger en Madrid en la Estación de Chamartin a: Marcial, Alicia y Luis Salguero. Faustina por su cuenta.

COCHE DE MARIANO: Julián y su Novia. Recoger en Madrid en la estación de Chamartin a Poima, y Teresa.

COHE DE NICOLAS: Mariano, Nicolas, Miguel A. Butler y Pablo (Hijo de Mariano).

DIA 21 Viernes.- A las 8'00 h. descarga en el Teatro Victoria Eugenia.
A las 9'00 h. Montaje del espectáculo.
A las 17'00 h. Ensayo
A las 20'00 h. Función de "El público" de F. .L.
NOTA: El horario de éste día es intensivo.

DIAS 22, 23, 24 y 25.- A las 18'00 h. Ensayo
A las 20'00 h. Función de "El público" de F. .L.
A las 22'30 h. Desmontaje y Carga.
Se pondrá en tablilla los horarios y la distribución del viaje de vuelta del día 26 de Julio San Joaquín y Santa Ana.

EL HOSTAL BAHIA SERA EL ALOJAMIENTO Y ESTA EN LA CALLE S. MARTIN nº 54 y Bis.
El Teléfono (943)469211

EL TELEFONO DEL TEATRO VICTORIA EUGENIA ES: (943)481135

SORPRESA: EL HOTEL NOS SIRVE EL DESAYUNO Y LA COMPANIA NO LO DESCUENTA DE LAS DIETAS. ¡FALTARIA MAS!

NOTA: EL VIERNES DIA 21 A LAS 12'00 h. RUEDA DE PRENSA

DIRECCION: C/ Molinos, 56 18009 GRANADA Tfno.: 958 - 22 04 47
APARTADO DE CORREOS: 968 18080 GRANADA Fax: 958 - 22 01 07

TEATRO DEL SUR

• GRANADA •

"EL PUBLICO" de F.G.L. GIRA BALEARES AGOSTO-SEPTIEMBRE-95

VIERNES

DIA 18.- Salida Granada-Denia (Alicante)-Ibiza
Apartamentos CENTRAL PARK. Avda. Portus Magnus. San Antonio
Tlf: (971) 344800.

SABADO

DIA 19.- A las 9'00 hs. Descarga y Montaje del Espectáculo en el Centro Cultural Canventosa.
Ensayo (por fijar hora)
Función de "El público" a las 22'00 hs.

DOMINGO

DIA 20.- Ensayo y Función a las 22'00 hs. y Desmontaje y Carga.

LUNES

DIA 21.- Traslado Ibiza-Ciudadela (Menorca), Hotel: MENORCA C/ Domingo Savio, 6. Tlf: (971)381415.

MARTES

DIA 22.- Descarga y Montaje a las 10'00 hs. en el Teatro Born

MIERCOLES

DIA 23.- Ensayo y Función a las 22'00 hs. (Hay que determinar hora de Ensayo.

JUEVES

DIA 24.- Decidir la hora de Ensayo, la función es a las 22'30 hs. y el desmontaje y la carga después del éxito obtenido.

VIERNES

DIA 25.- Traslado Ciudadela-Mahon. Descarga y Montaje en el Teatro Principal de Mahón (Menorca)

SABADO

DIA 26.- Ensayo (Determinar Hora) y Función a las 22'00 hs. Teatro Princi

DOMINGO

DIA 27.- Ensayo. Función a las 22'00 hs. Desmontaje y Carga Teatro Princ.

LUNES

DIA 28.- Traslado Menorca-Mallorca. Posibilidad de Montaje.

M. MIÉR. J. V. S. D.

DIAS29, 30 31 de Agosto 1, 2 y 3 de Septiembre. Funciones en el Auditorio de Palma de Mallorca a las 22'30 hs. menos el Domingo que será a las 21'00 Horas.

MARTES

DIA 4.- Fin de Gira viaje de regreso a la Península.

DIRECCION: C/ Molinos, 56 18009 GRANADA Tfno.: 958 - 22 04 47
APARTADO DE CORREOS: 968 18080 GRANADA Fax: 958 - 22 01 07

TEATRO DEL SUR
• G R A N A D A •

GIRA DE LA COMPAÑIA CON "EL PUBLICO" POR LA REGION DE MURCIA/ DICIEMBRE-95.

A las 16'00 h. Carga de material en el Teatro Alhambra.

Dia 11.- Salida del Teatro Alhambra hacia Cartagena a las 17'00.
Hotel: Manolo. Juan Carlos I Tlf:(968) 536912

DIA 12.- A las 9'00 h. Descarga y Montaje en el Teatro Circo
Hora de función a las 21'00 h.
A las 23'30 Desmontaje y Carga.

DIA 13.- Viaje hacia Lorca Hotel: Alameda C/ Musso Valiente,8
Tlf:(968) 406600

DIA 14.- A las 9'00 h. Descarga y Montaje en el Teatro Guerra
Plaza Calderón de la Barca s/n.
Función a las 21'00 h.
A las 23'30 h. Desmontaje y Carga.

DIA 15.- Viaje hacia Yecla Hotel: La Paz Avda. de la Paz,180
Tlf:(968) 751350

DIA 16.- A las 9'00 h, Descarga y Montaje en el Teatro Concha Segura
Función a las 21'00 h.
A las 23'30 h. Desmontaje y Carga.

DIA 17.- Viaje a Murcia Hotel: Hispano I C/ Trapería,8 Tlf:(968) 216152

DIA 18.- A las 9'00 h. Descarga y Montaje en el Teatro Romea
Plaza de Julián Romea
Función a las 21'00 h.
A las 23'30h. Desmontaje y Carga.

DIA 19.- Viaje de regreso a Granada.

DIRECCION: C/ Molinos, 56 18009 GRANADA Tfno.: 958 - 22 04 47
APARTADO DE CORREOS: 968 18080 GRANADA Fax: 958 - 22 01 07

6.2. LA RECEPCIÓN

> Todo el arte del director es, al final de cuentas, el de ser espectador, esto significa que debe disponer de un itinerario de la atención y estar muy consciente a dónde dirigir la atención del espectador durante la acción, sea desviándola o concentrándola; para crear el montaje en la percepción del espectador. (GROTOWSKI, 1999: 274).

La recepción sería "la actitud y la actividad del espectador confrontado al espectáculo; la forma en que utiliza los materiales suministrados por el escenario para convertirlos en una experiencia estética". (PAVIS, 1998: 383). Experiencia que es, al menos para Jauss, padre de la teoría de la recepción, primordialmente: gozar. El teatro, entendido como arte, nos permitirá, no a los del lado de la escena, que también, sino a los receptores, los del patio de butacas, retomar la vivencia estética como un modo de conocimiento, en la medida que renueva la percepción de las cosas y acrecienta nuestra manera de tener experiencias. En una situación estética atendemos a la experiencia; en el resto de las situaciones la tomamos tal como viene. La obra dice algo, habla de algo, tiene un tema. La admiración y la indignación que provoque *El público* obedece a una significación, aunque sea subsidiaria, y exige un hacer y una acción por parte del público. En la recepción de la obra, el conocer, es decir, el conocimiento conceptual es más un construir. La percepción estética así entendida, en *El público,* solo puede surgir de hacernos divisar las cosas en la manifestación liberada de su pura visibilidad. La obra contiene durante toda su

puesta invitaciones al público para que construya sentidos, mundos, que se deje ir hacia una actividad co-creadora del espectador.

> Se estrecharía la función social primaria de la experiencia estética si el comportamiento hacia la obra de arte quedara encerrado en el círculo de la experiencia de la obra y la experiencia propia, y no se abriera a la experiencia ajena, lo que desde siempre se ha llevado a cabo en la praxis estética en el nivel de identificaciones espontáneas como admiración, estremecimiento, emoción, compasión, risa, y que sólo el esnobismo estético ha podido considerar como algo vulgar. (JAUSS, 2002: 76).

Estas propuestas, este modo de entender la recepción y la experiencia estética, podrían arrastrar a la acción del público. La recepción tendría sentido finalmente en una catarsis. Algo de todo esto está permanentemente escrito en *El público* y, algo de esa invitación a la acción desde el goce y el conocimiento se vislumbra en esta puesta en escena. Yo tenía mis expectativas con respecto a las posibles reacciones más o menos habituales entre los espectadores. Y mi labor de espectador profesional buscaba hacer interesante, atractiva esta propuesta de la obra lorquiana. Huelga decir que sin el público nuestro trabajo carecería de sentido. El personaje del Director en la obra de *El público* y, por extensión el propio autor y de algún modo quienes realizan la obra, siguen una larga tradición, que se remonta a la Grecia antigua, y que vincula de diversos modos el arte con la acción. La actividad poética, artística y literaria, nos recuerda Perniola, ha sido entendida frecuentemente como un actuar, como un particular tipo de acción, quizás más eficaz que la militar, política o económica.

> Se crea la imagen de un artista innovador y genial, que, por definición, se enfrenta a la incomprensión del público y el filisteísmo de la sociedad. La práctica del arte es vista, por tanto, como un agón, una lucha, un conflicto esencialmente distinto, eso sí, de la política y la guerra, porque está animado por el deseo de reconocimiento. (PERNIOLA, 2008: 152).

Había que conjugar la actividad artística con la dimensión social implícita en la aprobación y el aplauso. La excelencia artística tiene la necesidad de ser reconocida como tal, pero tal éxito entorpece la búsqueda de la originalidad y la novedad. Incluso el teatro solicita el juicio positivo y la admiración de aquellos contra los que, precisamente combate. En la actuación dramática, siguiendo a Habermas en su *Teoría de la acción comunicativa,* "el autor se autorepresenta, esto es, se dirige a un público para el que evoca una cierta imagen de sí más o menos conectada con la propia subjetividad" (PERNIOLA, 2008: 185). Es un actuar en el contexto de un espectáculo. El hacer dramático es una interacción social en la que todos los participantes constituyen un público visible.

El director pierde toda capacidad de intervención durante la función, aunque no de poder hacer correcciones post-estreno. Después de las representaciones de la obra era hora de constatar que lo que queríamos transmitir lo habíamos conseguido o no, y en qué grado. Tuve en cuenta que el público era diferente cada día, que cada representación se interpretaba de forma diferente, que la recepción modificaría planteamientos en la interpretación actoral y me haría variar cosas que tuvieran que ver con el tempo ritmo del espectáculo y sus estrategias comunicativas. Toda la

puesta es susceptible de ser alterada dependiendo de la recepción y del contacto con el público. El público reaccionó de forma diferente cada día; unos días lo hizo como se esperaba y otros lo hicieron sorprendentemente.

> Cada texto, y a fortiori cada puesta en escena, anticipa un determinado lector y un espectador tratado de una manera bastante específica y que es útil describir para comprender mejor el texto y su conexión con el receptor. La puesta en escena no es en el fondo más que un dispositivo para adaptar el texto interpretado al espectador anticipado. (PAVIS, 2000: 25-26).

Tuve que estar atento a sus reacciones y aprender de ellas, sin permitir que una respuesta positiva o negativa del público, a un momento de la obra, me obligara a modificar una escena de forma mecánica. Si lo hice, fue después de una reflexión y puesta de nuevo en práctica. El carácter aleatorio de la recepción se da por la imposibilidad de que coincida el público hipotético para quien se ha diseñado la puesta y el público real que asiste a la función. Y aún se acentúa más lo impredecible de la recepción, si atendemos a la distancia del público potencial de la obra lorquiana, años 30, y el público de la puesta en escena, la España de 1995. Yo construí, consciente o inconscientemente, la puesta en escena a partir de mis principios estéticos e ideológicos y teniendo en mente el punto de vista de los espectadores potenciales. No entendí por qué en las funciones de Mallorca se advertía en prensa y en medios impresos que algunas escenas podían herir y se recomendaba la obra para mayores de 16 años. Con *El público* la dialéctica se resumía en un acuerdo planteado por A. Ubersfeld: "Diré lo que puedas comprender

y ver... Diré lo que no estás preparado para ver ni comprender" (UBERSFELD, 1997: 306). El espectador es el destinatario, da una respuesta, aunque sea en otro código, a la propuesta escénica, establece su propia semiosis y determina el sentido que confiere al espectáculo como discurso.

> Generalmente en la noción de << obra de arte >> van implícitos dos aspectos: a) el autor da comienzo a un objeto determinado y definido, con una intención concreta, aspirando a un deleite que la reinterprete tal como el autor la ha pensado y querido; b) sin embargo el objeto es gustado por una pluralidad de consumidores, cada uno de los cuales llevará el acto del gustar sus propias características psicológicas y fisiológicas, su propia formación ambiental y cultural, esas especificaciones de la sensibilidad que entrañan las contingencias inmediatas y la situación histórica.; por consiguiente, por honesto y total que sea el compromiso de fidelidad con respecto a la obra que ha de gustarse, todo deleite será inevitablemente personal y captará la obra en uno de sus aspectos posibles. El autor generalmente no ignora esta condición del carácter circunstancial de todo deleite, sino que crea la obra como << apertura >> a estas posibilidades, apertura que, no obstante, oriente las posibilidades mismas en el sentido de provocarlas como respuestas diferentes pero afines a un estímulo en sí definido. Y el hecho de salvar esta dialéctica de << definitud >> y << apertura >> es algo que nos parece fundamental para una noción del arte como hecho comunicativo y diálogo interpersonal. (ECO, 1985: 137-138).

En la recepción he tenido en cuenta: el arte del espectador y los públicos, las críticas, la escritura en prensa especializada y escritos de profesionales de la escena. La información recogida para la elaboración de este capítulo, son declaraciones y redacciones de espectadores, que realizaron después de ver el espectáculo; escritos en prensa, en revistas y cartas de profesionales de la escena. He seguido como índice de referencia para analizar las redacciones o declaraciones el esquema básico de Ubersfeld en *La escuela del espectador.* Todos aceptaron el proceso de comunicación teatral, su carácter de ficción, de ilusión teatral, de denegación. "El hecho de que la realidad sobre la escena éste desprovista de su valor de veracidad, remitida a una negatividad: está ahí, pero no es cierto..." (UBERSFELD, 1997: 311)

El proceso de denegación se afirma simultánea y contradictoriamente:

A) Que se trata de la percepción de un objeto real,

B) Que esa realidad no existe en la vida cotidiana, que en este sentido no forma parte del tejido de lo real.

En *El público,* había voluntad de presentar la acción en un teatro pero al mismo tiempo, este falso correlato lógico, pretendía limitar el campo de la mimesis a favor de la máxima teatralidad. Romper toda idea ilusionista de la representación, reducir al máximo el funcionamiento icónico y restringir el campo de la denegación. Se dio entonces un vaivén instantáneo: Un reconocimiento de la imagen y su denegación, y, una percepción de la ficción y de la ejecución. (Reproduzco, en cursiva, fragmentos escritos por el público):

Primero los espectadores reciben un chispazo de sentido, se le cuenta una historia, ven a seres humanos, ven lugares; el significado inmediato de la ficción, la

denotación, la imagen y la fábula le resultan legibles. El público se interesa por la historia y por lo teatral:

> *El público, obra de Federico García Lorca, representada por la Compañía Teatro del Sur, me ha parecido realmente interesante tanto por el contenido de la obra como por la magnífica interpretación de los actores. Me ha llamado la atención este tipo de teatro tan complejo, pero tan simbólico, que hace que te guíes más por los sentimientos que expresan las imágenes que por lo que simplemente percibes a través del diálogo.* (Nadia concepción Bazán Vera, COU).

> *Supongo que fui con la idea de ver una historia en la que pudiera seguir un tanto el hilo, pero en esta obra era casi imposible, por no decir imposible.* (María José Luis García, COU).

> *Me ha impresionado la obra, no conocía el texto de Lorca y me he quedado sorprendida. Sus metáforas, los personajes llenos de rincones. Y los temas eran muy actuales... La interpretación de los actores era muy complicada pero llegaban... las luces y el sonido envolvían la escena de una poesía extraña.* (Juana Molero).

Para percibir la propuesta de *El público* como un texto escénico, captar las asociaciones poéticas, aprehender el contenido mismo del discurso sin relacionarlo con una conciencia causal y centralizadora, la misma representación hace un esfuerzo, permuta papeles, disgrega a los personajes en múltiples figuras, etc. El fin

es que el espectador acepte el discurso escénico como un funcionamiento escénico, como si se tratara de una realidad artística relacionada con todos los elementos de la representación. Es esencial para semiotizar que el espectador no se contente con dar sentido a lo que se cuenta, sino que observe lo que se hace en el escenario, que esté atento a ese presente de la representación que es la realidad artística.

> *Personalmente opto por no entenderla, así encuentro aspectos para elogiar como son los admirables juegos de luces, el énfasis en la interpretación y los cuidados movimientos. Con estos aspectos me refiero a la técnica y puesta en escena. Aunque he visto poco teatro creo acertada mi valoración. En lo referente a no entender la obra creo que ha quedado claro que me refiero al tema. Al hablar del tema no me remito a lo que sucede en sí, puesto que sería capaz de contar lo que vi sino a relacionar de forma coherente las distintas situaciones que aparecen en escena.* (Beatriz Carrasco).

El espectador no percibe el teatro de forma uniforme, ya que interpreta los signos de la representación de manera diversa:

> *Muy poético, los bidones de petróleo y los caballos, eran la muerte definitiva que acechaba a Julieta, se veía en su color plateado.* (Juana Molero).

> *"Me gustó la escena de los bidones industriales, sobre los que se subían los caballos, la imagen fálica, industrial.* (Jose María Martín).

Lo ideal es que el público practique una dialéctica entre la ficción y el formalismo de la práctica. Y que resemantice el último sentido llevado a su experiencia.

> *La idea principal que yo he captado es una crítica al teatro. Quiere darnos a entender lo que es el teatro, cómo se hace y qué significa. Es una exaltación del individualismo y libertad del autor y los actores. El teatro puede ser cualquier cosa y todo el mundo puede hacer teatro. Creo que cuando Lorca escribió esta obra tuvo que estar pasando una crisis profesional, no debía estar muy contento con la forma en que se escribía, pensando que el público ejercía demasiada influencia en los escritores y por eso exalta con tanta fuerza los sentimientos de libertad y personalidad.* (Juani de Haro Bermúdez, COU).

Placer de la obra, del tema, de contar, de imitar, del texto, de la palabra humana. Todos coinciden que el placer teatral no es solitario, es múltiple. Remite a la ficción y a lo escénico; y además destaca el placer previo a la fábula; ver presentado sin peligro lo que nos podría producir angustia o un deseo peligroso.

> *He disfrutado de un gran espectáculo y sobre todo me he relajado cuando he visto, a la mitad de la función, que nadie me iba a molestar, que podría pensar ¿tranquilo? en lo que estaba viendo.* (José María Martín).

En esta obra se está representando a su vez otra obra de teatro, porque hay unos personajes que están escenificando ese montaje y otros que solamente se limitan a verla. (Toñi Morales Moya, COU)

Es muy rica en personajes y significados. (Juani de Haro Bermúdez, COU).

Consigue expresar lo oculto, aquello que tenemos en lo más profundo de nuestro ser, miedo, pasiones, etc. Desde su infancia hasta su actualidad, Lorca expresa sus sentimientos con un toque surrealista. Plasma su homosexualidad como una lucha entre su hombría y su tendencia a amar a los hombres, se crea entonces una angustia y una desesperación que se consigue percibir en la representación. También se percibe una enorme tristeza por la vida. (Román Gerardo Castillo Martín COU).

He visto una obra donde para mi la coherencia y relación entre los diferentes fragmentos del argumento brillan por su ausencia. Se ve claramente que el tema principal es la homosexualidad y el derecho a la libre elección homosexual. Me da la sensación de que Lorca escribió la obra no tanto para conseguir una aceptación de los demás ante la dirección de su sexualidad como para tener una justificación para sí mismo. (Susana Mochon, COU).

La palabra es elegante y culta... La obra se presta, no al entendimiento inmediato y continuo, sino a la utilización de la cabeza, para

entresacar poco a poco los mensajes y metáforas de cada escena y aún días después resuenan en mi cabeza las frases: Señor, el público... qué pase. (Narciso González Rodríguez, COU)

El placer del signo, la actriz de negro en lugar de la Señora / Madre, la escena teatral en el lugar de la realidad. El placer del puro espectáculo, la luz, la música, , etc.

La vestimenta de los actores muy heterogénea y con una función claramente simbólica. (Manuel Soler Ortega)

El escenario estaba compuesto por un decorado simple pero simbólico. (Román Gerardo Castillo Martín, COU)

Es una obra con mucha fuerza expresiva, con un contraste de sensaciones enorme, de pronto aparece una escena lenta y pasiva, de pronto la siguiente es de un movimiento y brusquedad exacerbados. Mucho dinamismo. (Manuel Soler Ortega).

Me llamó mucho la atención el juego de luces que fue muy activo y perfecto. (Carmen Santos Bailón, COU).

Fue magnífica la utilización del color negro en el comienzo, sería como un teatro oscuro antes del inicio de la función. Nada más penetrar al recinto miras a ver que te encuentras de decorado, es rara la impresión

cuando ves ya a los actores, en total mutismo, de espaldas y cada cual de una manera, lo más estrambótica posible, vestido. (Narciso González Rodríguez, COU).

El placer del rompecabezas, de la memoria y la agudeza de la inteligencia del espectador para comprender.

Aparentemente es una sucesión de imágenes diferentes, totalmente arbitrarias y sin coherencia. . Sin embargo sí existe coherencia en cuanto a la temática, los distintos temas van apareciendo repetitivamente a lo largo de la obra. (Manuel Soler Ortega).

Entre los personajes que aparecieron, unos señores muy bien vestidos, con buen aspecto, pero más tarde se descubre que estos señores poseen una personalidad totalmente diferente a la que aparecía en un principio. (Carmen Santos Bailón, COU).

Desde mi punto de vista, se le puede encontrar algún sentido a la obra cuando se acaba de ver, es decir cuando se comienza a reflexionar a buscarle sentido a los personajes y a los hechos con la ayuda de la imaginación. (Carmen Santos Bailón, COU).

Solo con la puesta en escena tan magnífica comprendes el sentido de la obra donde cada personaje representa un arquetipo de la sociedad. (José Antonio García Solano, COU).

El placer de identificarse con personajes o profesionales.

Los actores estaban soberbios y muy bien dirigidos, me hubiera gustado mucho estar encima del escenario. (José María Martín).

*Muy buena la escenografía... sobre todo me ha llamado la atención el juego que hacían con las puertas. (*Manuel Soler Ortega).

Me gustaría muchísimo poder llegar a representar igual que la madre que busca a su hijo, pues me ha asombrado la perfección de su papel. (Juani de Haro Bermúdez, COU).

"Los personajes más significativos para mi son: el director de escena, que encarna ese propio papel pero, que tras la máscara de su vida de teatro oculta su parte homosexual y los tres supuestos representantes que vienen a inquietarlo y que se descubren tras quitarse las barbas postizas como antiguos conocidos... el personaje que simboliza a Cristo, un señor negro, que ante su realidad acaba ajusticiado, y crucificado por una sociedad intolerante" (Narciso González Rodríguez, COU).

Una de las cosas que más me impresionaron fue los gritos de la mujer llamando a su hijo. (María José Sánchez Santiago, COU).

Me he identificado con el papel de Julieta. Una mujer contemporánea, asediada por una sociedad machista que se defiende con uñas y dientes. (Juana Molero).

El placer, los sentidos y la trasgresión.

La sensualidad se lleva a los extremos de la sexualidad y ésta a los extremos más fuertes de ésta. Impresiona la aparición de desnudos, de actos que despiertan el repudio de la sociedad... Pretenden crear sensaciones e impresiones, y lo han conseguido. (Manuel Soler Ortega).

La escena del Cristo me hizo sentir mal, me sentí herida. (Juani de Haro Bermúdez. COU)

Han utilizado los dos elementos (temas) que más provocación pueden conseguir: el sexo y la sexualidad en su variante homosexual que está presente en toda la obra y un poco de religión, el Jesucristo en la camilla. Temas muy propicios para provocar reacciones del público de todo tipo. No dudo que el texto literario y una puesta en escena de esta tipo habrían causado un escándalo en época de Lorca pero para mi esto ahora es un medio fácil y usado de provocación. Todos mis compañeros al salir de la obra quedaron "maravillados y entusiasmados", sin embargo no fue este mi caso... No es la clase de teatro que me gustaría ver. (Susana Mochon, COU).

La escenas extrañas y sorprendentes, los ataques a la moral individual que recibe el público, que mira con asombro o con una sonrisa en la cara, dan muestra del surrealismo escénico de la obra. (Narciso Gonzalez Rodríguez, COU).

El placer de las impresiones, alegrías, angustia, temor.

Lo que más me ha gustado de esta obra es la violencia de los personajes, hubo un cierto momento en el que incluso llegué a sentir un poco de miedo. (Juani de Haro Bermúdez, COU).

La obra me dejó una profunda impresión, pese a que ya me habían advertido de ideas y sentimientos que Lorca mezcló en esta obra. (Narciso González Rodríguez, COU).

El placer de la invención, de lo nuevo.

He visto un teatro diferente... nunca vi una cosa igual. (Manuel Soler Ortega).

.*En total fue genial.* (Esther Rodríguez López, COU).

En un principio el cúmulo de escenas y personajes se agolpan de tal forma que no llegas a comprender pero, te hacen vibrar. (José Antonio García Solano, COU).

Quisiera destacar dos comentarios de los chicos de COU que me parecen clarificadores de la recepción de la obra y de los puentes necesarios que se deben de dar entre lo que se diseñó y realizó y la recepción de los espectadores. Hago una trascripción completa de sus redacciones.

Resulta, en verdad, difícil plasmar en un papel todo lo que representa la obra "El público". Realmente el espectador se introduce al ver esta obra en un mundo totalmente oscuro y fuera de lo que podríamos denominar realidad. Cualquier sueño nocturno que se apodera de la mente se puede asimilar a la forma en la que Lorca nos transmite la línea argumental de esta magnánima obra. El surrealismo se lleva a su máximo extremo con una capacidad asombrosa. Pienso que uno de los principales objetivos que persigue la obra es transmitir cuáles son los sentimientos y opiniones del público (la sociedad) ante una representación teatral (la vida real) y el tipo de condenas que ésta realiza. Lorca parece transmitir con esta representación muchos elementos de su propia personalidad. Priman los sentimientos (ante todo homosexualidad) que el autor exalta y que el público sacrifica al máximo. Para Lorca el amor puede aparecer entre cualquier elemento ¿o es que Romeo y Julieta debieron ser forzosamente hombre y mujer? Podrían haber sido, según Lorca, una piedra y un árbol. La representación de esta obra es, sin duda, digna de un aplauso infinito e ininterrumpido. Se ponen en escena gran cantidad de elementos que parecen tener una repercusión más importante sobre el subsconsciente que sobre el

estado consciente de vigilia. Verdaderamente me impresionó el juego de luces-sonido-movimiento que se ponen en escena. Cada momento, cada palabra tenía su propio reflejo en la luz (tonos claros, oscuros, opacos, translúcidos), al mismo tiempo que un reflejo gestual. Es increíble la sensación que actor crea en el público real, nosotros mismos. Pienso que F. García Lorca intenta condenar una sociedad plenamente criticona y basada en normas morales perfectamente delimitadas (tres damas) Hay que dar libertad y existe el deber de "construir un teatro al aire libre" (Creo que se confunde y dice aire libre cuando quiso decir bajo la arena) *que no se halle sujeto a una realidad concreta. Se debe dar la mayor vivacidad y libertad a los sentimientos. Esto es, según mi parecer, el modelo que intentaba imponer Lorca. Los símbolos que utilizan son plenamente significativos y la capacidad del autor es extrema para saber transmitírnoslos, se ponen en escena, no sólo diálogos como en representaciones realistas sino que también una enorme cantidad de movimientos y juegos gestuales a modo de coreografías cuidadas. Aquí está la cualidad más importante del actor y también el miedo al pudor o la posible vergüenza desaparece y creo que esto es uno de los elementos más importantes. Realmente pienso que nunca veré una obra en la que tantos elementos se entremezclan y tan difícil de representar.*

José Iglesias Urquizar, COU.

En escena los actores, o el público, personajes disparatados, sacados de obras diferentes o simplemente personas que se arrastran a la representación de los deseos innatos del hombre, mezcla de líbido y del tánatos adornados por el lirismo y el color. Todo aparece como un sueño, una pesadilla, donde late la dificultad del amor, un conflicto dramático entre la libertad y la autoridad, autoridad que no es más que una sociedad que restringe los sentimientos, una sociedad represiva. Los actores, un carrusel de personajes que son sombra del mismo público, hombre de traje con feminidad latente, con mucha pérdida y sentenciada, que llora por su hijo, hombres encarnados en caballos, representando un instinto sexual grotesco y animalesco, una Julieta que en realidad es toda la reencarnación de feminidad, un joven de 15 años, una mujer que late durante toda la obra, Helena, el condenado sin culpa a imagen de la pasión de Cristo, el pastor bobo que nada tiene que ver con la obra pero que la llena de lirismo y fantasía, el prestidigitador que aporta posturas enigmáticas y el director de escena, que es manejado por todos estos comediantes y dramaturgos, siendo éste el único de los seres que se puede definir con las palabras, es el hombre mismo, aturdido y en búsqueda de su verdadero yo. El lirismo y la fuerza expresiva desbordan un escenario vacío y oscuro, que rueda con las butacas que presencian la escena, que tiembla con el ruido de los bidones metálicos, que se estremece con los golpes de las maderas y que late al ritmo de las hojitas verdes y del trote de los caballos, un escenario con ojos propios, como si se tratara de un alma oscura donde conviven todos estos personajes, como si fuera toda la creencia humana, como si fuese teatro. ¿Pero dónde está el argumento? ¿Será solamente la proyección de deseos e inquietudes

del espectador lo representado? ¿o la búsqueda de la libertad del amor homosexual o la dualidad sexual y borrar la represiva sociedad lo que reclama? ¿Cuál es la función y el significado de las acciones y de los propios personajes? ¿Qué relación guarda la escena de la "pasión" y la escena no vista pero comentada de Romeo y Julieta? ¿Acaso es la pasión de un hombre sin más pecado que el de haber nacido y el de enamorarse de otro hombre, un amor prohibido y condenado como el de los personajes shakespirianos, la propia condena de Lorca ante una sociedad no tolerante?¿Qué se pretende con escenas increíblemente fuertes, como son las que rodean el tema de la pasión, donde la madre llora por el hijo y el hijo por el pecado del mundo?¿Pecado que no será más que el hecho de ser una sociedad represiva y tajante? ¿Cuál es el exacto sentido de la revolución de que nos habla? ¿Qué se pretende cambiar, el público, el teatro, la sociedad, ...? ¿Será << teatro al aire libre >> (Imagino que quiso decir bajo la arena) *la libertad de expresión de los sentimientos humanos, la libertad de amar, será liberar a la sociedad, a los borregos de las máscaras que esconden sus instintos innatos...? ¿Será el personaje bobo, el personaje más lírico y extravagante, el que juega con la marioneta, el único que se de cuenta de que las personas son marionetas promovida por el gentío? ¿Será entonces el teatro el alma del ser humano y el teatro al aire libre* (quiso decir bajo la arena) *la expresión ante el mundo del verdadero yo?¿Una represión a la hipocresía? ¿Acaso no será todo un vómito de locura, de personajes excéntricos, de un todo sin sentido, de la búsqueda de la nada...? ¿O será ... un palo al público?*

José Diego Fajardo Puerta. COU.

6.3. LA CRÍTICA Y LAS OPINIONES

> La crítica teatral es la elaboración de una interpretación que ayuda a explicar y comprender la obra en su conjunto. Analiza con datos y argumentos, interpreta con criterios y valoraciones. No hay crítica sin criterios; no hay valoración sin valores en los que se cree. Si su misión no es juzgar; sino analizar, interpretar y valorar (…) El crítico, por tanto, no se erige en juez, no lleva a cabo juicios sumarísimos, aunque se vea obligado a ejercer su labor a través de una mini columna periodística. El crítico valora y da una interpretación argumentada de la obra y el trabajo de sus creadores (autor, actores y director; sobre todo). (TRANCÓN, 2006: 435 – 436).

Con la crítica el problema es saber si contribuye a la revelación del espectáculo. Como nos recuerda Siliunas, uno de los vicios típicos de la crítica teatral consiste en el deseo de valorar apresuradamente, poner precipitadamente una nota, "el crítico valora el espectáculo, pero el artículo no dice nada sobre lo que él valora. El análisis simplemente carece de objetivo, y así se convierte en un absurdo disparate" (SILIUNAS, 1995: 45). La crítica, pienso, debería centrarse en lo que ocurre en el teatro, este es el objetivo de la crítica, de la historia del teatro y de la teatrología. La crítica de *El público*, o las reseñas o las notas en forma de conversaciones o cartas, o las opiniones, fueron realizadas por profesionales del teatro, del periodismo o en la mayoría de los casos por aficionados a la escena. Su reacción al espectáculo no fue especialmente significativo para mí, aunque las tengo en cuenta, a la hora de

considerar realizar algún tipo de cambio; sirvió más para el productor y distribuidor de la obra. Más allá de informar, sus textos fueron usados para incitar a ver la obra. En un espacio reducido, la sección de crítica teatral a veces depende de los anuncios de necrológicas, el análisis y la evaluación de la puesta en escena normalmente se complica. No tenemos un discurso-tipo de la crítica teatral, aunque más parece que se realiza un análisis de cómo un texto teatral es llevado, esta vez, a escena. "Los criterios de juicio varían según las posiciones estéticas e ideológicas y según la concepción implícita que cada crítico tiene de la actividad teatral y de la puesta en escena". (PAVIS, 1998: 103). Las críticas y lo publicado sobre la obra en la prensa aparece documentado en la bibliografía, prácticamente cubren todas las ciudades visitadas, creo que sólo me ha faltado documentar la presencia de la obra en el Teatro Romea de Murcia, en diciembre de 1995.

> Desmontemos, pues, la visión corporativa, la idea de un derecho y de una capacidad superiores en cuantos realizan la tarea crítica. La crítica, como institución globalmente respetable, no existe. Lo que hay son críticos, a veces excelentes, capaces de desentrañar su relación con el espectáculo, el origen de las emociones y de las reflexiones provocadas por él. (MONLEÓN, 1994: 63).

Destaco una selección de críticas que se usaron para promocionar la obra y reproduzco, tal cual, como se usaron para colocar en las entradas de los teatros (adjunto notas de prensa y demás, aquellas que he podido rescatar). La crítica ha dicho:

- HOMBRES, CABALLOS, APLAUSOS. “Un toque exquisito en las escenas más carnales, un plantel de actores que saben pasar de lo poético a lo épico con fluidez y un decorado embocado por el dios Argos, el de los mil ojos, fraguan la singular belleza de este trabajo”. (Andrés Molinari / IDEAL – Granada. 7/6/1995).
- LA OBRA MÁS REVOLUCIONARIA DE GARCÍA LORCA SORPRENDE EN GRANADA CON UN NUEVO MONTAJE. “El estreno de *El público*, a cargo de la Compañía Teatro del Sur emocionó a los espectadores que aplaudieron durante varios minutos en el Teatro Alhambra”. (Jesús Arias / EL PAÍS. 24/5/1995).
- FRANCISCO ORTUÑO MÁS VALIENTE QUE NUNCA. “No se ha privado a la hora de elaborar y dar forma visual al rompecabezas que el autor granadino plantea. Despliega sobre las tablas una delicada y precisa construcción escénica visual, todo realizado con una maestría contundente y sin fisuras”. (Antonio J. Luna /DIARIO DE CÓRDOBA. 11/7/1995).
- TEATRO SIN LÍMITES. *El público* conjura el Teatro de la Verdad. Teatro sin límites, gritos sin mordaza, reflexión poética sobre la realidad. La puesta en escena de Teatro del Sur, ha logrado un montaje donde se ensambla coherentemente la estética con el texto. (Jesús Vigorra / EL CORREO DE ANDALUCÍA. 8/ 6/1995).
- LORCA SIN MÁSCARAS. “*El público* habla de la intolerancia, del amor homosexual y del amor sin etiquetas; habla de la necesidad de quitarse la máscara, de prescindir de artificios y reivindicar lo más profundo de nosotros. Teatro del Sur lo ha convertido en un espectáculo magnífico,

con una interpretación de altura y una dirección valiente". (Roberto Herrero / EL DIARIO VASCO. 21/7/1995).

- GRITO DE LIBERTAD. "La compañía Teatro del Sur ofreció una impecable puesta en escena de *El público* de Lorca. La escenografía sobresaliente, la música hipnotizante. Al público que aún queda por asistir a la obra avisarle: El Lorca que puede encontrarse es un autor de teatro hecho poesía humana". (Carles Marqués / DIARIO MENORCA 25/8/1995).
- PREGUNTAS SIN RESPUESTAS. "Desde el primer momento y durante el transcurso de toda la representación, la obra obliga al espectador a integrarse por completo en lo que sucede sobre el escenario, para no dejarnos indiferentes, dóciles e inmunes, ante -las muchas veces- tediosa cotidianidad". (P.M.R./ DIARIO DE MALLORCA 31/8/1995).
- POESÍA PURA Y DURA. "Lo cierto es que *El público,* irrepresentable no es, desde luego, pero si muy difícil. El texto de Lorca es poesía pura y dura, porque el autor era ante todo un inmenso poeta". (Xisco Rotger / EL MUNDO. Baleares. 5/9/1995).
- OTRO LORCA. "Una apuesta moderna a la que un público numeroso ha dado una buena acogida". (Emili Gené / ÚLTIMA HORA DE MALLORCA. 10/9/1995).
- TEATRO SIN MÁSCARAS. "*El público* de Federico García Lorca, el estreno más esperado de la temporada pasada, regresa al Teatro Alhambra después de una gira llena de éxitos". (Ana L. Munain / IDEAL 10/11/1995).

- LA REFLEXIÓN VITAL COMO EJE. El teatro del Sur de Andalucía, dirigido valiente y acertadamente por Francisco Ortuño. Desde la sensualidad y la sensibilidad de la puesta en escena, llegan las imágenes y los símbolos de la introspección surrealista que Lorca realiza del hombre. Después de 60 años, esta obra es ya un clásico esperado y aplaudido con énfasis en París no sin mediar para ello una labor hermenéutica. (SANTANA, 1996: 133) (Incluyo esta crítica porque París fue la única salida del espectáculo fuera de España y se publicó en Primer Acto ya en 1996).

En la prensa especializada, Primer Acto, me gustaría destacar lo escrito por José Monleón, además de agradecer el artículo que me permitió escribir sobre *El público* (Ver bibliografía).

> Tres montajes han vuelto a convocar sobre la escena española a sus tres más grandes autores heterodoxos del siglo XX: Unamuno, Valle, Lorca… De Unamuno, ha vuelto a montarse *El otro,* con la dirección de Jaroslaw Bielsky, en la Sala Olimpia de Madrid; de Valle-Inclán, creo que por vez primera, todas las obras incluidas en *Martes de Carnaval*, bajo la dirección de Mario Gas, en el Teatro María Guerrero de Madrid; de García Lorca, *El público,* dirigido por Francisco Ortuño en el Teatro Alhambra de Granada. Tres trabajos que han sido en la actual temporada expresiones de coraje, de ambición, de salud teatral y de polémica. (MONLEÓN, 1995: 5).

De las conversaciones o cartas de profesionales que vieron la obra destacaría los encuentros con Monleón, René Buch (Director del Teatro Repertorio Español de New York, Luis Molina (Director del CELCIT), María Horne, etc; que al ver la propuesta me invitaron e hicieron posible mi estancia de investigación en Estados Unidos. Aquí voy a transcribir tres cartas que representan la muy variada correspondencia que a veces se genera con colegas sobre una determinada puesta en escena. Quizás destacaría la de Omar Grasso con quien además mis conversaciones en Cádiz fueron muy enriquecedoras.

> Es saludable encontrarse con versiones como la que Teatro del Sur consigue con esta difícil obra de Federico. El joven director, Francisco Ortuño, provoca una sorpresa escénica constante, apoyado en escenografía y luces de primera, y un elenco enamorado del misterio. Ojalá los compañeros de Granada puedan darle larga vida al espectáculo, para que este mensaje de belleza llegue a los públicos más diversos. (OMAR GRASSO. Director de escena. Argentina).

> A extraordinaria teatralidade da versao do Teatro del Sur de *El público* nao está só na sua riqueza formal, cenografia, figurines e mise-en-scéne que sorpreendem a cada passo pele beleza e por oma invencao inesgoyávez mas na inteligencia com que estas formas extraem conteúdos ricos dessa peca "inacabada". O espectáculo ofrece uma expressao objetiva do que é subjetividade, sem perda da natureza do discurso

> poético, mas, ao contrario, explorando suas posibilidades e revelando uma variedade temática sorprendente na peca. (ADERBAL FREIRE. Director de escena. Brasil).

> ¿Qué decir de un espectáculo que huye de la frialdad de la exposición y contradicción teóricas? ¿Qué decir de una obra que respira sensibilidad, imaginación e inteligencia? ¿Y qué decir de un trabajo que supo asumir en estos tiempos de marasmo decorativo y gris el riesgo de la invención? Yo digo muchas gracias al Teatro del Sur por este magnífico *El público.* (HELDER COSTA, Autor y director. A Barraca de Lisboa. Portugal).

Me parece interesante y oportuno añadir dos caminos de retorno de opiniones de un valor capital. Por un lado conversaciones u opiniones de espectadores que hablaban con actores de la compañía una vez acabada la obra. Recuerdo que Constantino me contaba cómo un profesor de universidad se les acercó al terminar una de las representaciones y les dijo: Conozco muy bien la obra de *El público*, incluso os la podría decir, entera, de memoria; pero al ver vuestra interpretación, al sentirla sobre la escena me habéis descubierto cosas que jamás pudiera haber sospechado que existieran en la obra, gracias de corazón. El otro grupo de información es la que generan los propios artistas que están en la obra y que no sólo la expresan en nuestros diálogos continuos, sino que lo hicieron en la prensa. De ellos destaco, por lo ejemplar, un artículo que salió en Ideal de Granada en la sección "Zarabanda" el viernes 17 de noviembre de 1995. (Reproduzco y resumo):

- (Ana Munain, periodista): La obra de Lorca, además de hablar de teatro oculto, de la dificultad para amar en libertad, de la agonía del deseo y de la crueldad de las máscaras, también habla de los muchos yos que habitan en discordia en el interior de cada uno. Por eso resulta una obra incómoda, para el espectador y para el actor. Cuatro de los actores después de tres meses de ensayo y seis de representaciones, hablan del complejo texto de Lorca y de las curiosas reacciones del público.
- (F.M. Poika, actor): Yo tenía dificultades en encontrar la carnalidad de mi personaje, hasta el punto de querer abandonar. Es un trabajo incómodo. Mi personaje es el único que no lleva máscaras y es el que se encuentra con la muerte (…) El otro público, los espectadores, salen sorprendidos. Muchas veces puedes cortar el silencio con un cuchillo, notas hasta el pudor de los espectadores (…) Hay incluso mucha gente que se sorprende de que sea un texto de Lorca. A mi me han dicho desde que es un festín para los sentidos hasta gente que ha llorado o los que lo ven muy barroco o los que no han comprendido nada.
- (Miguel A. Butler, actor, escenógrafo, figurinista): Sigo esperando que la gente se levante airada del patio de butacas y que se marchen dando taconazos, y echando sapos y culebras con lo que hay en la escena. No se si el público es benévolo porque no entiende nada o porque entiende y acepta (…) *El público* es un grito.
- (Constantino Renedo, actor, ayudante de dirección): Creo que las transformciones de los personajes en escena están hablando de nosotros. Nosotros mismos nos transformamos en otras personas según las circunstancias (…) La obra también tiene algo de Pirandello, ya que hay

una serie de personajes que buscan al director para que les de una obra nueva (…) *El público* es el espejo de las mañanas, en el que nos vemos cada día, antes de estrenar las máscaras.

- (Teresa Pardo, actriz, ayudante de dirección): En San Sebastian, una señora muy puesta comentó que para ver caballos - los personajes de los caballos, destructores, recorren la obra desde las primeras escenas - los veía en su cuadra (…) Hay mucha gente que te dice que tiene que volver a verla. Hay personas que la han visto hasta tres veces (…) Para mí *El público* es una frase del personaje de Julieta: *Yo no quiero más discusiones sobre el amor y el teatro, yo lo que quiero es amar.*

Y terminar con una anécdota-intervención, muy interesante: Un miembro de la familia Lorca que al oír el texto que añadí a Gonzalo de *Poeta en Nueva York*, se levantó en San Sebastian y en plena representación gritó: "*Eso no es de El público"*. Después del revuelo general, y menos mal que el público creyó que ¿formaba parte de la representación?, recibimos una carta de autores prohibiendo utilizar textos que no fueran de *El público*. He tenido ocasión de montar más adelante otras obras de García Lorca y la vida me regaló la buena fortuna de cenar con esta persona y entender los dos que el arte era más grande que nosotros. No obstante he sufrido con esta puesta en escena lo que Juan Carlos Rodriguez llama, en *Lorca y el sentido,* el experiencialismo lorquista. Todos han tenido que ver con Lorca o su obra, es un decir, pero que todos los profesionales con los que hablé sugirieron que hubieran dirigido la obra, en una parte u otra, de otro modo; menos mal. Aún tratándose de una obra terminada por García Lorca, nunca hay que perder de vista esta sencilla, pero iluminadora cita de Meyerhold.

Por eso comete un error el dramaturgo cuando dice: “escribí esto; haga el favor de seguirlo al pie de la letra”. Y repetimos: unas líneas escritas en unas condiciones suenen de una manera y en otras condiciones, de otra. Recuerdo la notable pieza de Chéjov, *La gaviota*. Sabemos que en el teatro Alexandriski la obra fracasó: el público silbaba y se iba del teatro. Mientras que en el Teatro de Arte de Moscú el espectáculo tuvo un éxito rotundo; el público ya no consideraba que la obra era aburrida y falsa y no consideraba que Chéjov era sólo prosista. ¿Qué significaba esto? Que lo escrito por Chejov puede ser leído dos, tres, cuatro, cien veces y cada lectura será distinta. Esa es la cuestión: para que la pieza suene en el escenario se requiere tener una ideología. (MEYERHOLD, 1999: 109).

La nota de prensa y cartel resumen la ampliación de las funciones en el Auditorio de Mallorca. Además se lee la advertencia que la empresa hacía al público sobre algunas escenas. He querido que sea sólo esta nota la que aparezca por ser tan reveladora. Del resto de críticas o notas en prensa se puede consultar en la bibliografía o en los resúmenes que aparecen en esta tesis.

7

CONCLUSIONES

Quiero agradecer a mi director de tesis, Antonio Sánchez Trigueros, el haberme dejado transitar por una zona de exigencia y libertades, en un espacio disfuncional que me ha permitido la digresión, conjugar distintas formas de pensar, de responder a un contexto abierto y al mismo tiempo hacer de cada reflexión un modo sincero de conocimiento por la experiencia y la cercanía. Subscribo las palabras de Antonio cuando nos recuerda la conferencia de Ortega y Gasset, *Idea del teatro*, y nos invita a considerar que el teatro es, por encima de un género literario, espectáculo. Que en el teatro seamos ante todo espectadores provoca nuevos retos para todos aquellos que amamos tanto la literatura dramática como el arte escénico. Por todo, gracias.

Esta investigación me ha posibilitado una experiencia nueva y creo que va a abrir senderos para hacer y pensar el teatro desde otra perspectiva. Concluye, pero también impulsa nuevas acciones, es una ideación. Al fin y al cabo las obras no piden ser entendidas, sino ser experimentadas. Como nos señala Pavis la adaptación de los análisis a la práctica hace que la teoría se mueva y el movimiento de la teoría contribuye a mejorar el conocimiento de la práctica. Soy consciente de algunos conflictos con los que se debate esta tesis y la propia teoría del teatro. Uno sería que se trata siempre de recordar, de retomar apuntes, de usar materiales que remiten siempre a una realidad escénica y, otro, que esta tesis se realiza lingüísticamente, mientras la puesta, la realización escénica ocurre gracias también, y en gran medida, con significados no-lingüísticos. Espero que esta investigación no haya sido fatua, que las palabras de Strehler no sean del todo ciertas: “El teatro no se puede ni

documentar ni explicar. Tampoco se puede repetir" (Strehler, 1987: 16). Deseo que se supere, de algún modo y en algún grado, la ruptura y separación, incluso a veces la oposición, entre el mundo de la práctica y el de la teoría.

> La historia nos ha mostrado que muchas veces los mejores artistas han sido importantes teóricos; basta pensar en Stanislavski, Brecht, Grotowski, Boal, Schechner, Gómez-Peña, entre otros, para reconocer que la teoría mejora la práctica y que la práctica siempre escenifica una teoría, quiérase o no. (TAYLOR, 2011: 12).

En esta tesis se despliega, por un lado, mi mundo como director de escena, mis lugares de referencia teatral y, por otro, el de investigador, el corpus epistémico que utilizo. La bibliografía contiene, sui géneris, una parresía, pues además de la citada, los libros que aparecen en ella me han acompañado formando mi casa, mi universo y mis conversaciones más íntimas a la hora de pensar y hacer teatro. He sentido que funciono mejor alejado de las seguridades de un sistema cerrado y férreo en sus argumentos, que me desenvuelvo con más organicidad en zonas problemáticas, en esa tierra de nadie, que son las posiciones fronterizas. Fronteras que pierden constantemente sus rigideces y dejan a su vez de ser fijas. Abrazo la postura de Sard Haghiguian:

> Me siento cada vez más incómoda con todo lo que implican determinados tipos de la producción del conocimiento y de la investigación. Pero como mi práctica

> parece incluirse en lo que ahora se denomina << investigación artística >>, dicho malestar ha invadido el lenguaje mismo que he intentado desenmarañar desde dentro. La investigación artística empieza a convertirse en otro marco de trabajo que inmoviliza el saber y forma con él paquetes manejables y controlables (…) Se puede ver que toda una generación de estudiantes de arte que parecen pensar que necesitan como sea sacar a relucir una cita de Badiou o de Agamben o bien de la Wikipedia para reforzar su obra con el gesto de la investigación. Parece que tengan la sensación de que toda obra que no entre en relación con un corpus teórico o con las ciencias carece de justificación. (SARD HAGHIGHIAN, 2011: 29, 32).

El arte revela un lado arbitrario y de imprevisibilidad, inherente a toda actividad creativa. Nuestro proceder tiene algo de desorden, de estar permanentemente despiertos, dubitativos, y cómodos en lo borroso. Cabría preguntarnos qué sabemos de nuestra práctica artística, si sabemos únicamente lo que podemos decir. Pienso que nuestro trabajo creativo oscila entre esa idea del hacer intuitivo, espontáneo, irreflexivo y al unísono constatamos que toda creación en su propio proceso creativo contiene una reflexión cuidada, una investigación paciente y una experimentación rigurosa. Se conjuga un saber tácito y otro explícito. Podemos conocer más de lo que podemos decir y de aquí que las puestas en escena contengan tanto saberes indecibles o decisiones incomprensibles como prácticas y modos de actuar que invitan a ser compartidos. A veces, en las decisiones que conforman una

puesta en escena, subyacen fuertes sentimientos personales y de entrega. De aquí que se necesite al abordar la teoría una manera distinta de recopilar e interpretar la información. Como nos sugiere Dora García cuando habla de la investigación artística (extrapolemos sus palabras a la dirección escénica y las teorías que le acompañan) parece que esta viene "motivada por una fuerza interior y no por el deseo de presentar ante el mundo pruebas concluyentes de un determinado razonamiento" (GARCÍA, 2011: 59). Que esta investigación sea más o menos eficiente, circular, antilineal, temerosa de llegar a cualquier conclusión, desbocada en la búsqueda y todo lo contrario, sería instalarnos en la complejidad del pensamiento contemporáneo y respondería a la construcción de un mundo semejante al que Lorca nos invita a recorrer en *El público.*

> Nuestra percepción del artista como investigador no es una definición que intentemos imponer al artista, sino que es más bien la forma en que muchos artistas se han descrito a lo largo de los últimos cincuenta años, sea implícita o explícitamente (…) Si un artista se considera investigador o investigadora, es muy probable que aspire a compartir algo sobre el modo en que suele desarrollarse la propia producción artística. (LESAGE, 2011: 72, 83).

Y quizás sea en esta ambigua situación donde mejor se mueve un artista del teatro, en un camino repleto de incertidumbre. Y esta ambigüedad entre el hacer y el decir puede transformarse en una estrategia para evitar el orden del discurso del que

habla Foucault y evitar así que el discurso sea controlado, seleccionado, distribuido de forma que no dañe, que no sea peligroso, que se domine su aleatoriedad y su materialidad.

Seguramente este montaje tiene incoherencias, no sigue principios básicos de un canon de puesta en escena, es caótico, pero las cosas ocurren en escena como ocurren, a mí me gustaba así. Metáfora viva de la vida, nosotros disponemos y la propia obra se despliega en escena, en un momento dado y ante unos espectadores y ocurre lo que ocurre: indecible, inasible, misterioso, poético, teatral. Es cierto que jugamos a ser autores de escena, me refiero a los directores, e incluso nos arrogamos el derecho de ser, como señala Pavis, la autoridad estético-política de la representación.

> Esta era la idea de la noción misma de puesta en escena, tal como apareció hace cien años con los Craig, Stanislavski o Appia. Sin embargo, esta concepción centralista ha recibido los ataques de una crítica posmoderna de la puesta en escena: se le reprocha armarse de un análisis dramático demasiado rígido, el anclarse en una subpartitura demasiado petrificada, el someterse a las veleidades dictatoriales de un artista a medias, y el recaer, con la noción de lenguaje escénico, en un logocentrismo que sólo se interesa por la escena en la medida que ésta es traducible en significados verbales. (PAVIS, 2000: 303).

No he querido caer en un determinismo conductista, siempre he dejado un lugar para la herida en el discurso cerrado, un espacio para que la experiencia con la materialidad de la escena produzca roces, contactos inesperados, intraducibles, lo que Lehmann llama "lo que el proceso teatral tiene de erótico en sentido amplio" (LETHMANN, 2010: 48). Concepto y afecto. Estas palabras, las de esta tesis, esbozan intenciones, un proceso, un modo de intentar explicar cómo he procedido y por qué, pero sólo eso. Se trata de un decir como metáfora del corazón, una razón integradora, vital, activa. A mí la teoría de esta práctica me alimenta. Que no de cuenta de la representación teatral en su totalidad, que trate con verdades subsidiarias y no se termine de establecer nunca su sentido final, que el hecho teatral sea único y no repetible, que el espectáculo, en su significación, este siempre abierto, me produce sosiego y ganas de seguir navegando por estas ambigüedades. Como afirmaría el director alemán Castorf, director artístico de la Volksbühne, en una entrevista de Tantanian:

> Alejandro Tantanian: ¿Cómo deviene su trabajo del texto hasta la puesta en escena a través del montaje? Frank Castorf: En realidad, no puedo responderle. Como pueden ver, tengo cincuenta años y esto parece ser un problema cuando uno se ha dedicado al teatro, porque uno no sabe si vale la pena seguir haciendo las cosas como uno ha venido haciéndolas. (CASTORF, 2003: 29).

El hacer del director de escena conlleva una teoría. Mi trabajo además se ha desarrollado en el proceso, en el resultado, en la recepción y en las correcciones tras

el estreno. La imbricación de estos momentos constituye el corazón y nudo de la cuestión. Nuestro trabajo futuro será buscar propuestas escénicas donde el proceso y la recepción, en bucle, vuelvan a imbricarse con sujetos que participen en ambos tiempos, que sea posible conciliar el trabajo teórico – práctico y llegar a una mejor comprensión global de la creación teatral teniendo en cuenta que "aprendemos el espectáculo con el cuerpo y con la cabeza, siempre que nos mantengamos atentos a su materialidad y que no traduzcamos de entrada las percepciones sensibles en palabras o en conceptos" (PAVIS, 2000: 317). En esta tesis he intentado entender, predecir y controlar mi trabajo creativo como director / autor de espectáculos teatrales, pero me temo que como al maestro polaco "el autoanálisis de mis espectáculos me ha revelado que no son el resultado de una teoría sólidamente construida, sino que mi conciencia artística sigue mis realizaciones, haciéndolas explícitas una vez consumada." (Grotowski, 1980: 15).

El eje de la investigación ha sido mi puesta en escena de *El público* de Federico García Lorca. Al montar la obra lorquiana he interpretado escénicamente un texto anterior perteneciente a la literatura dramática, pero también hemos creado colectivamente un artefacto autónomo, la obra montada en el teatro, el espectáculo. Ambas acciones desvelan a la escena como el lugar idóneo para un encuentro entre un repertorio de habilidades artísticas y una obra dramática repleta de nexos. *El público* de Lorca acentúa en sus conflictos la idea del teatro como lugar de la memoria. Entre sus paredes este teatro contiene una sociedad, unos artistas, un público, una fisicidad y unos espectros que continuamente aparecen y desaparecen, pero que siempre están en el convivio que hablaba Dubati. Cuando leemos a Marvin Carlson y nos adentramos en su escritos sobre el teatro de la memoria, nos sorprende esa insistencia en volver a contar historias ya contadas (en *El público,* entre otras

muchas, se hace referencia de modo crucial a la representación de *Romeo y Julieta* y la manera subversiva de presentarla el Director), la reproducción de acontecimientos ya producidos, el volver a experimentar emociones ya experimentadas (permanente en *El público* y en otras obras del teatro imposible lorquiano las alusiones a partes del público que niegan que lo que ven sea teatro o que ellos no vienen al teatro a sentir eso), estas son y han sido siempre, parafraseando a Carlson, las preocupaciones de los teatros de todos los tiempos y lugares, pero estas inquietudes están estrechamente conectadas con la dinámica particular de esta puesta en escena. El teatro como espacio de memoria, personal y cultural. Parece ser que la teoría de los memes y sus memeplexes va tomando forma aunque con diferentes nombres. Cada nueva obra puede ser considerada como una nueva agrupación, un nuevo montaje de materiales anteriores, léase, qué conexión tan enriquecedora, la teoría del montaje de Eisenstein, ¿Ahora va a resultar que no hacemos otra cosa que citar?

El multiforme espectro de nexos que han inspirado esta puesta en escena tienen, como se ha visto a lo largo de esta páginas, diferentes funciones asignadas a la puesta en escena. Cuando el texto es esencial se hace más necesaria la búsqueda de nuevas formas expresivas, de innovadores giros que aumenten las capacidades comunicativas de los signos establecidos. El culto a la teatralidad y la estética de lo performativo es condición indispensable para actuar no haciendo olvidar al público que se encuentra en un teatro, aún más, proponiéndole que piense sobre qué significa eso de estar en un teatro. Lo teatral, en esta puesta, pierde su sentido peyorativo, al menos habita en permanente contacto con eso que llamamos <<realidad >> o << verdad >>. A lo grandilocuente, el oropel, lo ficticio de un tipo de teatro se le suma, no se puede expulsar al teatro del teatro, su manera de construir mundos, de hacernos sentir y pensar realidades. Esta manera lorquiana de reteatralizar el teatro, término

que André Villiers pone en circulación con notable éxito tomándolo de Fuchs, vuelve a dar prestigio y sentido a lo escénico. A partir de las ideas de presencia, acción y metamorfosis surgen los principios de arte escénico como ceremonia, representación y participación. La obra espera la escena para hallar una posible significación, la existencia dramática actualiza la potencia del texto escrito.

Esta puesta en escena de *El público* está regida por una contradicción cooperante: la del texto y la escena. El texto es, por definición, perdurable, se ofrece a la relectura y a la repetición; el texto, narra. La escena es efímera, reproduce, pero jamás repite de una manera idéntica; la escena representa. La unión del texto y de la escena, que constituye propiamente el teatro que alrededor de *El público* se ha generado, de alguna manera, va a poner bajo los signos de interrogación qué cosa sea eso que llamamos teatro. Esta convivencia se ha llevado a cabo a través de compromisos, equilibrios parciales e inestables entre los profesionales, artistas y espectadores que han realizado este hecho teatral que podríamos llamar *El público para Teatro del Sur*. No ha existido una subordinación del texto a la escena como cierta tradición en Occidente así lo establece, tradición reciente (no se remonta más allá del siglo XVII según Dort) y está lejos de ser válida para todas las formas del teatro. Ni tampoco el texto ha estado sometido a la escena, cosa que parece ocurre en los teatros no europeos. Este tipo de puesta ha querido inscribirse en una idea del teatro como arte que no excluye, no podía ser de otro modo, su projimidad, su estar y haber ocurrido en un tiempo y un lugar concreto. Hemos puesto las contradicciones sobre la escena y no hemos dejado de interrogarnos por ellas. Quizás en sus contradicciones resida su propia teatralidad. Pero me inclino a pensar que el teatro es una experiencia preñada de materialidad, de carne, de fugacidad, de repertorio de comportamientos. Aminorar, desacreditar la escena, equivale a aniquilar el mismo

concepto de teatro. Es ella y lo que se crea sobre ella lo que define finalmente los criterios de validez. Incluso el plan maestro del director de escena, si lo hubiera, requiere ser contrastado, una y otra vez, con ayuda de los demás comunicadores escénicos en los ensayos y en las diferentes representaciones. Sospecho que detrás de esta controversia, texto-escena, sigue creciendo la vieja disputa entre un mundo ideal que premia lo que permanece, siempre censurable, controlable; y el mundo material, efímero, perecedero, que siempre puede, en una arrebatado asalto, salirse de la norma establecida. No era extraño ver a los no tan lejanos censores recriminar al actor o cantautor de turno: "Eso no está en el guión". Pues bien, en las obras de teatro, su puesta no está en el guión, a lo sumo se trata de virtualidades, ideas en potencia, que tomarán o no vida escénica cuando se presenten ante un público.

La puesta en escena recurre a todas las artes y a todos los artistas. Esta complejidad del universo escénico impone una cooperación, una pluralidad de autores. Desde un punto de partida, el espectáculo es un arte colectivo que conduce el director de escena. Articulé diferentes trabajos artísticos y técnicos, equilibrando o desequilibrando actitudes, propuestas, soluciones en miras de estructurar en el espacio y el tiempo la acción dramática. Quizás en algunos momentos o en el propio planteamiento se me olvidó la sujeción a lo que es dirigir una obra, pero espero no haber caído ni en el exhibicionismo de un modo de hacer ni en eso que se ha llamado "la dictadura del director de escena". Un teatro unificado que tiene como uno de los ejes al director / autor de escena. "El *didáscalos* de los griegos, el *Sûthradâra* de los textos sanscritos, el conductor, el *Maître de records* de los "Misterios" franceses, el *Yeoman of the revels* de los ingleses no corresponden al tipo de creador escénico que se impone en Europa en el siglo XIX." (DUVIGNAUD, 1999: 629). Pero al menos la figura de un director, de alguien que toma decisiones y esas construyen el hecho

escénico ha existido siempre alrededor del teatro, incluso aunque esas funciones recayeran sobre una persona que al mismo tiempo escribía el texto literario y actuaba sobre la escena. Ciertamente, es el sucesor del régisseur, pero es más que un simple heredero. El régisseur, singularizaba y coordinaba los elementos de la representación. No era más que el garante de un cierto orden establecido independientemente de él. No he tomado en la puesta en escena de *El público* los elementos de una representación tal como se me han ofrecido, no sólo los he ordenado, alterado, transformado, desde la confección de un texto dramatúrgico nuevo, sino que he previsto la existencia de la obra en la escena y por anticipado he pensado las relaciones que pudieran unir los diferentes sistemas de comunicación escénica. Los he creado en compañía de los demás creadores del hecho teatral y he montado la propuesta. Al poner en escena la obra de Lorca no he reproducido, he producido, siempre con la mirada puesta en todas las presencias que el hacer conlleva y su volver a actuar.

Mi práctica en la dirección se ha realizado normalmente como un modo de hacer teatro que normaliza lo que para algunos es sólo un fenómeno histórico: la aparición del director y su pretensión de llegar a ser un autor total. Sin olvidar y devolver la importancia vital que tiene para toda propuesta escénica a los demás componentes que hacen posible el espectáculo, me gustaría resaltar que en *El público para Teatro del Sur* , la puesta en escena, si ha llegado a ser un arte y un oficio, lo es de modo plural, que se apoya en la << coopetencia >> y en el juego. Pienso, parafraseando a Gianfranco Bettetine, que el teatro se ha revelado siempre como el lugar de representación por excelencia, como el lugar de la transformación semántica de todos los elementos extraídos de la (otra) realidad y transportados al escenario, puestos en escena. Esta puesta en escena, quizás contenga cierta unidad orgánica,

pero también una polifonía significante abierta. La puesta en escena hace tomar conciencia del papel significante que juegan los componentes de la representación y su misma emancipación del autor del texto y del propio director. En este modo de poner en escena se esboza, así ocurrió con mi forma de dirigir, una singular concepción de la representación que coincide con lo que sugiere Bernard Dort. No se postula una fusión o una unión de las artes; por el contrario, este modo de entender la representación y el teatro, se basa en la relativa independencia de las diferentes artes o disciplinas en el espectáculo. Se puede comprobar en esta experiencia cómo las artes se integran en el teatro y cohabitan temporalmente y de modo especial y singular que en esa puesta y no en otra.

No estamos sólo ante la interpretación escénica de un texto. Hice el estudio sincrónico del mismo y su análisis activo. En esta puesta y en esta tesis he seguido de modo acentuado a la hermenéutica. Un método de interpretación del texto que ha consistido en proponer, a partir de él, un sentido, teniendo en cuenta la posición de enunciación y de evaluación del interprete. Buscar el sentido oculto de los textos pero hacerlos explotar. Encuentra su plena legitimidad dramática, lo comparto con Pavis, en la medida en que la interpretación del texto y del escenario por parte del director, el actor y el público es un aspecto esencial del trabajo teatral puesto que la representación aparece como una serie de interpretaciones en todos los niveles y en todos los momentos. El texto de Lorca lo tomé en un principio como eje, pero el texto dramático propiamente dicho se ha visto desdoblado, absorbido o suplantado por un nuevo texto, el texto escénico. Con Eugenio Barba creo que tomo la palabra << texto >> como << tejido >>. En este sentido no hay espectáculo sin texto. “Lo que concierne al “texto” (el tejido) del espectáculo puede ser definido como “dramaturgia”; es decir drama – ergón, trabajo, obra de las acciones. La manera en

que se entretejen las acciones, es la trama". (BARBA, 1999: 295). En la puesta de *El público*, el montaje se caracterizó por la discontinuidad del propio texto, el ritmo sincopado, los entrechoques, la fragmentación. De algún modo, el montaje supuso, organizar los sucesivos cuadros de la obra y ponerlos a funcionar en un juego de construcciones. El texto y la escena se fundieron en un metatexto. La representación no ha sido considerada en esta puesta como la traducción escénica del texto o como la inscripción de éste en una realidad escénica regida por la imitación. Hemos realizado una escritura escénica. Poner en escena, de alguna manera ha sido poner en signos. La representación aparece como un sistema de signos, pero que traspasa ese ensamblaje y llega a completarse en una propuesta escénica desde una somatización y una materialidad inasible por la razón, solo disfrutable en su propia materialidad escénica. Esta convivencia, << convivio >>, restablece y rehabilita la escena y el teatro. He intentado llegar a un teatro autónomo desde un texto de literatura dramática. Creo que la escena tiene su propia realidad independiente. No he intentado explicar un texto, ni su traducción al lenguaje teatral, tampoco una interpretación o actualización, se trataba de crear una realidad escénica nueva, o quizás todo a la vez. He tomado como un todo la puesta en escena, desde las ideas de la puesta, el proceso de trabajo como las representaciones. En el camino ha habido descubrimientos, periodos de estancamiento, pero aunque he tenido un plan maestro y gradual, no lo he seguido. El camino desde el papel a la escena como se puede ver en la tesis está repleto de idas y venidas, de afirmaciones y negaciones, de tanteos. A nivel de oficio, no sé si en su vertiente artística, se resume muy bien la labor del director en las palabras del maestro francés Antoine:

> Luego de entender la idea del autor y explicarla con precisión a los actores, ver el desarrollo de la obra y cómo toma forma. Vigilar la producción hasta en sus detalles más insignificantes, sus acciones escénicas y sus silencios, armonizar ademanes, movimientos diversos y efectos disímiles. Supervisar a carpinteros, pintores, sastres, tapiceros y electricistas. Observar la producción como un todo. Tomar en cuenta gustos y costumbres del público, omitir cualquier cosa que sea innecesaria, cortar cualquier cosa que sea muy extensa, eliminar errores, escuchar opiniones, sopesarlas y decidir cuándo seguir o rechazarlas. Finalmente dar la señal y dejar que el trabajo aparezca ante una multitud de personas reunidas. (ANTOINE, 1999: 41).

Orienté, con los que me acompañaron en la puesta (artistas, técnicos, gestores, etc.), por dónde me gustaría que fuera la obra; evitando falsos dogmatismos, pero tampoco cayendo en ser un mero medidor, un organizador del tráfico escénico. Delegué, trabajé en horizontal, pero también fui quién tomó las últimas decisiones. Equilibrando dentro de mis posibilidades el sentido con la vivencia de la obra facilité que el receptor hiciese, cada uno y en colectivo, entre todos su / nuestra propia lectura. Busqué que conviviera un placer inteligente, un modo de sentir y pensar integrado que sumara. No existe un sentido definitivo y último de la obra y de la puesta en escena, sino una relativa latitud de interpretación ante una obra que adquiere a lo largo de la historia una serie de concreciones. La representación se desborda en el mundo exterior, exige la intervención crítica del

espectador. Esta apertura de la obra al exterior conduce a tomar el texto como pretexto para interpretaciones sucesivas y no definitivas. He buscado dar cuenta de esta puesta en escena dando claves sobre la historicidad del objeto estudiado y del lugar de enunciación, "es preferible un poco de hermenéutica hoy que una catástrofe semiótica mañana". (PAVIS, 1998: 233). El punto de partida es que la obra nos dice algo tanto a los que la hacen como a los que la reciben. Que se exponga Lorca, quién lo lleva a escena, quién asiste a su representación viene a decirnos que tenemos un vínculo estrecho, de aceptación o rechazo, con lo que tratamos. La obra aparece entonces como una declaración. La obra de arte declara, este *El público* declara no sólo que algo ha sucedido, sino que lo sucedido corresponde a su suceder que puede reactivarse y recrearse. De aquí que la obra, pienso en Gadamer y su interpretación desde Gabilondo, la puesta en escena declara. Se trata del arte de volver a hacer hablar algo, activar un espacio de juego de posibilidades de actualización. Ni la obra se presenta nunca de una vez ni se lee jamás de una vez por todas. Leer una obra es producir y provocar obras. Esta puesta en escena es una lectura de *El público* y esta interpretación hace brotar algo; en su ejecución se confirma la tensión existente entre obra/texto y presente. La tarea hermenéutica radica en no ocultar esa tensión, sino desplegarla. "La verdad que buscamos en la declaración del arte es la que se puede alcanzar en la ejecución (…) El arte es en la ejecución, igual que la lengua es en el conversar" (GADAMER, 2006 :78). La ejecución, la puesta en escena, una lectura de la obra lorquiana, en efecto, libera a la obra de ensoñaciones alejadas del acaecer contingente. Su presente es el de esta permanente actualización de lo que nos transmite. Gadamer subraya insistentemente que toda teoría hermenéutica ha de ir acompañada de una práctica hermenéutica. Toda teoría ha de mostrar que es una verdadera práctica, una experiencia. No es esta tesis, por tanto, rodear la obra

lorquiana y apresarla entre atinados comentarios, sino vivirla en su decir y en sus formas de expresarse al contacto con los otros.

> Esto es como cualquier proceso de fabricación - y no lo quiero decir en sentido peyorativo – o como un artista académico donde algo es preparado durante mucho tiempo, entonces en un momento determinado finaliza y se entrega; se muestra, se hace disponible y se ofrece para la venta. (BROOK, 1999: 19).

En última instancia, como nos recuerda Brecht, la puesta en escena de *El público* cobra sentido en la recepción y acción del público. El espectador es acción y hace y deshace a su gusto y a su entender cuanto aparece para compartir en la escena. La deriva de los signos, la materia escénica a flor de piel, la imposible unicidad, la fugacidad, etc; hace del público un hacedor imprescindible. En un teatro como éste, quizás el autor y el director, e incluso la compañía, pierdan sus papeles dominantes y se activa el papel de los espectadores y la obra puesta en circulación. Llegamos así a pensar que la obra es de todos y de nadie, es ¿anónima? Hoy, por la emancipación progresiva de los elementos que conforman una obra puesta en escena, el teatro, más que ilustrar un texto o crear un espectáculo, pone en marcha todo el poder de la acción, de un comportamiento colectivo que recupera la catarsis de la acción.

> Puede contribuir a transformar el mapa de lo perceptible y de lo pensable, a crear nuevas formas de experiencia de lo sensible, nuevas distancias con las configuraciones existentes

> de lo dado. Pero este efecto no puede ser una transmisión calculable entre conmoción artística sensible, toma de conciencia intelectual y movilización política. No pasamos de la visión de un espectáculo a una comprensión del mundo y, de una comprensión intelectual, a una decisión de acción. Pasamos de un mundo sensible a otro mundo sensible que define otras tolerancias e intolerancias, otras capacidades e incapacidades. (RANCIERE, 2010: 70).

Hay que seguir buscando al espectador emancipado. Lo importante y lo urgente es considerar no lo que las cosas son, sino lo que hacemos con esas cosas. Al siglo XX, un siglo en el que predominó la << o >> espero le siga el XXI, el de la << y >>, esto y lo otro, una << y >> que suma, no ese terrible siglo XX de esto o lo otro, siglo de violencias extremas, de posicionamientos radicales que hacen estallar los conflictos arrastrándonos a un << conmorir >> vergonzoso. Aplaudamos y demos la bienvenida a un público que tenga criterios, que seguro que los tienen, y que se haga oír. La crítica como hemos visto, coincido con Oscar Wilde, es necesaria y estimula nuevas formas de hacer. Son de agradecer, unas y otras, las unas por ser demasiado rápidas en poner adjetivos y los otras por ser muy elaboradas (piénsese en los ¡14 años! De Max German reconstruyendo un espectáculo de Hans Sacs de 1557) y, las críticas bien elaboradas, como lo haría el crítico eminente ruso Pavel Markov, mezclando arte, ciencia, opiniones; todas, sin duda, son bien acogidas, pero también con una mirada crítica, no podía ser de otro modo.

Lo urgente es pensar que los grandes artistas, también los de la escena, buscan maneras contundentes de hacerse oír, de responder a la llamada de una sociedad que va cayendo en una putrefacción altamente peligrosa. Si a esta obra de

Lorca le tocó el oscurantismo, la soledad y quien sabe si su imposible aceptación, también levanta la voz para destruir a cuantos duermen plácidos en un << teatro al aire libre >>. Se destila en la obra *El público* de Lorca un deseo de encontrarse con su público y presentarse ante él de una forma desnuda, descarnada. Un público al que se apela, sin flagelarlo, que se espera tan amplio como sea posible y que éste constituya su audiencia. Quizás exista un paralelismo entre este autor de escena / director y la figura que Edward W. Said construye sobre el intelectual. El Director, tanto el personaje de la obra como la figura profesional, histórica y social, se posiciona frente a los privilegiados, los expertos, los corrillos y los profesionales que moldean la opinión pública y la hacen conformista. Pero son estos directores quienes tienen la responsabilidad de cuestionar la realidad dormida y ponernos frente a una realidad escénica que zarandee nuestro imaginario, nuestra forma de pensar y sentir. En todo caso, parafraseando y extendiendo el concepto de << intelectual >> de Said, sigue pendiente la cuestión de si existe o puede existir algo parecido a un director independiente y autónomo en sus actuaciones, un director de escena que no se sienta agradecido y presionado como miembro de un productor que paga salarios, de partidos políticos que al controlar los mercados exigen lealtad y dan regalos, de grupos de interés que, aunque ofrecen libertad para investigar y crear, sutilmente quizá comprometan el juicio y cohíban las voces críticas. La propuesta *El público* no se domesticó. La preocupación por agradar a una concurrencia o a un empresario no tomó forma alguna. Lo políticamente correcto de otros profesionales o creadores no alteró el impulso vital para poner sobre la escena un conflicto que hiciese estallar cualquier juicio bien ponderado o el calculo que tranquiliza e inhibe cualquier tentación al riesgo. Pero los directores de escena, como figuras que proponen un hacer ético y estético en un grupo de personas que se reúnen, de un modo u otro,

alrededor de un proyecto escénico, están enmarcados en una sociedad, independientemente de lo libre y abierta que esta sea o de lo bohemio que sea el individuo. En cualquier caso, se da por sentado que el autor/director debe hacerse oír, y en la práctica tiene que suscitar debate y, a ser posible, controversia. Pero las alternativas no son aquiescencia total o rebelión total. La sociedad actual sigue señalando límites y rodeando al artista, unas veces con premios y recompensas, otras veces denigrando o ridiculizando su trabajo, y más a menudo aún afirmando que el verdadero director de escena tendría que limitarse a ser un buen profesional en su campo y punto.

La labor de un director / autor de escena, se ha visto a lo largo del paso del texto al espectáculo, es una creación autónoma realizada en colaboración con otros artistas y técnicos. Si nos centramos en el origen de la creatividad artística, la tesis viene a refutar o reafirmar ideas preconcebidas sobre la labor de todo creador escénico. Estás acciones creativas, tomadas con suma cautela, en mi puesta de *El público,* se ajustan a las siguientes claves:

- Me he alejado de trabajar sólo desde teorías implícitas, desde intuiciones ambiguas, alimentando el mito del genio creador. Este mito, lamentablemente, envuelve de un halo de misterio a la creación, y parece otorgarle, sospechosamente, al arte, grandeza. Por lo tanto, la tesis me ha servido para constatar cómo el trabajo diario y las etapas de invención y construcción fueron fruto más de un proceso de creatividad que del surgimiento espontáneo de una genialidad artística. Creatividad entendida como un uso de operaciones mentales entrenadas en la formación y en la práctica y alimentadas desde la experiencia y el talento personal.

- *El público* fueron muchas horas de trabajo y cálculo compartido, no una inspiración que surge como una especie de furia incontrolable que arrastra la confirmación de una teoría del transtorno psicológico.
- En mi trabajo se niega sobre todo un modelo de artista intelectual, misántropo, reflexivo que profundiza en sí mismo, que se aísla del mundo para escuchar la voz interior. Todo lo contrario, *El público* se montó en contacto con los demás, con personalidades creativas fuertes pero siempre con un super objetivo claro, a quién iba destinada la puesta y qué función social tenía.
- No se montó *El público* desde un estado emocional extremo, o desde la búsqueda de nuevas experiencias y emociones; no busqué misticismo, soledad, drogas, etc; aunque siempre hay una relación emocional y un pellizco vital con la obra que haces; no me fue útil recurrir a estimulantes emocionales especiales para sentirme creativo.
- En la puesta en escena, aunque hablé de realismo poético, no se intentó transmitir o comunicar al espectador ninguna experiencia o estado de éxtasis. Más que expresar emociones se trató de comunicarlas, de que las tengan ellos, los receptores. Aunque es cierto que no renuncié a espolear conciencias y despertar sentimientos personales y conflictos sociales.
- Uno de los núcleos más puros de la leyenda del artista remite al carácter congénito de sus dotes creadoras, a lo innato. El artista aparece como un elegido cuyo virtuosismo se sustenta en un conocimiento innato. Yo creo que al montar *El público,* quizás, use talentos innatos, y desarrollados durante mi vida, pero no puedo dar cuenta de ellos de manera consciente y menos en un discurso bien argumentado, esta tesis es un intento y buena

prueba de ello. Ahora bien, con lo que no estoy de acuerdo es con ubicar en el insondable inconsciente la fuente de la potencia creadora y, por lo tanto esta tesis es un paso que no me asusta, porque no creo que esa potencia creadora esté bien guardada en ninguna parte, y que al acceder al misterio de la creatividad la vulgarizará, que sacarla a la luz la volatizará. Esta tesis es una constatación de mi apuesta por la luz, por desvelar en la medida de lo posible el enigma, si es que existe, de la creatividad escénica aplicada a un caso concreto.

- *El público* se montó gracias a una actividad creativa y sobre todo a una dedicación absoluta, un esfuerzo mantenido durante años por los artistas y técnicos en nuestro campo específico, un trabajo arduo, soportado sobre las capacidades personales y las circunstancias de todo tipo que acompañaron a la puesta en escena. Forzando el discurso, en las etapas de la puesta en escena de *El público,* se dan las cuatro fases del proceso creador que formuló Graham Wallas: preparación, incubación, iluminación y verificación. La puesta en escena fue posible sin duda gracias a una ardua preparación, desde mi formación y del estudio concienzudo de las posibilidades de poner en escena esa obra.
- Las soluciones escénicas y la combinación de los sistemas de signos, en el proceso creativo, participaron de una iluminación creadora, un eureka, que significó una satisfacción al sentirse poseído por el hecho nuevo que va más allá de la suma de las partes. El encuentro de las ideas, tanto en el proceso de análisis, de diseño y de ensayos, el ya lo tengo, se demuestra en esta tesis, son también presencias de otros, nada surgió seguramente de la nada, y seguramente mi aportación personal tiene antecedentes. El

trabajo creador escénico se nutre de soluciones que provienen de nuestro propio conocimiento y valores y estos de sus inevitables fuentes. Otra cosa es cómo yo viví este proceso de alcanzar soluciones. Por lo tanto hay soluciones de la puesta que se presentaron repentinamente, por ejemplo los ojos en la corbata o el juego con el balón, sin saber de dónde venían. Llamémosle como queramos, intuición, iluminación, inspiración, lo cierto es que para mí es un enigma. Claro que sólo cuento con una introspección, que ni siquiera sé si serán autoengaños.

- La creación obviamente implica un producto: la obra de Lorca puesta en escena para unos espectadores. Esta obra tiene una existencia independiente del director que la monta, de forma que el producto se puede transmitir y deja de estar ligado al director. *El público* puesto en escena reformuló el drama escrito; creo que hubo nuevas combinaciones de significantes que ofrecieron nuevas perspectivas sobre la obra literaria. Si se quiere, un nuevo punto de vista. La puesta además unifica una gran cantidad de información, los signos que están en el libro quedan en la puesta conectados en un nuevo orden. La representación genera una actividad creadora adicional en los receptores.
- Belleza y verdad, ambas, son una atribución que se le puede otorgar a cualquier producto genuinamente creativo. La puesta no nace simplemente de unas reglas generativas previas y por eso no se puede predecir. Implica una ruptura con lo anterior, configurando unas nuevas reglas. Hablo fundamentalmente desde el punto de vista del trabajo personal en creatividad. *El público* en mi trayectoria profesional no respondió o se ajustó estrictamente a las expectativas previas, por lo tanto

me sorprendió a mí mismo. Sorpresa acrecentada por mi disposición a la aventura creativa y a estar dispuesto a hacer cambios conceptuales fundamentales. Este producto o artefacto ha exigido una cantidad ingente de decisiones, un proceso continuo de evaluación donde intervino el juicio personal y mi sistema de valores.

- Para crear esta puesta en escena no sólo, pienso, hay que tener una base de datos y unas cuantas reglas, además hay que haber vivido. Parece ser que los estudios de creatividad cifran el transcurso de una década para poder llegar a producirse un avance con el trabajo artístico anterior. *El público* lo estrené en 1995 y mis estudios de Arte Dramático en 1986. Durante este periodo hice diferentes puestas en escena, y aunque ya antes había realizado aproximaciones al arte dramático, en este periodo comenzaron mis propuestas profesionales. *El público* supuso un punto de giro en mis trabajos escénicos.

Al montar la obra tuve que desarrollar los pares de rasgos que Csikszentmihalyi otorga a la personalidad creativa:

- Tuve que desarrollar gran cantidad de energía para controlar al equipo de profesionales y el proceso de trabajo, pero también me fue necesario encontrar momentos de reposo para crear distancia con lo que estábamos haciendo.
- Tuve que ser vivo y astuto para reconducir los procesos creativos de los demás y permitirles sus aportaciones creativas a los actores, iluminador, escenógrafo, productor, etc., pero también ser inmaduro, y dejarme

arrastrar para buscar asociaciones de ideas alternativas. Por ejemplo: La combinación de vestuario en los Caballos, la construcción del personaje de Elena, los bidones, los colchones, etc. Y finalmente saber distinguir entre una idea apropiada y otra que no lo es tanto. Ejemplo: En el trabajo con los actores, entre usar bastones o picas, etc.

- Tuve que combinar el trabajo lúdico y la disciplina. Siempre fui muy exigente en la organización del trabajo pero también busqué momentos que nos indicaran continuamente qué estábamos jugando. Por ejemplo: Siempre antes de un ensayo jugábamos con una pelota de fútbol y el juego lo íbamos uniendo al ensayo; cuando una escena no funcionaba jugábamos a hacerla justo al contrario.
- Alterné entre la imaginación y la realidad. Aquello que imaginaba siempre tenía que contrastarlo con producción para que fuese posible y ejecutable. Por ejemplo: La utilización de una puerta grande, sólida, que se pudiera mover y fuera practicable, finalmente se hizo, o, el uso de un espejo enorme para el saludo final que se descartó por ser poco realista dentro de nuestras limitaciones.
- Albergué tendencias opuestas entre extraversión, en las ruedas de prensa, en el trato con los profesionales, e introversión cuando necesitaba ir a mi aire y me abandonaba al trabajo no dejando que nada ni nadie me molestara.
- Tuve que ser humilde y orgulloso al mismo tiempo. Hay quien dice que el talento es el sentido de la medida, y yo no siempre supe aplicarlo. Pero no me quedó más remedio que ser altivo y firme en mis ideas cuando de lo que se trataba me parecía inamovible, por ejemplo el juego de los

Caballos con los bidones a pesar de la insistencia del productor y los actores; y humilde cuando ya la batalla la veía perdida y sabía que tenía que ceder, por ejemplo cuando tuve que encontrar una solución a la negativa de contar con un transexual para el personaje del Desnudo.

- Me vi en la necesidad, por puro papel de director y dentro del juego que se establece en el grupo de trabajo, de ser al mismo tiempo firme cuando se trataba de sacar algo de un actor imposible, y fluido cuando tenía que ensayar una escena íntima y necesitaba dar seguridad a un actor; sensible ante las dificultades de cualquiera de los profesionales, y rígido cuando uno de los profesionales finalmente no hacía su trabajo dentro de lo exigido; dominante cuando había que poner orden en el trabajo y alternativo cuando se trataba de utilizar una estrategia que nos permitiera salvar un problema.
- Fui tradicionalista y rebelde. Pude montar esta puesta de *El público* sin lugar a dudas porque tenía interiorizadas las reglas en el campo del teatro, y, como he dicho en varias ocasiones en esta tesis, me sentía hijo de mis maestros; pero al mismo tiempo fui rebelde porque siempre he tenido la tendencia a modificar el campo, probar fortuna continuamente sin pararme a pensar en los juicios de los demás.
- Hice *El público* con gran pasión pero en algunos momentos sentí desapego, hastío, cansancio y me aleje, si se quiere objetivamente, por momentos pensando en lo próximo que iba a montar, de la puesta que estaba realizando.
- Todo el proceso del montaje fue por instantes muy doloroso, como un parto, imagino. En la mayoría de los momentos en cambio sentí un gran

placer. Esta relación de amor odio con mi pasión por el teatro se acrecentó mucho más con *El público* al tratarse de un tema metateatral que me hizo reflexionar y tomar partido, quién sabe si hasta mancharme.

Esta lista arbitraria responde a una descripción de mi personalidad trabajando en esta obra lorquiana, no todos los rasgos se dieron al mismo tiempo ni con la misma intensidad. De todos modos:

> Preguntas del público ¿Cómo le surgen las ideas? (Bob) Wilson: Creo que todo el mundo es una biblioteca, no se cómo una idea me viene a la mente, no hay una manera, no hay un sistema. A veces tengo una inspiración de alguien como Daniel Stern, que es un psicólogo, a veces es escuchando a este chico sordo. Seguramente, las raíces de mi teatro son como conté, la observación de la danza o el encuentro con Raymond Andrews o Christopher Knowles, que no es la manera tradicional de hacer teatro. Si hubiera estudiado teatro, si hubiera ido a Yale o a Hardvard o a Northwestern, no estaría haciendo el teatro que hago hoy. (DUBATI, 2003: 112).

La metodología, plural y aproximativa siempre, me gustaría ponerla bajo todos los signos de interrogación. Ni siquiera puedo concretar si lo previsto metodológicamente en la introducción lo puse en práctica, creo que a medias. No he sido capaz de ser disciplinado con la metodología. No obstante, para suplir estas carencias quiero en estas conclusiones hablar un poco de cómo funciona en mí este

sujeto cognoscente, creador y activista que es el director de escena. A lo largo de la tesis he constatado que cuando hablamos de las propuestas escénicas siempre existe un escapar de cánones, un decir que no dice, un dejarse ir por laberintos que desembocan siempre en una escena que se nos pone enfrente y nos llama, nos interpela y nos quiere.

Quizás percibimos lo que nos es necesario percibir. Cuando leemos una obra, cuando la ponemos en escena, cuando somos espectadores. Y esta percepción, que se ve condicionada por nuestros genes y nuestro acervo cultural, no es sólo instantánea, también se conforma desde diferentes variantes de estructuras, narraciones, etc. Pero, suele ocurrir, que no vemos que no vemos. Los directores, al menos sucede conmigo, cuando, antes, durante y a posteriori de la puesta en escena, nos ponemos a teorizar, nos encontramos en situaciones perturbadoras porque en la mayoría de los casos estamos adiestrados o entrenados en una teoría de la representación pura, objetivista, de cierto culto cientificista. Según la idea del << representacionalismo >>, la figura, imagen o idea sustituye a la realidad. El sujeto es capaz de formar una imagen del mundo , ya sea plástica o lingüística, a la que considera equivalente con la realidad. El << representacionalismo >> nos propone una concepción del conocimiento como reflejo del mundo, presuponiendo una percepción pura, un acceso no mediado por la experiencia. La idea de que existe una representación correcta e implícita en nuestras formas de relacionarnos con el mundo tiene un correlato con la tranquilidad que produce una mirada dormida o a la que se ha impuesto un estrecho marco por donde mirar. Este adiestramiento fue incorporado al imaginario social más amplio a través de la educación y las prácticas sociales del estado moderno, y hasta hoy constituye el núcleo de creencias que establecieron el culto cientificista. Pienso que una propuesta alternativa sería considerar simultáneamente los fenómenos perceptivos y los

interpretativos así como su influencia mutua pues sólo un enfoque multidimensional nos permitirá honrar la complejidad de la percepción y el conocimiento humano. Lo que no es admisible es que considerando que sólo percibimos un modo o unos modos, pero todos limitados, de nuestro mundo perceptivo, sigamos afirmando que cualquier resultado que no concuerde con nuestra percepción sea considerado un error con un sesgo subjetivo o incluso tildemos a nuestra propia percepción de patológica. Creo que lo que ocurre es que no producimos copias o representaciones sin más, sino que generamos configuraciones dinámicas en nuestra experiencia de interacción con el mundo. Pero ya no estamos ante un mundo domesticado sino por construir, por hacer. Y de eso se trata cuando el análisis y la teoría forma parte de otro texto que aboca al escénico o viceversa, pero ya alejado de cualquier pretensión objetivista, innecesaria y baldía. No podemos obviar o separar nuestra historia de acciones de cómo nos aparece el mundo; con Maturana y Varela, en su *El árbol del conocimiento,* concluyo que esta realidad es la más difícil de ver. Se deslegitima nuestra experiencia y se nos educa en la obediencia, abocándonos a una ideología objetivista. Pero para un director de escena, como para cualquiera, la percepción de todos los elementos que conforman su creación y el contacto con los demás artistas y profesionales del hecho escénico, arrastran a considerar que la percepción no es subjetiva, ni objetiva, tampoco es instantánea, ni se trata de un reflejo del mundo << texto primero >>. Percibir la obra sería un complejo proceso interactivo puesto en común. Y de compartir este común en el teatro trata la puesta en escena.

La teoría y la práctica, del papel a la escena, un viaje de ida y vuelta, un proceso dinámico a través del cual nuestra experiencia se configura y reconfigura permanentemente. Pero, veo desde un sitio determinado, veo desde una perspectiva. Cuando veo algo, ¡qué radical y qué sano es Castoriadis!, toda mi vida está ahí,

encarnada en esta visión, en ese acto de ver. Esta es la visión del director. El estilo de conocimiento y por consiguiente de teorizar promovido por el objetivismo nos exige concentrarnos en la verdad o falsedad, en este caso de la interpretación escénica de un texto, o de una proposición, como si los hechos existieran aislados o pudieran verse sólo desde un punto de vista; pero el objetivismo es un mito incapaz de reconocer que se trata de un modo específico de construcción de conocimiento preceptivo en el caso del teatro de una acción escénica única posible. La pretendida universalidad y univocidad de lectura es un signo claro de su arrogancia y de su afán de dominación. Lo que pensamos sobre las posibilidades y límites del conocimiento, su valor y su forma de validación afecta a todos y cada uno de nuestros actos, nuestras creencias y nuestras prácticas como directores de escena. Cada tipo de experiencia tiene un ámbito de valor y legitimidad, como nos apuntaba María Zambrano, que todo modo de conocimiento ilumina algún aspecto del universo y deja una infinidad en la sombra. Se hace necesario, cuando disolvemos la dicotomía entre el conocimiento profesional y el intuitivo y aceptamos el encuentro entre lo que llamamos apariencia y realidad, entender que no hay imágenes verdaderas de una interpretación verdadera de un texto y por otro lado imágenes o interpretaciones sesgadas. Todo cuanto aparece en escena es el resultado de un proceso comunicativo, sensible e inteligente, cognitivo, que depende del punto de vista y las habilidades de los sujetos que participan en dicha comunicación. Depende de esos sujetos afectivos, activos, que aportan un lenguaje específico y con modos específicos de relacionarse con esos mundos escénicos y yo diría con el mundo en general. Todos estamos situados en un tiempo y participamos de una cultura que nos ha moldeado y a la que se contribuye con sus aportes y no existe una jerarquía de valores entre ellos. Se trata

de una acción en colaboración << coopetente >>, de ampliar nuestro modo de actuar con la propuesta escénica y aceptar, en última instancia el universo diverso de la obra puesta en escena. Decía Bergamin: "¿Cómo voy a ser objetivo si soy sujeto?" Y este sujeto al encontrarse con otros sujetos crean vínculos, repertorios de comportamientos, afectaciones mutuas, intercambios, en una miríada de direcciones que invalidan la única lectura posible, un solo análisis, una perspectiva válida. La percepción de la obra, la creación, la lectura escénica de la obra en papel, no es un proceso mecánico, ni espejos que reflejen la obra del autor, es una actividad formativa, productiva, poiética, no un proceso pasivo.

La obra puesta en escena conforma un espacio dinámico vincular y afectivo, que huye de las perspectivas dualistas excluyentes. Apuesto por una estética de la complejidad en la que se reconoce la convivencia y la aportación de cada uno de los procesos y elementos que conforman el hecho escénico. Los investigadores-creadores que eligen trabajar desde un abordaje complejo se enfrentan al desafío de gestar una concepción del conocimiento creativo y activo en que la teoría no esté divorciada de la praxis, los afectos de los pensamientos, y las ideas de la acción. Lo borroso, lo ambiguo, lo irregular, lo caótico, lo paradójico, la transformación, la dinámica vincular, las mediaciones, las interfaces, las configuraciones, lo irracional, lo no definido, lo fluctuante, lo intempestivo, los acontecimientos, lo emergente, tienen ahora un lugar como parte del conocimiento legítimo para llevar a escena un texto y no como experiencias desvalorizadas, soterradas e incluso vergonzosas.

> Las imágenes artísticas no proponen una especulación a propósito del mundo, ni argumentan sobre su naturaleza, no solicitan la aceptación de la verdad de una eventual teoría, ni

> su verificación, solicitan nuestra adhesión, o nuestro rechazo. (BOZAL, 1999: 125).

No podemos centrarnos en el resultado y olvidar el proceso. El pensamiento del director de escena es poiético, es decir, productivo y creativo. La obra en el papel toma carne y se inscribe en un universo diverso, en permanente formación, configuración y transformación. Al montar una obra se crean ensambles dinámicos y redes, que no tienen un sentido unívoco ya que entiendo que la pureza por definición es estéril. Habitar para la escena requiere que subvirtamos radicalmente nuestra forma usual de pensar y de hablar basada en un lenguaje y pensamiento de objetos dotados de existencia propia e independiente, el texto del autor, para pasar a un juego lingüístico centrado en la acción, en los verbos, es decir regido por una perspectiva dinámica de transformación e intercambio. La auto-organización no genera un producto externo, se genera a sí misma y por lo tanto existe sólo mientras es activa, es en el devenir. Para comprender la dinámica vincular auto-organizadora y la creación de formas desde una concepción no estática es preciso repensar el concepto de límite y entender estos tanto como límites limitantes como límites fundantes, no fijos, no rígidos. Vemos en esta tesis que cuando comenzamos con el proyecto de llevar esta obra a escena, ni los elementos, ni las relaciones, ni la unidad, ni el ambiente, existen antes o independientemente de la dinámica que los va configurando, son sólo apuntes, planes, bocetos. No hay un a priori, un modelo ideal, un arquetipo o una estructura, lo que encontramos es una estética relacional, configuraciones vinculares, que por cierto no son tampoco tales por sí mismas, sino que se forman a partir de nuestra interacción, de nuestra forma de relacionarnos con el mundo y los habitantes de ese mundo-obra y el modo que vamos inventando de

producir sentido, dinámicas y contactos fluidos. Al fin y al cabo, parafraseando a Deleuze, un creador escénico no es alguien que solamente inventa escenas también inventa maneras de crearlas y percibirlas.

Las obras no están hechas sobre el papel, ni siquiera están hechas sobre la escena, también habitan en retinas, pieles, cerebros, corazones, en modos de actuar, de relacionarse, de hacer, etc; las obras se leen, se hacen y se des-leen y deshacen continuamente. No creo que el texto contenga formas definidas a priori y, por lo tanto, sean independientes de cualquier experiencia particular y, además, eternas. La puesta en escena no responde a un sistema mecánico. Este es un sueño moderno que tuvo su sentido histórico. No es un sistema cerrado, conservador y por lo tanto toda transformación en él es un error o anomalía. Yo parto de entrar en un sistema abierto y por lo tanto mi pensamiento escénico es dinámico y radicante. Es una estética que entronca con la teoría de la complejidad, la teoría general de sistemas, que se sale de los modelos lineales y que concibe la obra no como una cosa, sino como un movimiento de constitución que no cesa, más como una sinfonía que como un edificio. De aquí la imposibilidad de hacerse cargo de las decisiones e incluso de los resultados. La obra, queramos o no, deja de serlo en el momento que no está en escena y deviene otra cosa que a su vez se configura con otras cosas. Pero en la escena, incluso en el proceso para llegar a la escena, de lo que podemos hablar es de cómo se ha ido ensamblando el montaje, que rizomas o nexos genera, que dominios de experiencia altera o confirma, atender a los múltiples itinerarios que provoca, etc.; el super objetivo de la obra desaparece y sin pretender buscarle centro alguno ya que lo que tiene son nodos donde confluyen interconexiones, la obra se despliega. Nodo entendido como posición de alto tránsito. No es deseable, ni posible, presentar una teoría o un modelo de puesta en escena, sino tan solo presentar una cartografía viva e

implicada de nuestras relaciones, de nuestros recorridos, en y con la obra y hacerlo desde la parresía. La obra generada y puesta en escena contienen pues, como esta tesis, cartografías dinámicas y territorios existenciales. Nuestro análisis debería entenderse siempre como un teorizar que activa la acción y está inmerso en un sistema de interacciones, en un modo de concebir la comunicación escénica que abarca el proceso de construcción, su puesta en escena y su posterior circulación como modos de participar, de producir, de compartir y validar experiencias, conocimientos, realidades. Y es así cuando se comprende y acepta su permanente subsidiaridad y evolución. Me parecen poco << ideactivos >> los sistemas de estandarización, normalización y cuadriculación de los análisis de las experiencias escénicas. Los regímenes doctrinarios dibujan en el horizonte espectadores domesticados, creadores dóciles, amaestrados dentro del discurso imperante. La obra puesta en escena no es una realidad exterior independiente y no existe una mirada que pueda abarcarlo completamente. Me parece más adecuado renunciar a la actitud teórica (teoría, en griego theorein) que se refiera al acto de mirar, teóricos eran los que miraban las olimpiadas y, admitir que teorizar, conocer es configurar, reconfigurar una y otra vez la obra y ponerla en circulación: este es el sentido ¿último? de esta tesis.

La vieja dicotomía entre teoría y praxis se desvanece en el aire de la dinámica circular. No se renuncia a pensar, a la hora de construir discurso, ni se renuncia a producir sentido, a conocer, se renuncia a la situación de conocimiento puro y se activa la idea de ideación. Estamos en condiciones de explorar nuevas formas de indagación, de exploración, de producción de sentido y creación de la obra que haga de nosotros y nosotras transductores. Esta reconfiguración de las formas de producir teoría, validar y compartir conocimiento nos lleva a no obviar a quién piensa y lo que

significa pensar la obra. Propongo pensar en, con, junto, contra el colectivo con el cual convivimos. Es el colectivo el que nos permite pensar y legitimar el conocimiento. Un colectivo que no incluye sólo a seres humanos, sino también tecnologías, espacios activos, que le dan forma, lo conforman y lo transforman.

Esta tesis ha seguido un proceso de indagación por exploración, entendiendo la obra no como un producto sino como un territorio. Es el devenir por el paisaje conceptual lo que caracteriza este modo de proceder o actuar. En el corpus teórico coexisten multiplicidad de formas de construir experiencias, en parte paralelas y con cierta autonomía relativa, pero que también se hibridan, se solapan, se encabalgan, se inhiben o se potencian, chocan entre sí o se ignoran. Ejemplo: de un análisis meticuloso del texto en mesa se pasa a una corazonada escénica y en la mitad de la puesta se vuelve a la mesa. Se trata de habitar, enraizar, incorporar y no solo << discursear >>. La obra habita en la escena, pero también puede y lo hace en los apuntes de dirección, en un boceto, en una fotografía, etc. Todo lo hecho es hecho por alguien y vamos de apropiación en apropiación. Un modo de hacerse cargo del pensamiento que actúa que de algún modo religa lo desligado y lo hace sin prescindir de la emoción.

Para el éxito de este trabajo de investigación, en el que esta tesis es una pequeñita semilla, es crucial entrenar nuevas miradas. No se trata meramente de criticar la modernidad o la noción de representación. Es preciso hacer existir otras nociones, imágenes, prácticas y estilos de miradas. Hemos sido educados para concebir y creer que existe un mundo completamente independiente de nosotros y que podemos conocerlo objetivamente y así actuamos también con la obra sobre el papel, la damos por cerrada y le otorgamos estatus de mundo, pero ni *El público* lo era, ni hay obra que lo sea; esa cualidad es algo que nosotros determinamos. Hay una

respuesta que ni se queda en el solipsismo de la nada y el todo vale, pero tampoco se adhiere a una posición cientificista o etnocéntrica. Abundan ejemplos de intentos de disipar el hechizo positivista que supone que los hechos, en este caso, los textos impresos o sobre el papel son algo dado, algo que está allí independientemente de nuestra experiencia. No olvidar que alguien que no sabe leer no disfruta de los versos de Lope sobre el papel, y a veces ni siquiera el que sabe; pero también hace falta saber escuchar barroco para deleitarse con *Fuenteovejuna*. El realismo y el objetivismo son el fruto de esa estandarización de la experiencia y no podemos obviar que la construcción del espacio geométrico escénico fue un paso fundamental para hacer posible el teatro como espejo del mundo y la obra escrita. Noción de representación objetiva, común a la mayoría de las concepciones modernas del conocimiento. Pero no olvidemos que la geometría es una creación humana tan simbólica como la teología. El espacio escénico parece que nace o mejor dicho que solo nace como lugar para la representación y que deviene objetivo en cuanto funciona como espejo. El texto sobre el papel tiene su correlato en la escena y esta a su vez cumple con los presupuestos que necesita ese mundo objetivo y su representación. Algunos de los presupuestos de esta creencia son:

- El artista y el espectador se sitúan necesariamente fuera de la escena.
- El punto de vista es único y fijo.
- Simplificación y reducción de la experiencia humana en categorías manejables.
- El nuevo espacio es homogéneo, continuo, infinito.
- Se evade la corporalidad de la escena.

Pero al poner en escena *El público* nunca estamos absolutamente quietos, no miramos sólo con los ojos, nuestra imagen no es siempre la misma y contiene nuestra experiencia tiempo y variantes que desvirtúan nuestra forma ideal de vivir el hecho teatral. Todas las formas de crear y de recibir o de participar en el hecho escénico son un modo de vivir, de experimentar y de darle sentido al mundo que vamos construyendo.

Huelga decir que existe un viaje del éxito práctico al fundamento dogmático que no me gustaría recorrer, tampoco a la inversa, es obvio. El relativo éxito de la creencia en la pura representación, en el sentido de reproducción fiel del texto o su máximo acercamiento, fue tan grande que aún hoy, en este país, forma parte de lo que podría llamarse sentido común. Un sentido común que ha sido forjado por la educación y el adiestramiento cultural. Se abren nuevos caminos para el pensamiento escénico desde posturas que cuestionan la supuesta naturalidad de la teoría <<representacionalista >> (que no de la representación) de la obra con respecto al texto y aún más con eso llamado realidad. Esta concepción, como se ha visto, exige un tipo de relación con el mundo que se desborda de manera continua y no alcanza a sostener sus pilares sin caer en graves contradicciones que acaban por desvelar sus intenciones: una preceptiva que anula la pluralidad y busca desesperadamente la univocidad. ¿Quién puede decidir sobre la pureza, corrección u objetividad de una puesta en escena? No hay texto fuera de su materialización, y su materialización, o incluso su lectura, no es inocua. Una vez inventada la noción de un texto independiente del autor y del mundo en que vivió resulta fácil suponer que existe un significado unívoco. La cultura moderna se caracteriza por la búsqueda de una lengua perfecta, una traducción fiel, un conocimiento absoluto y un texto definitivo al que le sigue una puesta adecuada. Ilusiones generadas por la metáfora del

traspasamiento, el método analítico y el modelo mecánico. Por esto no podemos dejar de decirnos y recordarnos que al hacer teatro y al pensar sobre él, al escribir, al investigar en el papel o sobre la escena, sería sano no olvidar que el medio nunca es neutro sino que, por el contrario, forma y conforma tanto nuestro pensamiento, la expresión del mismo y nuestras prácticas escénicas. Nuestra concepción de la puesta en escena y su conocimiento no es independiente de lo que pensamos sobre el teatro y el lugar que ocupamos en él. Me consta que la teoría ha implicado una actitud de distanciamiento, de menoscabo de la conexión afectiva y de privilegio de la lógica, pero para mí, en esta tesis, no ha sido así. Entiendo cuando Sócrates desconfía de un saber separado de la persona viva y se niega a escribir, pero para mi esta tesis, esta escritura ha sido vivencia. Aceptar la construcción social del conocimiento me lleva a deambular por las teorías y las prácticas de modo complejo. Objetividad transitoria, funcional, pero no aquella que exige obediencia. Texto de autor, pero también puesta en escena de autor; las dos lejanas de aquella afabulación que describe Derrida, de ese proceder del discurso que pretende no ser enunciado por nadie. Todos los participantes del hecho teatral le dotan de sentido, tejen la trama de acciones y configuran el mundo de la obra. ¡Qué clave la fabel brechtiana en esta propuesta de *El público*!

Esta investigación no es un producto sino una producción siempre abierta que transforma mi visión del teatro y la manera de encarar el arte escénico. El acto real de descubrimiento, al eco de Proust, no consiste en encontrar nuevas tierras sino en ver con nuevos ojos. Las relaciones entre la teoría y la práctica no es dialéctica sino dialógica. Desde una perspectiva compleja las contradicciones no requieren ser resueltas, sino aceptadas y cohabitadas en tanto subtotalidades de la realidad teatro. Vivir con las contradicciones, asumirlas. La puestas en escenas están repletas de

vínculos, *El público para Teatro del Sur* también, repleta de nexos, algunos incluso innombrables. Hay una incompletud, indecibilidad e indeterminación del conocimiento y del saber hacer del director escénico y sus teorías. Yo he sido y soy un director re-ligado, tejido, atado, con, en y desde mi realidad. Este cerebro quizás no ve todo lo que hay sino lo que le es útil ver, y así ha procedido. Hay muchos que siguen pensando el ambiente, las circunstancias, como algo que nos rodea y no que nos atraviesa y constituye en una permanente dinámica. Por todo, llamo la atención sobre la necesidad de una reconfiguración global de la mirada, tanto la de una práctica que desemboca en una teoría o la de una teoría que conlleva un hacer, que desate los departamentos estancos de las disciplinas. Es imprescindible, para unir y que sea útil, otra concepción del conocimiento que incluya los afectos, la sabiduría que no viene de mano de las técnicas, ni de la ciencia, sino de una transformación en nuestro modo de relacionarnos con todos, elementos y personas, que trabajan en la práctica y la teoría teatral, en un modo distinto de relacionarnos con la propia obra propuesta. Al no existir observaciones puras nos permitimos, aquellos que compartieron mis propuestas teatrales, abrir las puertas a la invención, la creatividad y a la innovación. Perdimos fidelidad al texto lorquiano, pero ganamos convivencia con su obra.

No nos abandonamos a un abismo sin sentido, sino que nos abrimos a la multiplicidad de significados y desde esta pluralidad pusimos en escena *El público* de Lorca. Hicimos, sí, nosotros, incluyendo al público. El director no es el autor de escena, sino su mediador. La autoría es plural y anónima. Plural desde los modos incluso de producción. Pensamos y hacemos, decíamos antes, en, con, junto, contra el colectivo en el cual convivimos. Es el colectivo el que nos permite pensar y legitimar el conocimiento y el hacer. Y esto es así no como un imperativo, sino como

una elección. Una elección que abarca tanto el plano de la experiencia artística, el cognitivo, el ético, el estético, el práctico, el emocional. Son formas de construir líneas de fuga, búsquedas singulares que se salen de la cartografía instituida, como actúa la propia obra lorquiana de *El público*.

Nos han educado para creer que es posible conocer sin afectar aquello que vamos a investigar y sin ser afectados por el proceso. Pero no es así, este hacer y este reflexionar no puede olvidarse del enunciador del discurso y sus quehaceres con la teoría y su práctica. Por tanto el relato de esta investigación, el decir sobre esta puesta en escena, engloba múltiples enfoques, variedad de narraciones, dispositivos y estilos de indagación. No se trata de una teoría o de un nuevo paradigma, sino de una estética ética del conocimiento y del hacer singular (y seguirá siendo singular) cuyo punto de partida y rasgo característico es la aceptación que toda teoría y toda práctica artística es necesariamente implicada. Nuestra creación artística (teórica y práctica) no es pasiva, sino culturalmente moldeada, corporalmente encarnada y colectivamente construida. La puesta en escena entonces surge no de una visión de la obra del autor, sino de un con-tacto. La puesta *El público para Teatro del Sur* fue una configuración con la obra *El público* de Lorca y quienes participaron en este hecho teatral. Un puesta racional y afectiva, intuitiva y activa, singular y entramada; fruto del encuentro, del intercambio que configura sus sentidos y los mundos que genera. Un momento de unos memeplexes que tienen nombre, pero también que son insondables. Las obras se hacen, al modo machadiano, en el propio andar y acaban manchándose. Pero quién sabe si ¡ojalá! a esta tesis no le ocurra lo que decía Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad*:

> Había de transcurrir algún tiempo antes de que Aureliano se diera cuenta de que tanta arbitrariedad tenía origen en el ejemplo del sabio catalán, para quien la sabiduría no valía la pena si no era posible servirse de ella para inventar una manera nueva de preparar los garbanzos. (GARCÍA MÁRQUEZ).

La verdadera batalla es comprender, concluye Marinis, que el teatro no es sólo espectáculo, ni una serie de textos o una colección de obras, sino un modo de vivir , una experiencia única que nos permite acceder a una calidad de vida imposible de encontrar en otra parte. Unas cosas u otras, útiles, transmisibles, ¿Y quién sabe cuándo? Yo he comprometido mi afectividad, mi intelecto en el contacto con el teatro, con la obra, con esta investigación, y espero no caer en modas, escepticismos indolentes, en relativismos yermos. A esta deriva me gustaría responder con más porvenir; como diría Lorca, más o menos, hay caminos para cambiar el teatro lo que hay que hacer es atreverse a andar por ellos. Y al volver a leer a Baudrillard y su *Cultura y simulacro,* creo que podríamos empezar de nuevo con *El público*, ¿quién sabe? Antes de *El público* monté en coproducciones entre España y Marruecos, en árabe clásico, *La casa de Bernarda Alba* y *Yerma.* Después de montar *El público* realicé una lectura dramatizada de la misma obra en la Biblioteca Nacional de Colombia en Bogotá, di algunas charlas sobre Federico en Universidades de América y Europa. Dirigí un curso sobre "Arte y reconstrucción" en Croacia y monté escenas con actores y actrices de diferentes países con textos de *El público*. Más tarde llevé a escena en Granada y Fuente Vaqueros con Escénica, *Comedia sin título* y, cuando dirigía el Centro Andaluz de Teatro puse en escena una dramaturgia con textos del

teatro imposible de Lorca, dramaturgia realizada con José Monleón, con el título *Federico, un drama social.*

> El resultado de este *Federico, un drama social* sobre los textos más difíciles, densos y arriesgados de García Lorca, en el que los lenguajes escénicos alcanzan tanta capacidad de sugerencia y claridad como las siempre extraordinarias palabras del poeta. Para los que ya conocimos sus excelentes montajes de *El público* con Teatro del Sur y de *Comedia sin título* con los alumnos de Escénica, este trabajo de Ortuño no sorprende, porque en lo esencial resulta una amplia recopilación de los principales hallazgos de su largo enfrentamiento, casi vital, con esos textos de Lorca. (Valdivia, 2006).

Al paso de Paul Valery, pienso que en toda obra se unen un deseo, una idea, una acción y una materia. Cómo me agradaría que a lo largo de estas páginas se hayan desvelado las relaciones de estos elementos esenciales en la puesta en escena de *El público,* a pesar de sentir que en muchos momentos me resultaba imposible expresar lo que hice y por qué lo hice. Siempre acompañó al deseo, la incertidumbre del desenlace de mis acciones y, siempre realicé la obra en una constante complicidad con los diferentes profesionales y creadores que formaron parte del equipo, y de estos, con las materias que nos tocó convivir. El teatro que emana *de El público de* Lorca, el que yo busco y deseo, no es un teatro de lo sabido, de la fantasía, de la evasión; se trata de querer una escena que revele, y lo haga en público,

como un acto social que es, no la lectura solitaria e individual; un teatro que como *El público* desea público, memoria colectiva, comportamientos y emociones colectivas. Esta creo que es la lucha titánica de Lorca: un poeta escénico, 40 personajes en busca de público. Pero el público entendido como colectivo, aquellos y aquellas que pertenecen a un espacio común. Como nos recuerda Monleón, la poética del teatro, a diferencia de las arengas políticas, no intenta masificar a sus destinatarios, porque el teatro de revelación nos permite y nos exige la disidencia. Y la obra teatral ilumina caminos, hace preguntas y busca que más allá de encontrar respuestas individuales también lo haga de forma colectiva. En *El público* de Lorca y en esta puesta en escena con Teatro del Sur hay una "necesidad de armonizar y diferenciar cuanto hay en el espectador de persona autónoma y de componente de un colectivo llamado público". (MONLEÓN, 2001: 22).

Quizás tenemos con la obra una relación amorosa, en todas sus contradicciones, y si bien no detestamos el origen de este amor sí que preferimos pensar, a lo Bourdieu, que son azares singulares quienes se esconden antes de todo alumbramiento ¿artístico? Estamos necesitados de una razón escénica, vital y esencialmente generadora. El saber técnico nos permite un hacer. La nuestra es una cultura que ha sabido aplicar sus conocimientos para la técnica, pero que también necesita ideas vigentes, convicciones. Así se ha generado un resentimiento hacia el pensamiento, hacia la teoría que, con todo su saber, parece incapaz de iluminar una práctica y acompañarla. Como actividad artística o profesional, pienso que mi forma de poner en escena *El público* de Lorca responde a las claves que las diferentes interpretaciones han adjudicado a la dirección escénica y a la esencia y naturaleza de este oficio. A *El público,* a Lorca y su teatro, por qué no también a esta puesta y a esta investigación le ocurre lo que Antoni Tordera describió:

> Un teatro puede estar abandonado, o puede haber sido clausurado. Un teatro está en silencio y oscuro durante la noche, o inmóvil durante el verano. Un teatro puede estar deteriorado, estropeado, con la pintura deslucida, inutilizada su instalación eléctrica quizás. Podemos constatar incluso que a determinado espectáculo, o algún día en concreto, el público puede no haber acudido. Un teatro puede estar cerrado, destrozado: a veces parece que todo el mundo ha huido. Pero de un teatro que ha sido, es decir, que ha tenido inauguración y vida, jamás se puede decir que está vacío. (TORDERA, 2010: 387).

La << bida >>, esa otra que nos echamos encima, tozuda y vigorosa, repleta de presente, menos mal. El pensamiento no es suicida: nunca llega a la conclusión que ya no es necesario. Quién sabe si no sería mejor, por esto de tanta hibridación, llamar a esta actividad teatrosofía. Si es cierto que hacemos todo esto para no sentirnos solos, pues que sepan quienes leyeren que lo prometido se ha cumplido con creces. Gracias Teatro del Sur por tan buena compaña y gracias a (todos y todas) los que habéis hecho posible esta travesía. De corazón, en especial a mi padre que sin saberlo supo enseñarme a contemplar el horizonte con nuevos ojos, gracias.

8

BIBLIOGRAFÍA

ADRADOS, Francisco R. (1999): *Del teatro griego al teatro de hoy.* Madrid, Alianza.

AGIRRE, Joxean (1995): << Lorcaren barne-bidaia >>. En: Egin 22/7/1995.

AGUILERA SASTRE, Juan; AZNAR SOLER, Manuel (1999): *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época.* Madrid, ADE.

ALLAIN, Paul; HARVIE, Jen (2008): *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. New York, Routledge.

ALONSO DE SANTOS, José Luis (1998): *La escritura dramática*. Madrid, Castalia.

- (2007): *Manual de teoría y práctica teatral*. Madrid, Castalia.

ALONSO VALERO, Encarna (2005): *No preguntarme nada. Variaciones sobre tema lorquiano.* Granada, Atrio.

ALVAR, Manuel (1988): *Homenaje a Federico García Lorca.* Málaga, Ayuntamiento de Málaga.

AMORÓS, Andrés; DÍEZ BORQUE, José María (1999) (coor.): *Historia de los espectáculos en España.* Madrid, Castalia.

ANTOINE, André (1999): << Detrás de la cuarta pared >>. En: CEBALLOS, Edgar; *et al.* (dir.): *Principios de dirección escénica.* México, Escenología.

ARANGO, Manuel Antonio (1998): *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca.* Madrid, Fundamentos.

ARIAS, Jesús (1995): << *El público*, la obra más revolucionaria de García Lorca, sorprende en Granada con un nuevo montaje >>. En: El País (Andalucía), 3/6/1995.

ARNHEIM, Rudolf (1999): *Arte y percepción visual.* Madrid, Alianza.

ARTAUD, Antonin (1980): *El teatro y su doble*. Barcelona, EDHASA.

ARTURO ARBOLEDA, Carlos (1991): *Teoría y formas del metateatro en Cervantes.* Salamanca, Universidad de Salamanca.

ASLAN, Odette (1979): *El actor en el siglo XX.* Barcelona, Gustavo Gili.

AZNAR ALMAZAN, Sagrario (2000): *El arte de acción.* Hondarribia, Nerea.

BARBA, Eugenio (1986): *Mas allá de las islas flotantes*. México, Escenología, Gaceta.

- (1988) Y SAVARESE, Nicola: *Anatomía del actor.* México, Escenología, Gaceta.

- (1999): << Dramaturgia escénica >>. En: CEBALLOS, Edgar; *et al (dir.) Principios de dirección escénica.* Mexico, Escenología.

BARRAULT, Jean Louis (1975): *Mi vida en el teatro.* Madrid, Fundamentos.

BARTHES, Roland (2002): *Escritos sobre* teatro. Barcelona, Paidós.

BAUDRILLARD, Jean (2006): *Cultura y simulacro.* Barcelona, Kairós.

- (2007): *El complot del arte.* Buenos Aires, Amorrortu.

BELLISCO, Manuel; CIFUENTES, María José; ÉCIJA, Amparo (ed.) (2011): *Repensar la dramaturgia*. Murcia, CENDEAC.

BERENGUER, Ángel (1988): *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*. Madrid, Taurus.

- (1991): *Teoría y crítica del teatro.* Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.

- (1991): << Teatro, producción artística y contemporaneidad >>. En: Teatro: revista de estudios teatrales, Nº 6-7, pp. 7-24.

- (1992): << El teatro y la comunicación teatral >>. En: Teatro: revista de estudios teatrales, Nº 1, pp. 155-179.

BERGMAN, Ingmar (1988): *Linterna mágica*. Barcelona, Tusquets.

- (1990): *Imágenes*. Barcelona, Tusquets.

BERTHOLD, Margot (1974): *Historia social del teatro*. Vol. 1, 2. Madrid, Editorial Labor.

BETTETINI, Gianfranco (1977): *Producción significante y puesta en escena.* Barcelona, Gustavo Gili.

BIAL, Henry (2004): *The performance studies reader.* London, New York, Routledge.

BLACKMORE, Susan (2000): *La maquina de los memes*. Barcelona, Paidós.

BOADELLA, Albert (2000): *El rapto de Talía.* Barcelona, Plaza & Janés.

BOBES NAVES, María del Carmen (1987): *Semiología de la obra dramática.* Madrid, Taurus.

- (1997): *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Arco/Libros.

- (1997): *Semiótica de la escena*. Madrid, Arco/Libros.

BOLELAVSKY, Richard (1989): *La formación del actor.* Madrid, La avispa.

BORJA-VILLEL, Manuel J. (2007): *Un teatro sin teatro*. Barcelona, MACBA.

BOURDIEU, Pierre (1985): *¿Qué significa hablar?* Madrid, Akal.

- (2002): *Las reglas del arte.* Barcelona, Anagrama.

- (2003): *El amor al arte*. Barcelona, Paidós.

- (2007): *Razones prácticas*. Barcelona, Anagrama.

BOZAL, Valeriano (1978): *El arte del siglo XX. La construcción de la vanguardia.* Madrid, Cuadernos para el diálogo.

- (1999): *El gusto.* Madrid, Visor.

BRAUN, Edward (1986): *El director y la escena.* Buenos Aires, Galerna

BRECHT, Bertolt (1977): *Diario de trabajo I. 1938 / 1941*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

- (1977): *Diario de trabajo II. 1942 / 1944*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

- (1979): *Diario de trabajo III. 1944 / 1955*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

- (1983): *El pequeño organón para el teatro.* Granada, Editorial Don Quijote.

BRETON, André (1980): *Manifiestos del surrealismo*. Barcelona, Guadarrama.

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

- (2000): *La puerta abierta.* Barcelona. Alba Editorial.

BUCI-GLUKSMANN, Christine (2007): *Estética de lo efímero.* Madrid, Arena.

BUERO VALLEJO, Antonio (1973): *Tres maestros ante el público. Valle-Inclán, Velázquez, Lorca.* Madrid, Alianza.

BUÑUEL, Luis (1993): *Mi último suspiro.* Barcelona, Plaza & Janés.

CABALLERO, Atilio (2001): *La escritura teatral.* Barcelona, Grafein.

CANDFIELD, Curtis (1991): *El arte de la dirección escénica.* Madrid, ADE.

CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando (1995): << Hacia un método de análisis de lo espectacular >>. En: Teatro: revista de estudios teatrales. Nº 6-7, pp 291-310.

CARDENAS, Giraldo M. (1999): *Dirigir teatro.* Ciudad Real, Ñaque.

CARDWELL, Richard A. (2005): << "Mi sed inquieta": expresionismo y vanguardia en el drama lorquiano >>. En: CHICHARRO, Antonio; SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (eds.) : *La verdad de las Máscaras. Teatro y vanguardia en Federico García Lorca.* Granada, Alhulia.

CARLSON, Marvin (2009): *El teatro como máquina de la memoria*. Argentina, Ediciones Artes del Sur.

CASTAÑO, Antonia (ed.) (2009): *Edward Gordon Craig. El espacio como espectáculo.* Madrid, Casa Encendida.

CASTORF, Frank (2003): << El trabajo del director con el texto >>. En: DUBATTI, Jorge A. (ed.): *Clases magistrales de teatro contemporáneo.* Buenos Aires, Atuel

CASTORIADIS, Cornelius (2003): *La pluralidad de los imaginarios sociales de la modernidad.* Barcelona, Anthropos.

CASTRI, Massimo (1978): *Por un teatro político: Piscator, Brecht, Artaud.* Madrid, Akal.

CATALA, Josep María (2001): *Puesta en imágenes.* Barcelona, Paidós.

CEBALLOS, Edgar; *et al.* (dir.) (1999): *Principios de dirección escénica.* México, Escenología.

CHEJOV, Michael (1999): *Sobre la técnica de la actuación.* Barcelona, Alba Editorial.

CHICHARRO, Antonio; SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (coor.) (1999): *La verdad de las Máscaras: Teatro y vanguardia en Federico García Lorca.* Imprevue 1. Montpellier, CERS.

- (2005): Con SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (eds.): *La verdad de las Máscaras. Teatro y vanguardia en Federico García Lorca.* Granada, Alhulia.

- (2010): Con LINARES ALÉS, Francisco (eds.): *Sociocrítica e interdisciplinariedad.* Granada. Instituto Internacional de Sociocrítica, Dauro.

CHION, Michel (1998): *La audiovisión.* Barcelona, Paidós.

- (1999): *El sonido.* Barcelona, Paidós.

CIMARRO, Jesús (2010): *Manual de producción, gestión y distribución del teatro.* Madrid, Iberautor Promociones Culturales.

CIRLOT, Juan-Eduardo (1985): *Diccionario de símbolos.* Barcelona, Labor.

COLE, Toby (1983): *Actuación.* México, Diana.

CLURMAN, Harold (1990): *La dirección teatral.* Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.

COUNSELL, Colin; WOLF, Laurie (2001): *Performance Analysis*. London, New York, Routledge.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly (1998): *Creatividad*. Barcelona, Paidós.

CULL, Laura (ed) (2009): *Deleuze and performance*. Edinburgh, Edinburgh University Press Ltd.

CUNILL CABANELLAS, Antonio (1984): *El teatro y el estilo del actor.* Buenos Aires, Marymar.

DE BONO, Edward (1990): *El pensamiento lateral.* Barcelona, Paidós.

DE LA TORRE, Saturnino (1995): *Dialogando con la creatividad.* Barcelona, Praxis.

- (2003): *Dialogando con la creatividad*. Barcelona, Octaedro.

DE MARINIS, Marco (1997): *Comprender el teatro*. Buenos Aires, Galerna.

DE MICHELI, Mario (1983): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza.

DE PETRE, Juan Carlos (2004): *El teatro desconocido.* Caracas, ALTOSF.

DE TORO, Fernando (2008): *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena.* Buenos Aires, Galerna.

DÍEZ BORQUE, José María (1984-1988): *Historia del teatro en España.* 2 vol. Madrid, Taurus.

DONDIS, D.A. (1990): *La sintaxis de la imagen.* Barcelona, Gustavo Gili.

DOMENECH, Ricardo (ed.) (1985): *"La casa de Bernarda Alba" y el teatro de Federico García Lorca.* Madrid, Cátedra.

DORT, Bernard (1975): *Tendencias del teatro actual.* Madrid, Fundamentos.

DUBATTI, Jorge A. (1992): *Comparatística*. *Estudios de literatura y teatro.* Buenos Aires, Biblos.

- (2003) (ed.): *Clases magistrales de teatro contemporáneo.* Buenos Aires, Atuel

- (2007): *Filosofía del teatro I.* Buenos Aires, Atuel.

- (2009): *El teatro teatra.* Bahía Blanca, Editorial de la Universidad Nacional del Sur.

DURAN, Lourdes (1995): << Francisco Ortuño: el teatro no es un acto de fe >>. En: Diario de Mallorca, 1995.

DUVIGNAUD, Jean (1973): *Sociología del teatro.* México, Fondo de Cultura Económica.

- (1999): << Interpretación sociológica >>. En: CEBALLOS, Edgar; *et al.* (dir.): *Principios de dirección escénica.* México, Escenología.

ECO, Umberto (1982): *Cómo se hace una tesis.* Buenos Aires, Gedisa.

- (1985): *La definición del arte.* Barcelona, Planeta-Agostini.

EDWARS, Gwynne (1983): *El teatro de Federico García Lorca.* Madrid, Gredos.

EINES, Jorge (1985): *Alegato a favor del actor.* Madrid, Fundamentos.

- (1997): *El actor pide*. Barcelona, Gedisa.

EISENSTEIN, Sergei (1986a): *El sentido del cine.* Buenos Aires, Siglo XXI.

- (1986b): *La forma del cine.* Madrid, Siglo XXI.

- (1990): *Reflexiones de un cineasta.* Barcelona, Lumen.

- (1994): *El montaje escénico*. México, Escenología.

- (2001): *Hacia una teoría del montaje.* Vol. 1, 2. Barcelona, Paidós.

FEAL, Carlos (1989): *Lorca: tragedia y mito.* Ottawa, University of Ottawa.

FELMAN, Simón (1990): *El director de cine.* Barcelona, Gedisa.

FERAL, Josette (2004): *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras.* Buenos Aires, Galerna.

FERNÁNDEZ, Manuel Carlos (1997): *Influencias del montaje en el lenguaje audiovisual.* Madrid, Libertarias.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (2003): *Cartografías del desasosiego. El teatro de García Lorca.* Madrid, Ediciones del Orto, Universidad de Minnesota

FERRÉS, Joan (2000): *Educar en una cultura del espectáculo*. Barcelona, Paidós.

FEYERABEND, Paul K. (1981): *Contra el método*. Barcelona, Ariel.

FISCHER-LICHTE, Erika (2011): *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada Editores.

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (eds.) (2001): *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Gratowski.* Pontedera, Fundazione Pontedera Teatro.

FOUCAULT, Michel (2002): *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets Editores.

- (2004): *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. Barcelona, Paidós.

FREEMAN, John (2007): *New performance / New writing*. New York, Palgrave Macmillan.

GABILONDO, Ángel (1997): *Trazos del eros*. Madrid, Tecnos.

GADAMER, Hans-Georg (2006): *Estética y hermenéutica*. Madrid, Tecnos /Alianza.

GARCÍA, Dora (2011): <<Más mística que racionalista, alcanza verdades que la lógica no puede alcanzar>>. En: VERWOERT, Jan; *et alii*: *En torno a la investigación artística.* Barcelona, Contra Textos.

GARCÍA BACCA, Juan David (1984): *Invitación a filosofar según espíritu y letra de Antonio Machado.* Barcelona, Anthropos.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (1991): *Drama y tiempo.* Madrid, CSIC.

GARCÍA JIMENEZ, Salvador (1998): *La sangre desgranada de Federico García Lorca.* Granada, Osuna.

GARCÍA LORCA, Federico (1978): *El público y Comedia sin título.* Barcelona, Seix Barral.

- (1988): *El público.* Madrid, Cátedra.

- (1988): *Obras completas.* 3 tomos. Madrid, Aguilar.

- (1994a): *Teatro inédito de juventud.* Madrid, Cátedra.

- (1994b): *Viaje a la luna.* Valencia, Pre-Textos.

- (2000): *El público. El sueño de la vida.* Madrid, Alianza.

GARCÍA LORCA, Francisco (1998): *Federico y su mundo.* Madrid, Alianza.

GARCÍA LORENZO, Luciano (1975): *El teatro español hoy.* Barcelona, Planeta.

- (1985): *El personaje dramático.* Madrid, Taurus.

GARCÍA POSADA, Miguel (1979): *García Lorca.* Madrid, EDAF.

- (1981): *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York.* Madrid, Akal.

GARDNER, Howard (1997): *Arte, mente y cerebro.* Barcelona, Paidós.

- (2001): *Inteligencias múltiples.* Barcelona, Paidós.

- (2008): *Las cinco mentes del futuro.* Barcelona, Paidós.

GENÉ, Emili (1995): << Otro Lorca >>. En: Última hora Mallorca, 10/9/1995.

GIBSON, Ian (1985): *Federico García Lorca.* Vol. 1. Barcelona, Grijalbo.

- (1988): *Federico García Lorca.* Vol. 2. Barcelona, Grijalbo.

GIL, Ildefonso-Manuel (1975): *Federico García Lorca.* Madrid, Taurus.

GLASS, Philip (2003): << La música en el teatro >>. En: DUBATTI, Jorge A. (ed.) *Clases magistrales de teatro contemporáneo.* Buenos Aires, Atuel

GOLBERG, Roselee (2006): *Performance Art*. New York, Thames & Hudson.

- (2007): *Performa. New Visual Art Performance.* New York, edited by Jennifer Liese.

GOLEMAN, Daniel (2000): *El espíritu creativo*. Buenos Aires, Vergara.

GÓMEZ TORRES, Ana María (1992): *El público de Federico García Lorca y su teoría teatral.* Málaga, Universidad de Málaga.

- (1995): *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca.* Málaga, Arguval.

- (1997): << Historia de una recepción teatral. Los estrenos de *El público* de Federico García Lorca >>. En: Revista de literatura. Tomo 59, Nº 118, 1997, pp. 505-520.

- (2005): << El teatro metafísico de Federico García Lorca >>. En: CHICHARRO, Antonio; SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (eds.): *La verdad de las Máscaras. Teatro y vanguardia en Federico García Lorca.* Granada, Alhulia.

GONZALEZ GARCÍA, José M. (1979): *La sociología del conocimiento, hoy.* Madrid, Ediciones el espejo.

GONZALEZ REQUENA, Jesús (1992): *S. M. Eisenstein.* Madrid, Cátedra.

GORDÓN, José (1965): *Tearo experimental español.* Madrid, Escelicer.

GORDON CRAIG, Edward (1987): *El arte del teatro.* México, Escenología.

- (2011): *Del arte del teatro. Hacia un nuevo teatro.* Madrid, ADE.

GRANDE ROSALES, María Ángeles (2005): << El público: la verdad de las máscaras >>. En: CHICHARRO, Antonio; SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (eds.): *La verdad de las Máscaras. Teatro y vanguardia en Federico García Lorca.* Granada, Alhulia.

GRAU, Jacinto (1962): *El actor y el cine.* Madrid, Rialp.

GRINBERG, Miguel (2002): *Edgar Morín y el pensamiento complejo.* Madrid, Campo de Ideas S.L.

GROTOWSKI, Jerzy (1980): *Teatro laboratorio.* Barcelona, Tusquets.

- (1999). <<El director como espectador de profesión >>. En: CEBALLOS, Edgar; *et al.* (dir.): *Principios de dirección escénica.* México, Escenología.

- (2009): *Hacia un teatro pobre.* Madrid, Siglo XXI.

GULLÓN, Ricardo (1988): << Radiografía de *El público* >>. En: ALVAR, Manuel: *Homenaje a Federico García Lorca.* Málaga, Ayuntamiento de Málaga.

GUTIÉRREZ, Ángel (1985): << Con Ángel Gutiérrez >>. En: Revista Primer Acto, Nº 210-211, pp. 132-141. Madrid, Primer Acto.

HABERMAS, Jürgen (1987): *Teoría de la acción comunicativa.* Madrid, Taurus.

HARROP, John (1992): *Acting.* London and New York, Routledge.

HERRERO, Roberto (1995): <<El Lorca desconocido>>. En: El diario vasco, 22/7/1995.

- (1995): << Lorca sin máscaras >>. En: El diario vasco, 23/7/1995.

HETHMON, Robert H. (1986): *El método del Actors Studio.* Conversaciones con Lee Strasberg. Madrid, Fundamentos.

HIERRO S. PESCADOR, José (1980): *Principios de Filosofía del Lenguaje. 1. Teoría de los Signos, Teoría de la Gramática, Epistemología del lenguaje*. Madrid, Alianza.

- (1982): *Principios de Filosofía del Lenguaje. 2. Teoría del significado.*

HODGSON, J. ; RICHARDS, E. (1986): *Improvisación*. Madrid, Fundamentos.

HORMIGÓN, Juan Antonio (1974): *Teatro, realismo y cultura de masas.* Madrid, Cuadernos para el diálogo.

- (1991): *Trabajo dramatúrgico y puesta en escena.* Madrid, ADE.

HUÉLAMO KOSMA, Julio (1996): *El teatro imposible de García Lorca (Estudio sobre El público).* Granada, Universidad de Granada.

HULL, Lorrie (1985): *Strasberg´s method.* Woodbridge, Ox Bow Publishing.

HUXLEY, Michael; WITTS, Noel (2005): *The Twentieth-Century Performance reader.* London and New York, Routledge.

JANES, Clara (2010): *María Zambrano*. *Desde la sombra llameante*. Madrid, Siruela.

JARAUTA, Francisco (1979): *La filosofía y su otro.* Valencia, Pre-Textos.

JAUSS, Hans Robert (2002): *Pequeña apología de la experiencia estética.* Barcelona, Paidós.

JEREZ FARRÁN, Carlos (2004): *Un Lorca desconocido: análisis de un teatro "irrepresentable".* Madrid, Biblioteca Nueva.

JIMENEZ, José (ed.) (1983): *La estética como utopía antropológica.* Madrid, Tecnos.

- (1998): *El nuevo espectador.* Madrid, Visor.

JIMENEZ, Sergio (1990): *El evangelio de Stanislavski*. México, Escenología.

JIMÉNEZ LÓPEZ, Lucina (2000): *Teatro y públicos.* México, Escenología.

KAZAN, Elia (1988): *Mi vida.* Madrid, Temas de hoy.

KERSHAW, Baz (1999): *The radical in performance*. London, New York, Routledge.

- (2001): *The politics of performance.* London, New York, Routledge.

KLÜSER, Bernd (2006): *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas*. Madrid, Editorial Síntesis.

KOLAKOVSKI, Leszek (1970): *El hombre sin alternativa.* Madrid, Alianza.

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

- (1997): *El signo y el teatro.* Madrid, Arco/Libros.

KUHN, Thomas S. (1975): *La estructura de las revoluciones científicas.* México, Fondo de Cultura Económica.

LABAN, Rudolf (1987): *El dominio del movimiento.* Madrid, Fundamentos.

LARRAÑAGA, Josu (2001): *Instalaciones.* Hondarribia, Nerea.

LARROYO (1969): *Sistema de la Estética.* México, Porrúa.

LAVANDIER, Yves (2003): *La dramaturgia.* Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias.

LAYTON, William (1990): *¿Por qué? Trampolín del actor.* Madrid, Fundamentos.

LEHMANN, Hans-Thies (2010): *Postdramatic Theatre.* New York, Routledge.

LESAGE, Dieter (2011): << Portafolio y suplemento >>. En: VERWOERT, Jan; *et al.: En torno a la investigación artística.* Barcelona, Contra-Textos.

LÓPEZ VERDÚ, Emilio (1995): << Intimidad y vanguardismo con *El público* de Lorca >>. En: El día del mundo, 29/8/1995.

- (1995): << Francisco Ortuño. No hay que hacer una defensa titánica del teatro >>. En: El día del mundo, 1/9/1995.

LUNA, Antonio J. (1995): << *El público* de Lorca por Teatro del Sur >>. En: Diario de Córdoba, 11/7/1995.

LUFT, Joseph (1973): *Introducción a la dinámica de grupos.* Barcelona, Herder.

MACHADO, Antonio (1972): *Juan de Mairena.* Madrid, Castalia.

MALDONADO, Tomás (1977): *Vanguardia y racionalidad.* Barcelona, Gustavo Gili.

MARÍN, Ricardo; LÓPEZ-BARAJAS, Emilio; MARTÍN, Mª Teresa (coor.) (1998): *Creatividad* polivalente. Madrid, UNED.

MARÍN VIADEL, Ricardo; DE LAIGLESIA GONZÁLEZ DE PEREDO, Juan Fernando; TOLOSA MARÍN, José Luis (1998): *La investigación en Bellas Artes.* Granada, Grupo Editorial Universitario.

MARINA, José Antonio (1993): *Teoría de la inteligencia creadora.* Barcelona, Anagrama.

MARQUÉZ, Carles (1995): <<Lorca introspectivo>>. Diario de Menorca, 23/8/1995.

MARRANCA, Bonnie; DASGUPTA, Gautam (eds) (1991): *Interculturalism and performance*. New York, PAJ Publications.

- (1996): *Ecologies of Theater.* London, The Johns Hopkins University Press.

- (1996): *The Theatre of images*. Baltimore and London, the Johns Hopkins University Press.

MARTÍN ALGARRA, Manuel (2010): *Teoría de la comunicación: una propuesta.* Madrid, Tecnos.

MARTÍNEZ LÓPEZ, Ramón (2010): *García Lorca y el teatro.* Granada, Diputación de Granada.

MARTÍNEZ NADAL, Rafael (1978): << Introducción >>. En: GARCÍA LORCA, Federico: *El público y Comedia sin título.* Barcelona, Seix Barral.

- (1986): <<Estreno europeo de *El público*, de García Lorca >>. En: Ínsula, nº 470-471, pp. 27.

- (1992): *Federico García Lorca.* Madrid, Casariego.

MARTÍNEZ ROMERO, Carmen (1999): << Hacia un nuevo concepto de lo teatral. Teoría y analítica de la escena moderna >>. En: CHICHARRO, Antonio; SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio: *La verdad de las máscaras: Teatro y vanguardia en Federico García Lorca.* Montpellier, Centre d´études et recherches sociocritiques.

MARTY, Gisèle (1999): *Psicología del arte.* Madrid, Pirámide.

- (2000): *La mente estética.* México, Universitat de les Illes Balears, Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco (2007): *El árbol del conocimiento.* Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

MEDINA, Miguel (1998): << La tragedia en Lorca >>. En: Acotaciones. Revista de investigación teatral. 1. Madrid, RESAD, Fundamentos.

MEYERHOLD, Vsévolod (1972): *Textos teóricos.* Vol.2. Madrid, Alberto Corazón.

- (1982): *Teoría teatral.* Madrid, Fundamentos.

- (1999): << Octubre teatral >>. En: CEBALLOS, Edgar; *el al. (dir.) Principios de dirección escénica.* México, Escenología.

- (2005): *El actor sobre la escena / Diccionario de práctica teatral.* México, Escenología.

- (2008): *Meyerhold: Textos teóricos.* Madrid, ADE.

MIELCZARECK, Vanessa (2008): *Inteligencia intuitiva.* Barcelona, Kairós.

MILLÁN, María Clementa (1988): <<Introducción>>. En: GARCÍA LORCA, Federico: *El público.* Madrid, Cátedra.

MIÑAMBRES SÁNCHEZ, Nicolas (1991): *Valle-Inclán y García Lorca en el teatro del siglo XX.* Madrid, Anaya.

MIRALLES, Alberto; *et al.* (1973): *Nuevos rumbos del teatro.* Barcelona, Salvat

- (2000): *La dirección de actores en cine.* Madrid, Cátedra.

MIRANDA MÍGUEZ, Ana María (1995): Diario de Cádiz, 22/10/1995.

MOLINARI, Andrés (1995): <<Hombres, caballos, aplausos>>. En: Ideal de Granada 7/6/1995.

- (1995): << El público volvió al teatro >>. En: Ideal de Granada, 24/11/1995.

MOLLARD, Claude (2009): *L´ingenerie culturelle. París, P.A.F.*

MONEGAL, Antonio (2000): << Introducción >>. En: GARCÍA LORCA, Federico: *El público. El sueño de la vida.* Madrid, Alianza.

MONLEÓN, José (1975): *El teatro del 98 frente a la sociedad española.* Madrid, Cátedra.

- (1994): << Las razones de la crítica >>. En: Diablotexto. Nº1, pp. 51- 63.

- (1995): << *Tres heterodoxos en el teatro español del siglo XX* >>. Primer Acto Nº 261, pp. 5-17.

- (2001): <<Teatro contemporáneo: La sociedad y los especialistas>>. En: Cuadernos de Estudios Teatrales nº 17, pp. 7-26. Málaga, Universidad de Málaga, Universidad de Granada, Universidad de Cantabria. Escuela de Arte Dramático de Málaga.

- (2004): *Las teatralidades del Mediterráneo*. Barcelona, Icaria.

- (2006a): << *Federico, ahora. Una cita con su teatro imposible* >>. Primer Acto, Nº 313, pp. 8-18.

- (2006b): Con ORTUÑO MILLÁN, Francisco: *Federico, un drama social.* En: Primer Acto, Nº 313, pp. 25-55.

MORÍN, Edgar (1994): *Introducción al pensamiento complejo.* Barcelona, Gedisa.

- (2001): *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro.* Barcelona, Paidós.

MUNAIN, Ana L. (1995): << Francisco Ortuño director de *El público* >>. En: Ideal de Granada / Zarabanda, 26/5/1995.

- (1995): << Teatro sin máscaras >>. En, Ideal de Granada, Zarabanda, 18/11/1995.

MUÑOZ MORENO, Juan L. (1995): << *El público* se enfrenta al público >>. Guía del Ocio Mallorca, 1/8/1995.

NADEAU, Maurice (1975): *Historia del surrealismo*. Barcelona, Ariel.

NAJMANOVICH, Denisse (2005): *El juego de los vínculos.* Buenos Aires, Biblos.

- (2008): *Mirar con nuevos ojos.* Buenos Aires, Biblos.

NIETZSCHE, Friedrich (1981): *El nacimiento de la tragedia.* Madrid, Alianza.

- (1999): *Estética y teoría de las artes. Madrid, Tecnos.*

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

ORTEGA Y GASSET, José (1977): *Idea del teatro.* Madrid, Revista de Occidente.

ORTUÑO MILLÁN, Francisco (1991): << De la nada al Centro Hispanoárabe de teatro >>. En: Primer Acto, Nº 237, pp. 20-23.

- (1993): <<Volver al principio. A propósito de *Sefarad* y *Paraiso roto*>>. En: Primer Acto, Nº 247, pp. 92-93.

- (1995): << El público de Lorca. ¿Atreverse? ¿Por qué no? >>. En: Primer Acto, Nº 261, pp. 23-27.

- (1996): << Don Juan frente al espejo >>. En: Primer Acto, Nº 266, pp. 112-113.

- (1997): << La materia del actor >>. En: Cuadernos de Estudios Teatrales, Nº 9, pp. 37- 42. Málaga, Universidad de Málaga, Universidad de Cantabria, Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga.

- (1998): << Recordo New York + Lorca >>. En: Escena Alhambra, Nº 1, pp.6

- (2002a): << Primer viaje >>. En: El legado andalusí, Nº10, año III, pp. 64-68.

- (2002b): << Senderos >>. En: El legado andalusí, Nº 11, año III, pp. 64-68.

- (2003a): << Vamos a contar mentiras tralará >>. En: Revista Letra Clara, Nº13, pp. 21-22. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada.

- (2003b): << Historia de una puesta en escena >>. En: GARCÏA, Alejandro V.: *El huevo de los mártires.* Granada, Diputación de Granada, pp. 69-73.

- (2009): << Max Sawa, una "bida" >>. En: DIEGO FERNANDEZ, Juan: *Alejandro Sawa y la santa bohemia.* Jerez, EH editores, pp. 9-19.

- (2006): << Sobre la puesta en escena de Federico >>. En: Primer Acto, Nº 313, pp. 24.

- (2010a): (dir.) *Teatro Público: Vol. 1: La creación, la investigación y el público*. *Vol. 2; Teatro internacional / intercultural. Vol. 3: Mujeres y escena.* Sevilla, CAT, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.

- (2010b): << José Monleón Bennacer >>. En: *Homenaje a José Monleón* (El pocito de Fuentevaqueros). MONLEÓN, José; *et al.* Sevilla, Diputación de Sevilla, pp. 199-204.

- (2013): << Teatro público >>. En: Primer Acto, Nº 344, pp. 185-187.

OSIPOVNA KNÉBEL, María (1991): *Poética de la pedagogía teatral.* México, Siglo XXI.

- (1998): *La palabra en la creación actoral.* Madrid, Fundamentos.

PAULOVSKY, Eduardo (1976): *Reflexiones sobre el proceso creador.* Buenos Aires, Proteo.

PAVIS, Patrice (1998): *Diccionario del teatro*. Barcelona, Paidós.

- (2000a): *El análisis de los espectáculos.* Barcelona, Paidós.

- (2000b): << La cooperación textual del espectador >>. Málaga, Cuadernos de Estudios Teatrales, Nº 15, pp. 9-57. Universidad de Málaga, Universidad, Universidad de Cantabria, Universidad de Granada, Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga.

PÉREZ, Leonor (2011): <<Francisco Ortuño. Director del Centro Andaluz de Teatro>>. En: Europa Junta Nº 140, pp. 20-23.

PERNIOLA, Mario (2008): *La estética del siglo veinte.* Madrid, Machado Libros.

PICAZO, Gloria (coor.) (1993): *Estudios sobre performances*. Sevilla, Centro Andaluz de Teatro. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.

PIÑA, José Manuel (1995): << Teatro del Sur repite hoy por última vez *El público* de Lorca>>. En: Diario de Ibiza, 20/9/1995.

PISCATOR, Erwin (1976): *Teatro político.* Madrid, Ayuso.

P.M.R. (1995): << Preguntas sin respuesta >>. En: Diario de Mallorca 31/8/1995.

PORTILLO, Rafael; CASADO, Jesús (1986): *Diccionario inglés español español inglés de terminología teatral*. Madrid, Fundamentos.

PRECIADO, Juan Felipe (1987): *La actuación dramática creativa. El actor se prepara.* Tomo I, volumen I. México, Limusa.

PRIETO, Cristina (1995): << La compañía Teatro del Sur estrena en Granada la obra lorquiana *El público* >>. En: Ideal de Granada 23/5/1995.

PRIETO STAMBAUGH, Antonio; MUÑOZ GONZALEZ, Yolanda (1992): *El teatro como vehículo de comunicación.* México, Trillas.

RANCIÈRE, Jacques (2010): *El espectador emancipado*. Castellón, El lago Ediciones.

REVILLA, Carmen (1998): *Claves de la razón poética. María Zambrano.* Madrid, Trotta.

RIERA, Juan A. (1995): << El público premia con aplausos a *El público* >>. En: Diario de Ibiza, 21/8/1995.

ROCA, Toni (1995): << Hoy García Lorca visita Can Centosa >>. En: Diario de Ibiza, 18/8/1995.

RODAS, Gabriel (1995): << *El público*, la obra más íntima de Lorca llega a Palma >>. En: Diario de Mallorca, 23/8/1995.

RODRIGUEZ, José Luis (1981): *Antonin Artaud. El autor y su obra.* Barcelona, Barcanova.

RODRIGUEZ, Juan Carlos (1994): *Lorca y el sentido.* Madrid, Akal.

RODRIGUEZ PIEDRABUENA, José Antonio (2002): *La mente de los creadores.* Madrid, Biblioteca Nueva.

ROMÁN CALVO, Norma (1994): *Teatro y verso.* México, Árbol Editorial.

ROMERO ESTEO, Miguel (2004): *La creación teatral.* Málaga, Diputación de Málaga.

ROMO, Manuela (1998): *Psicología de la creatividad*. Barcelona, Paidos.

ROOT-BERNSTEIN, Robert y Michèle (2002): *El secreto de la creatividad.* Barcelona, Kairós.

ROTGER, Xisco (1995): << Poesía pura y dura >>. En: El día del mundo, 5/9/1995.

RUBERT DE VENTÓS, Xavier (1997): *El arte ensimismado.* Barcelona, Anagrama.

RUIZ, Borja (2008): *El arte del actor en el siglo XX.* Bilbao, Artezblai.

RUIZ RAMÓN, Francisco (1983): *Historia del teatro español.* Madrid, Cátedra.

SAID, Edward W. (2007): *Representaciones del intelectual*. Barcelona, Mondadori.

SALMON, Christian (2008): *Storytelling*. Barcelona, Ediciones Península.

SALVAT, Ricard (1974): *El teatro de los años 70.* Barcelona, Península.

- (1981): *Historia del Teatro Moderno*. Barcelona, Península.

- (1996): *El teatro. Como texto, como espectáculo.* Barcelona, Montesinos.

SÁNCHEZ, José A. (1999): *Dramaturgias de la imagen.* Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

- (1999): *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias.* Madrid, Akal.

- (2007): *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid, Visor.

SÁNCHEZ, José A.; PRIETO, Zara (2010): *Teatro*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1996): *El montaje cinematográfico.* Barcelona, Paidós.

SÁNCHEZ MARTINEZ, Antonio (1995): <<Federico vivo>>. En: El País (Andalucía),10/6/1995.

SÁNCHEZ MONTES, María José (2004): *El cuerpo como signo.* Madrid, Biblioteca Nueva.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (1999): << Texto de tradición y espectáculo de vanguardia (A propósito del teatro de Federico García Lorca) >>. En: CHICHARRO, Antonio; SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (coor.): *La verdad de las máscaras: Teatro y vanguardia en Federico García Lorca.* Imprevue 1. Montpellier, CERS.

- (2005): << Texto de tradición y espectáculo de vanguardia (A propósito del teatro de Federico García Lorca) >>. En: CHICHARRO, Antonio; SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (eds.) : *La verdad de las Máscaras. Teatro y vanguardia en Federico García Lorca.* Granada, Alhulia.

- (2008): *Teatro y escena. La poética del silencio y otros ensayos.* Granada, Alhulia.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1991): *Luis Buñuel.* Madrid, Cátedra.

SANCHIS SINISTERRA, José (2003): << Cinco preguntas sobre el final del texto>>. En: DUBATTI, Jorge A. (ed.) *Clases magistrales de teatro contemporáneo.* Buenos Aires, Atuel.

SANTANA, Amelia (1996): << Festival Don Quijote. La reflexión vital como eje>>. En: Primer Acto, Nº 263, pp. 132-134.

SANTIAGO, Analola (2010): *Teatro y cultura de masas*. México, Escenología.

SANTIAGO BOLAÑOS, Mª Fernanda (2005): *Mirar al dios. El teatro como camino de conocimiento.* Madrid, Biblioteca Nueva.

SARD HAGHIGHIAN, Natascha (2011): <<Deshacer lo investigado>>. En: VERWOERT, Jan*; et al.* (2011): *En torno a la investigación artística.* Barcelona, ContraTextos.

SARTRE, Jean-Paul (1979): *Un teatro de situaciones.* Buenos Aires, Losada.

SASTRE, Alfonso (2000): *El drama y sus lenguajes.* Tomo I, II. Hondarribia, Hiru.

SCHECHNER, Richard; APPEL, Willa (1997): *By means of performance*. Cambridge, University Press.

- (2002): *Performance Studies. An introduction.* New York, Routledge.

SEDEÑO LÓPEZ, José Antonio (1995): << La puesta en escena como proceso de investigación: *El público* de Federico García Lorca >>. Cuadernos de Estudios Teatrales, Nº 6. Málaga, Universidad de Málaga, Universidad de Granada, Universidad de Cantabria, Escuela de Arte Dramático de Málaga.

- (2002): << La mirada del espectador >>. Cuadernos de Estudios Teatrales. Málaga, Universidad de Málaga, Universidad de Granada, Universidad de Cantabria, Escuela de Arte Dramático de Málaga.

SELDEN, Samuel (1972): *La escena en acción.* Buenos Aires, EUDEBA.

SELTZER, Kimberly; BENTLEY, Tom (2000): *La era de la creatividad*. Madrid, Santillana.

SHEPHERD, Simon; WALLIS, Mick (2004): *Drama, theatre, performance.* London, Routledge.

SHURTLEFF, Michael (2001): *Casting.* Barcelona, Alba Editorial.

SILIUNAS, Vidas (1995): << Crítica teatral ¿Arte o ciencia? >>. En: Primer Acto Nº 258. Madrid.

SIMONOT, Michel (dir.) (1991): *La Mediterranee et ses theatres.* Paris, ANFIAC.

S.L.G. (1995): <<*El público* de García Lorca se representa en el Victoria Eugenia>>. En: El diario vasco, 22/7/1995.

SOLANA RUÍZ, José Luis (coor.) (2005): *Con Edgar Morín, por un pensamiento complejo.* Madrid, Universidad Internacional de Andalucía / Akal.

SOLANS, Piedad (2000): *Accionismo vienés*. Hondarribia, Nerea.

SORIA OLMEDO, Andrés (ed.) (1986): *Lecciones sobre Federico García Lorca.* Granada, Edición del Cincuentenario.

- (1997): *La mirada joven*. Granada. Universidad de Granada.

- SÁNCHEZ MONTES, María José; VARO ZAFRA, Juan (2000): *Federico García Lorca. Clásico moderno 1898-1998.* Granada, Diputación de Granada.

SPANG, Kurt (1991): *Teoría del drama.* Pamplona, Universidad de Navarra.

STANISLAVSKI, Constantin (1980): *La construcción del personaje.* Madrid, Alianza.

- (1981): *Manual del actor.* México, Diana.

- (1983): *El arte escénico*. Madrid, Siglo XXI.

- (1986): *Trabajos teatrales. Correspondencias.* Buenos Aires, Quetzal.

- (1987): *Un actor se prepara.* México, Diana.

- (1988): *Mi vida en el arte.* Buenos Aires, Quetzal.

- (1993): *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires, Quetzal.

- (2003) *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona, Alba.

- (2003): *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación.* Barcelona, Alba.

STEINER, George (2001): *La muerte de la tragedia.* Barcelona, Azul.

STRASBERG, Lee (1986): *Un sueño de pasión*. Barcelona, Icaria.

STREHLER, Giorgio (1987): *Yo, Strehler*. Barcelona, Ultramar.

SIBIRATS, Eduardo (1997): *Linterna mágica.* Madrid, Siruela.

TALENS, Jenaro; ROMERA CASTILLO, José; TORDERA, Antonio; HERNÁNDEZ ESTEVE, Vicente ((1988): *Elementos para una semiótica del texto artístico.* Madrid, Cátedra.

TAPIA, Juan Luis (1995): <<La compañía Teatro del Sur obtiene el premio Andalucía de Teatro >>. En: Ideal de Granada, 26/12/1995.

TÁVORA, Concha; MURILLO, Francisca; ROMERO, Evaristo (1998): *Salvador Távora o la imaginación herida.* Ayuntamiento de Écija.

TÁVORA, Salvador (1991): *El teatro en el marco de las artes contemporáneas.* Madrid, Primer Acto nº 237.

TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela (2011): *Estudios avanzados de performance.* México, Fondo de Cultura Económica

TAYLOR, Don (1997): *Directing plays.* New York, Routledge.

TERRÓN, Eloy (1970): *Posibilidad de la estética como ciencia.* Madrid, Ayuso.

TODD, Andrew; LECAT, Jean-Guy (2003): *El círculo abierto. Los entornos teatrales de Peter Brook*. Barcelona, Alba Editorial.

TORDERA, Antoni (2010): << 40 fragmentos experimentales para una teoría del espectador >>. En: VIEITES, Manuel F.; RODRIGUEZ, Carlos (eds.) *Teatrología. Nuevas Perspectivas.* Ciudad Real, Ñaque.

TRANCON, Santiago (1998): << Lorca y su centenario >>. En: Acotaciones. Revista de investigación teatral. 1. 1998. Madrid, RESAD, Fundamentos.

- (2006): *Teoría del teatro*. Madrid, Fundamentos.

TRÍAS, Eugenio (1974): *Drama e identidad o bajo el signo de interrogación.* Barcelona, Barral.

- (1997): *El artista y la ciudad.* Barcelona, Anagrama.

UBERSFELD, Anne (1989): *Semiótica teatral.* Madrid, Murcia, Cátedra / Universidad de Murcia.

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

- (2002): *Diccionario de términos claves del análisis teatral.* Buenos Aires, Galerna.

URRUTIA, Jorge (2007): *El teatro como sistema*. Madrid, Biblioteca Nueva.

VAGTANGOV, Eugeni (1987): *Lecciones de regisseur.* Argentina, Quetzal.

- (2004): *Il sistema e l´eccezione.* Pisa, ETS.

VALDIVIA, Bonifacio (2006): << Afán de años con Lorca >>. En: La opinión de Granada, 12/6/2006.

VALERY, Paul (1999): *Piezas sobre arte.* Madrid, Visor.

VALIENTE, Pedro (2005): *Robert Wilson.* Ciudad Real, Ñaque.

VANDEN HEUVEL, Michael (1991): *Performing Drama / Dramatizing Performance: Alternative Theater and the Dramatic Text.* Michigan, the University of Michigan Press.

VARGAS LLOSA, Mario (2012): *La civilización del espectáculo.* Madrid, Alfaguara.

VERWOERT, Jan; *et alii* (2011): *En torno a la investigación artística.* Barcelona, Contra-Textos.

VETTESE, Angela (2013): *El arte contemporáneo*. Madrid, Rialp.

VIEITES, Manuel F.; RODRIGUEZ, Carlos (eds.) (2010): *Teatrología. Nuevas Perspectivas.* Ciudad Real, Ñaque.

- (2010): VIEITES, Manuel F. << De la Teatrología: ¿Disciplina o marco disciplinar? Noticia de un trabajo en proceso >>. En: VIEITES, Manuel F.; RODRIGUEZ, Carlos (eds.) *Teatrología. Nuevas Perspectivas.* Ciudad Real, Ñaque.

VIGORRA, Jesús (1995): << *El público*, por primera vez en su Granada >>. En: El Correo de Andalucía, 26/5/1995.

- (1995): <<*El público* conjura el teatro de la verdad >>. En: El Correo de Andalucía, 8/6/1995.

VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (1998): << El teatro de Federico García Lorca en el contexto internacional: La dirección de escena >>. En: Acotaciones. Revista de investigación teatral. 1. 1998. Madrid, RESAD, Fundamentos.

VILLAFAÑE, Justo; MÍNGUEZ, Norberto (1996): *Principios de Teoría General de la Imagen.* Madrid, Pirámide

VILLEGAS, Juan (1999): *Propuestas escénicas de fin de siglo: FIT 1998.* Saline (Michigan), Gestos.

VIRMAUX, Odette (1975): *Le Théâtre et son doublé*. *Artaud*. Paris, Hatier.

VITALE, Rossana (1991): *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*. Madrid, Pliegos.

WAGNER, Richard (2013): *Ópera y drama.* Madrid, Akal.

WATZLAWICK, Paul; BEAVIN BAVELAS, Janet; JACKSON, Don D. (1989): *Teoría de la comunicación humana.* Barcelona. Herder.

WELLWART, George F. (1974): *Teatro de protesta y paradoja.* Madrid, Alianza Lumen.

WESTON, Anthony (2011): *Las claves de la argumentación*. Barcelona, Ariel.

WHITMORE, Jon (1994): *Directing postmodren Theater.* The University of Michigan Press.

WILSON, Robert (2003): << Metodología de trabajo >>. En: DUBATTI, Jorge A. (ed.) *Clases magistrales de teatro contemporáneo.* Buenos Aires, Atuel.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1979): *Tractatus Lógico – Philosophicus.* Madrid, Alianza.

- (1981): *Observaciones*. México, Siglo XXI.

ZAMBRANO, María (1986): *Senderos.* Barcelona, Anthropos.

- (1987): *Filosofía y poesía.* México, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

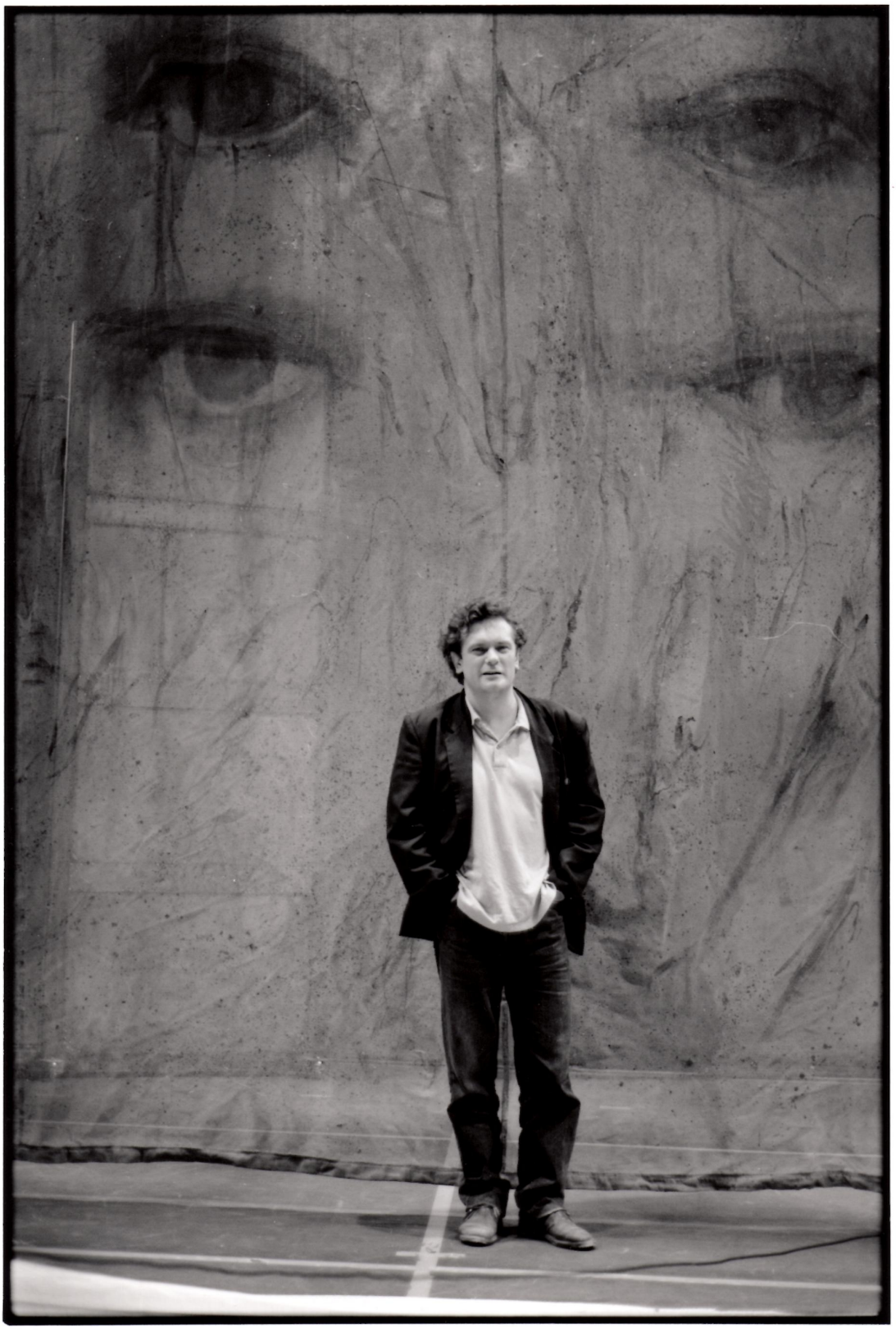
ZIMMERMANN, Bernhard (2012): *Europa y la tragedia griega*. Madrid, Siglo XXI.

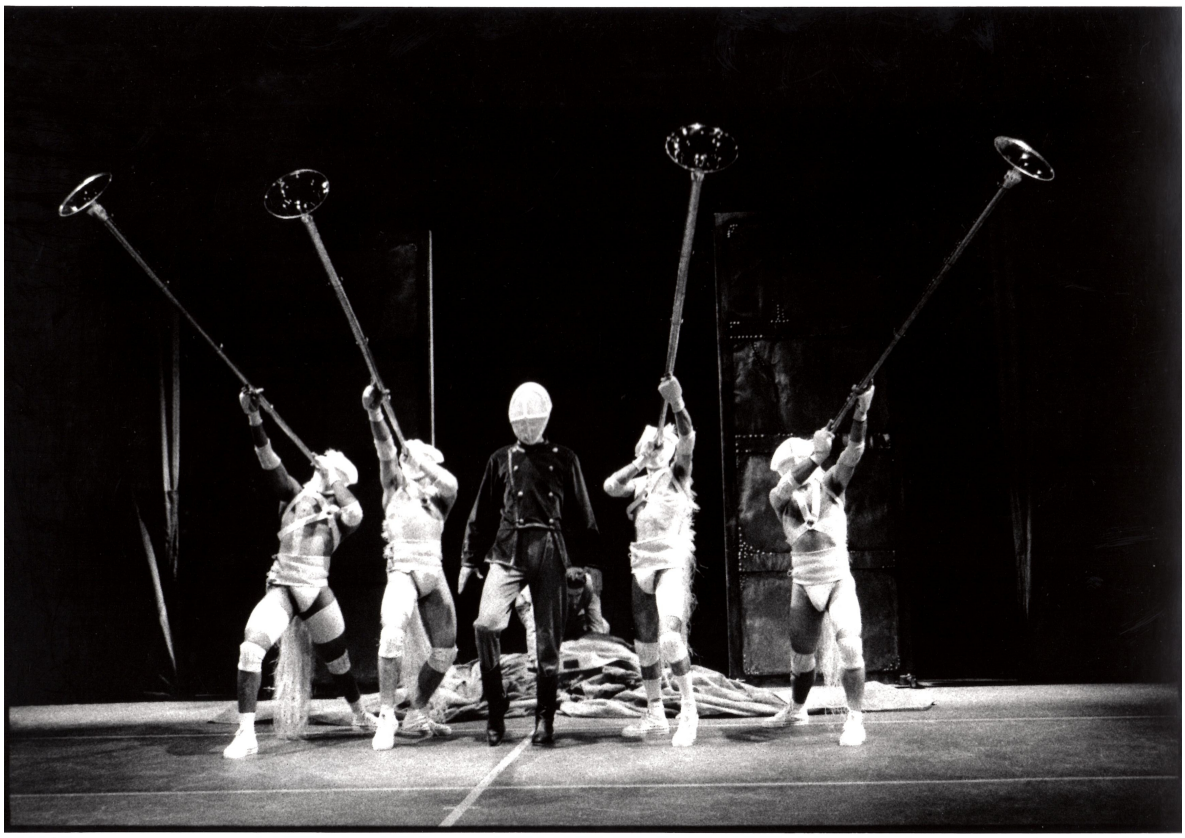
ZOLA, Émile (1972): *El naturalismo.* Barcelona, Península.

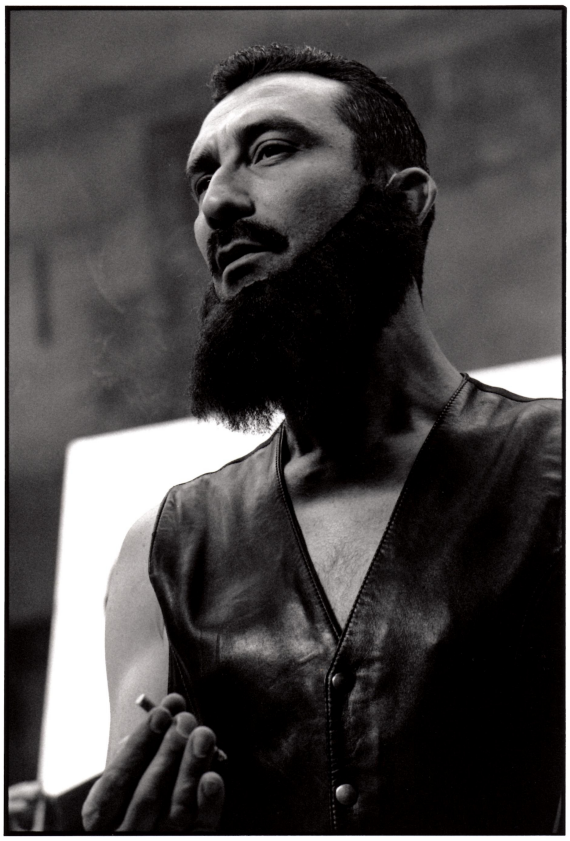
9
APÉNDICE

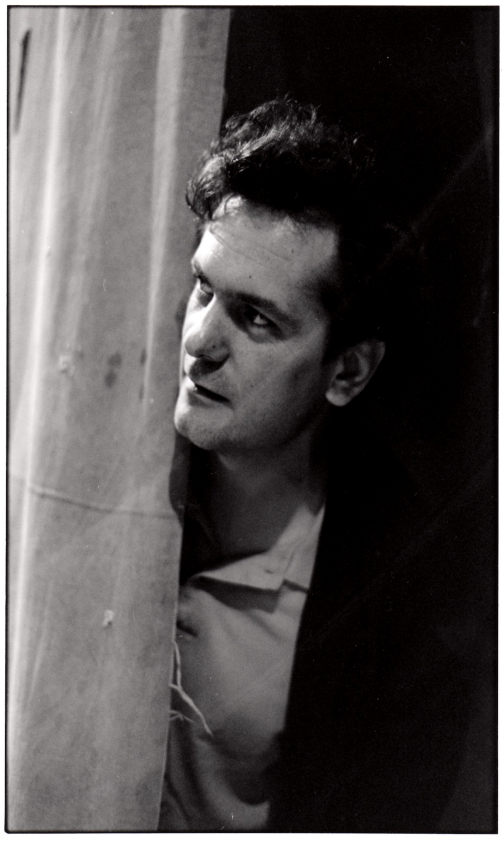
9.1. Fotografías de *El público* realizadas por Ana Díez

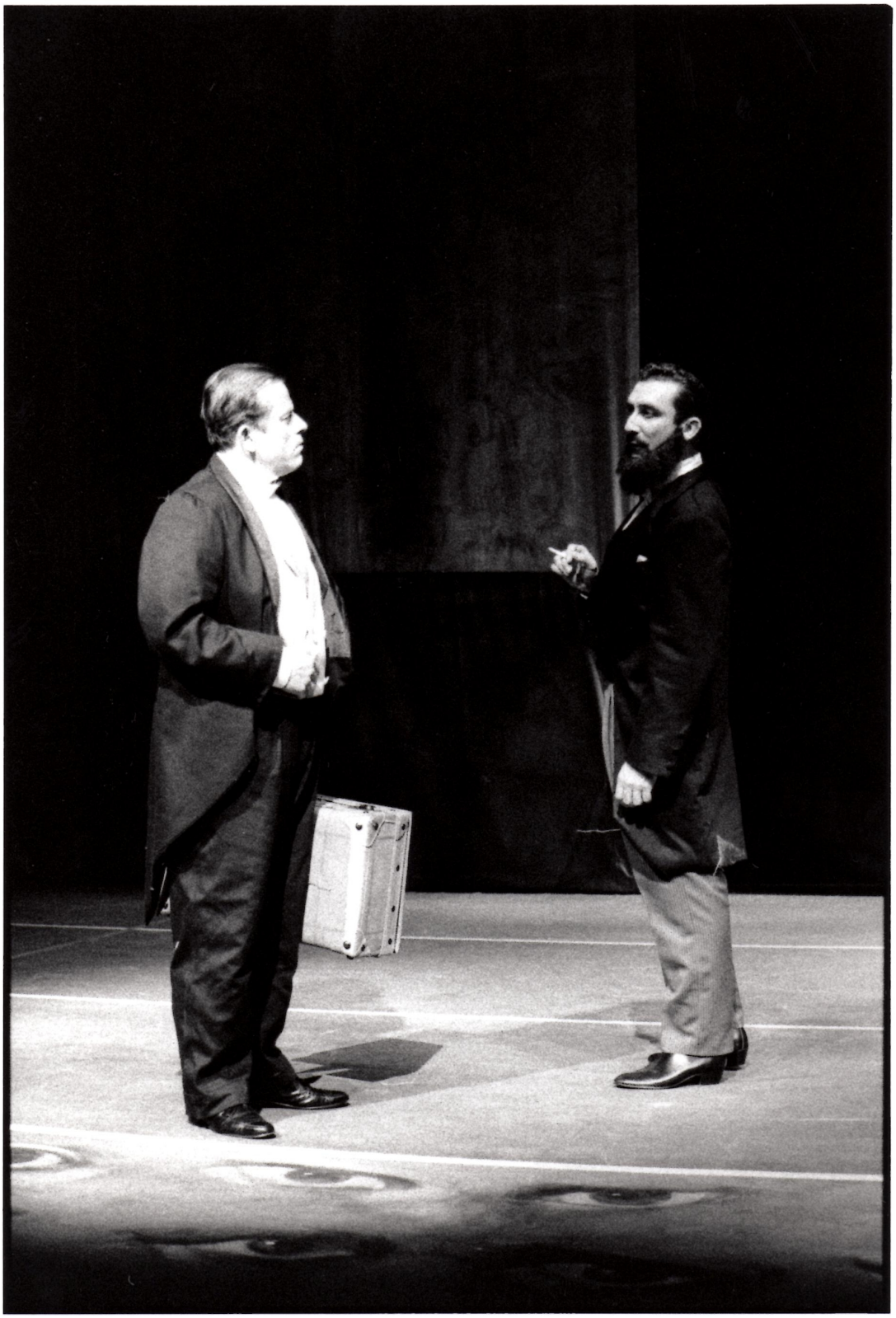
Las fotografías que reproduzco las realizó, en blanco y negro, Ana Díez para Teatro del Sur. Con las que he podido rescatar, han pasado algunos años, he tratado de contar la puesta siguiendo un hilo narrativo que más o menos coincide con la obra lorquiana. Son fotos de ensayos y de una función en el Teatro Alhambra.

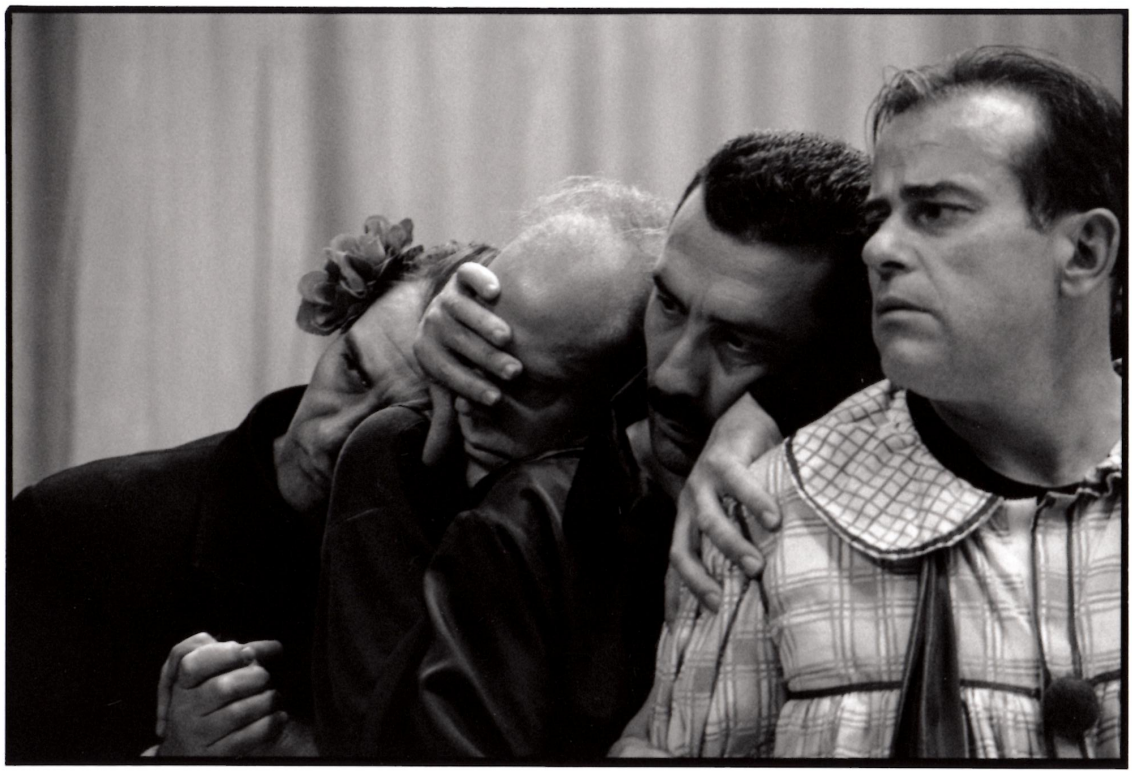


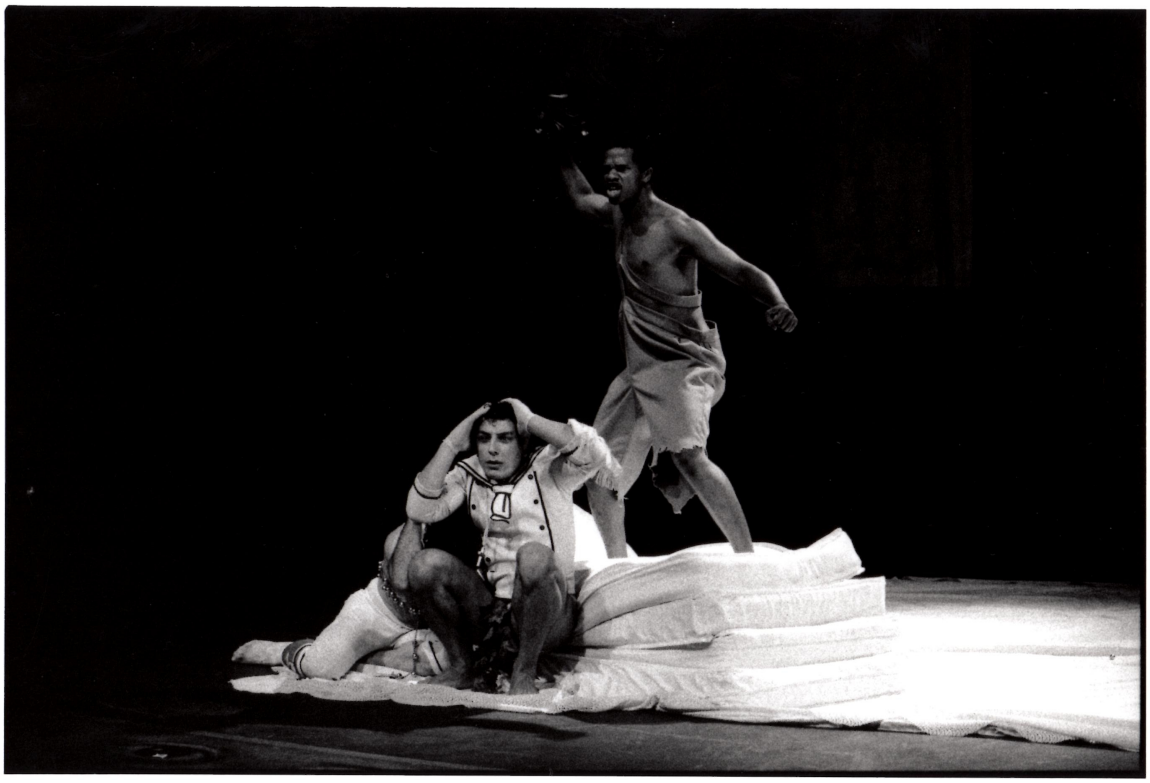


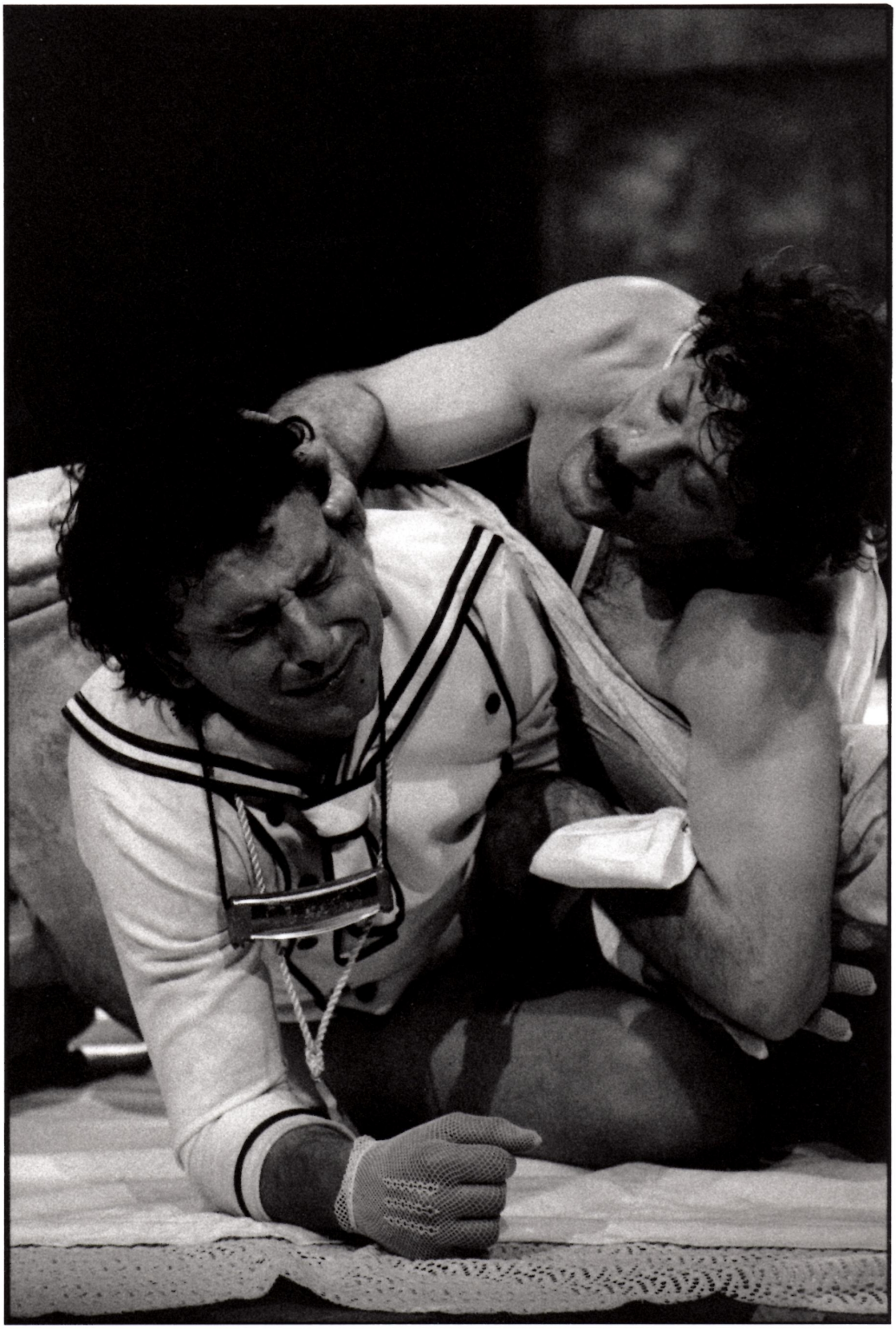


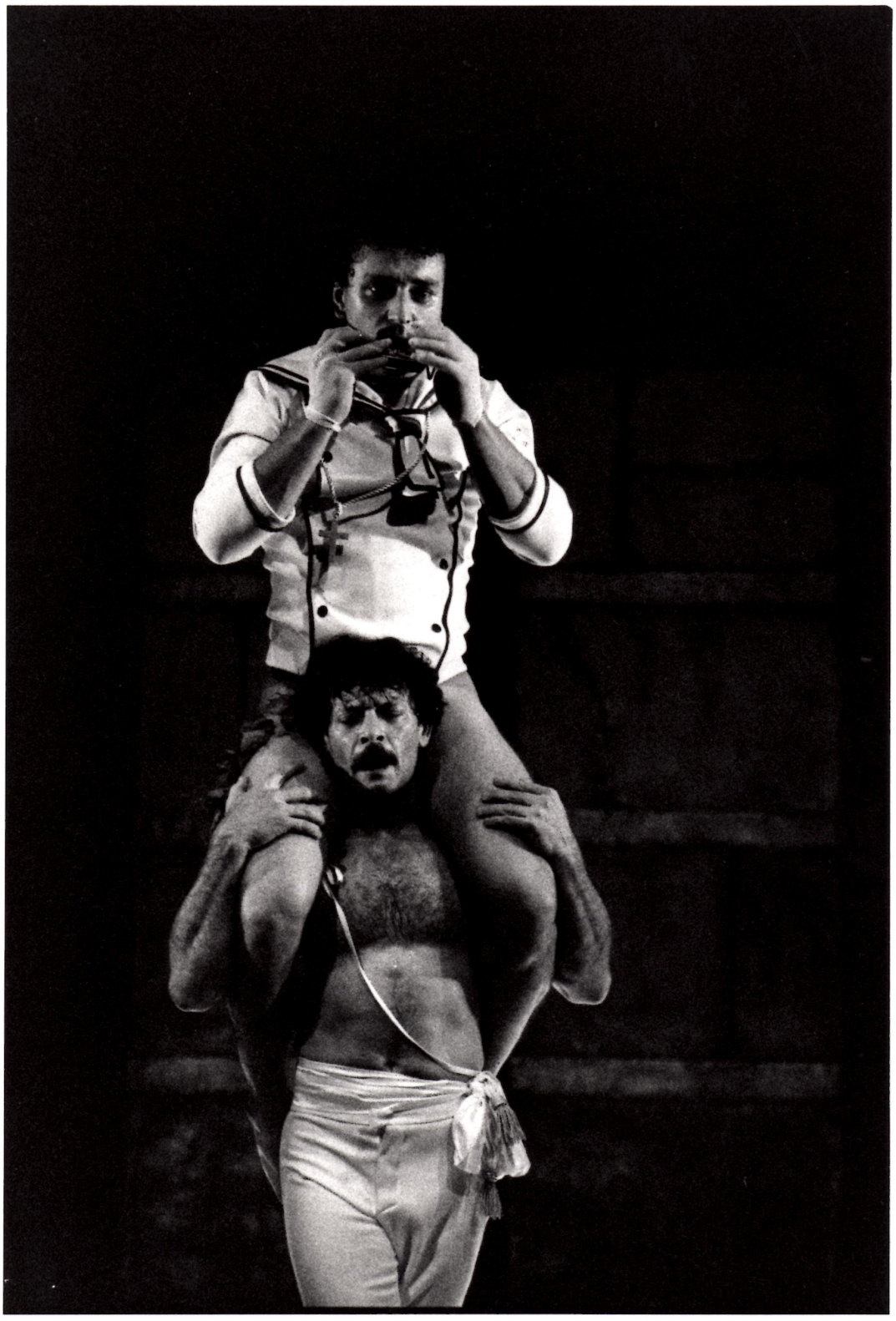


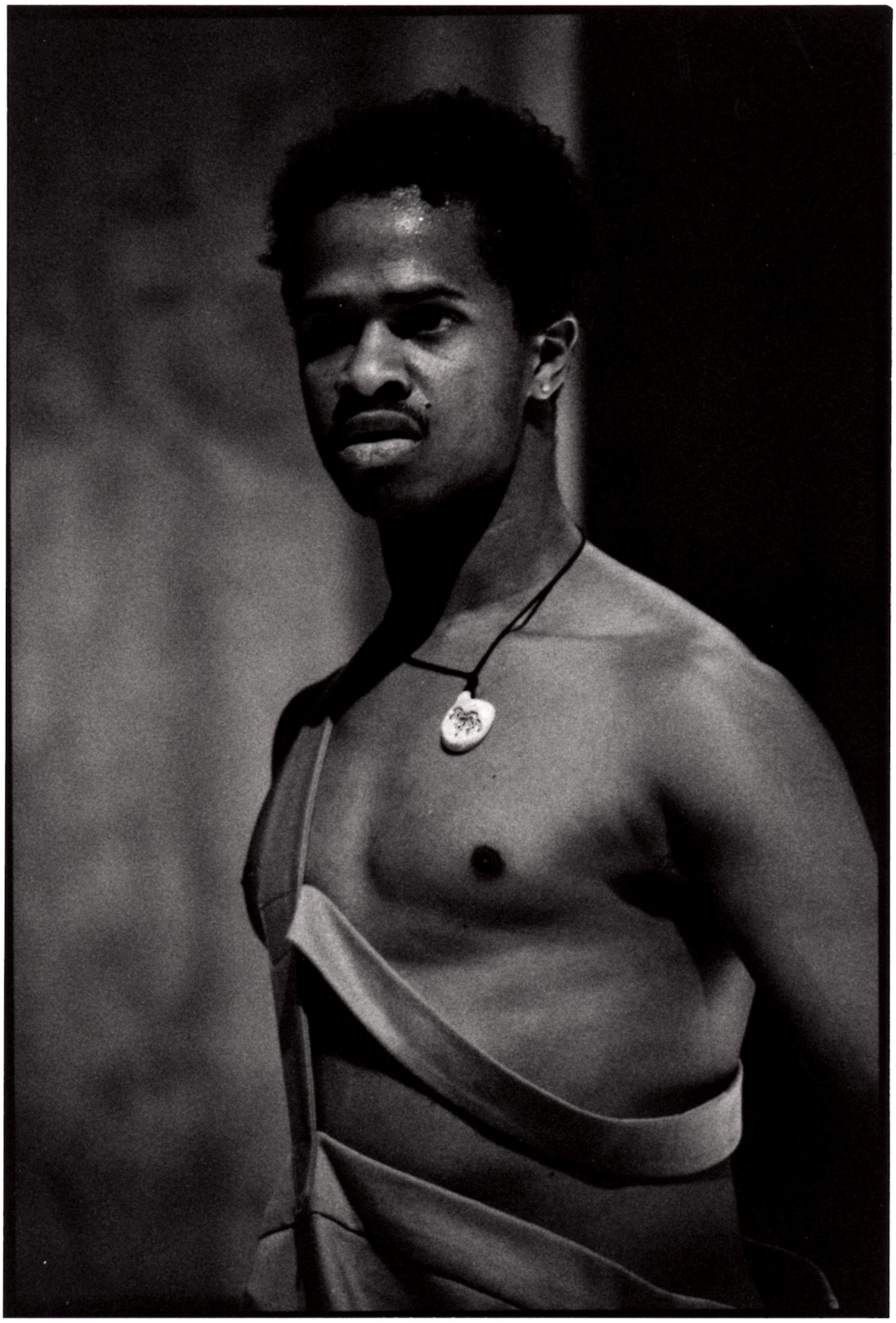


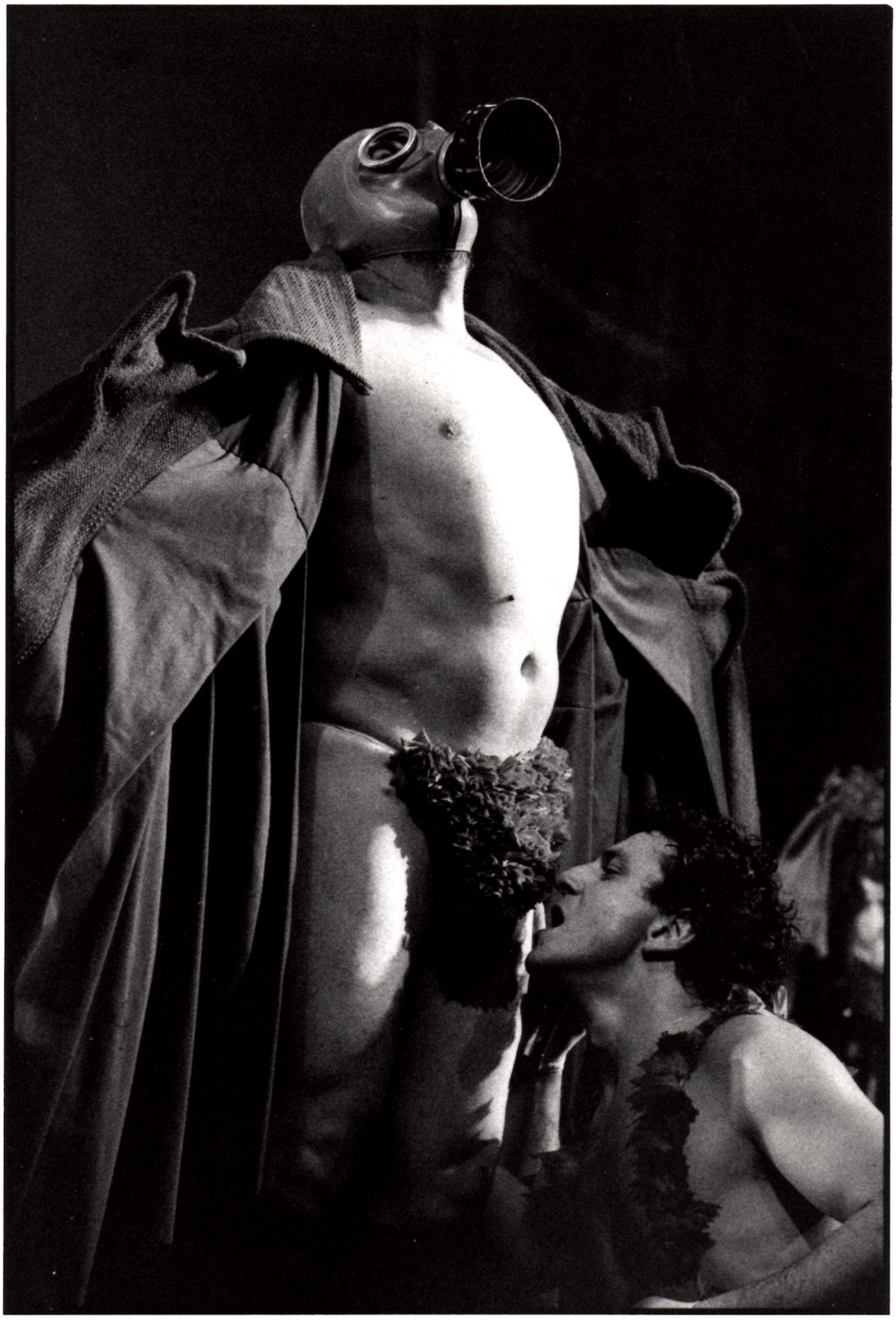


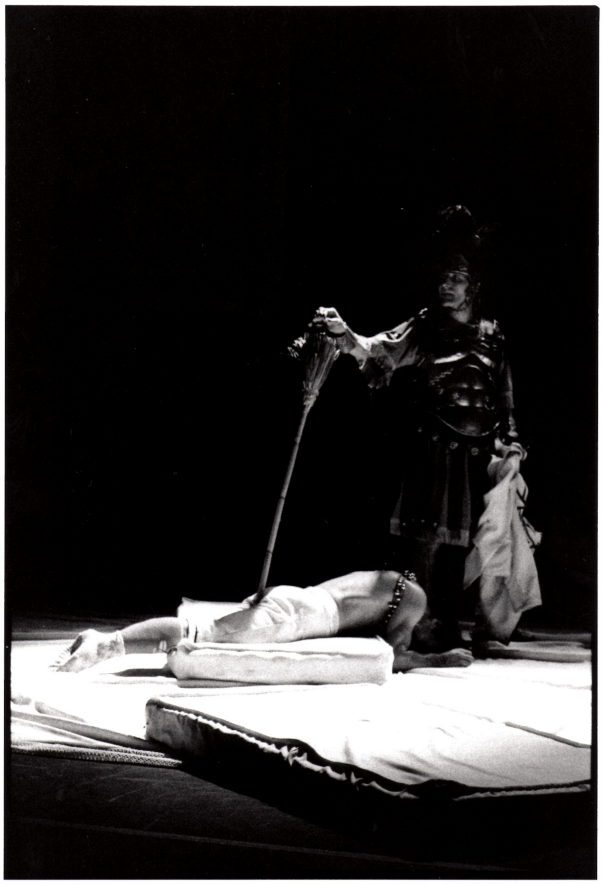


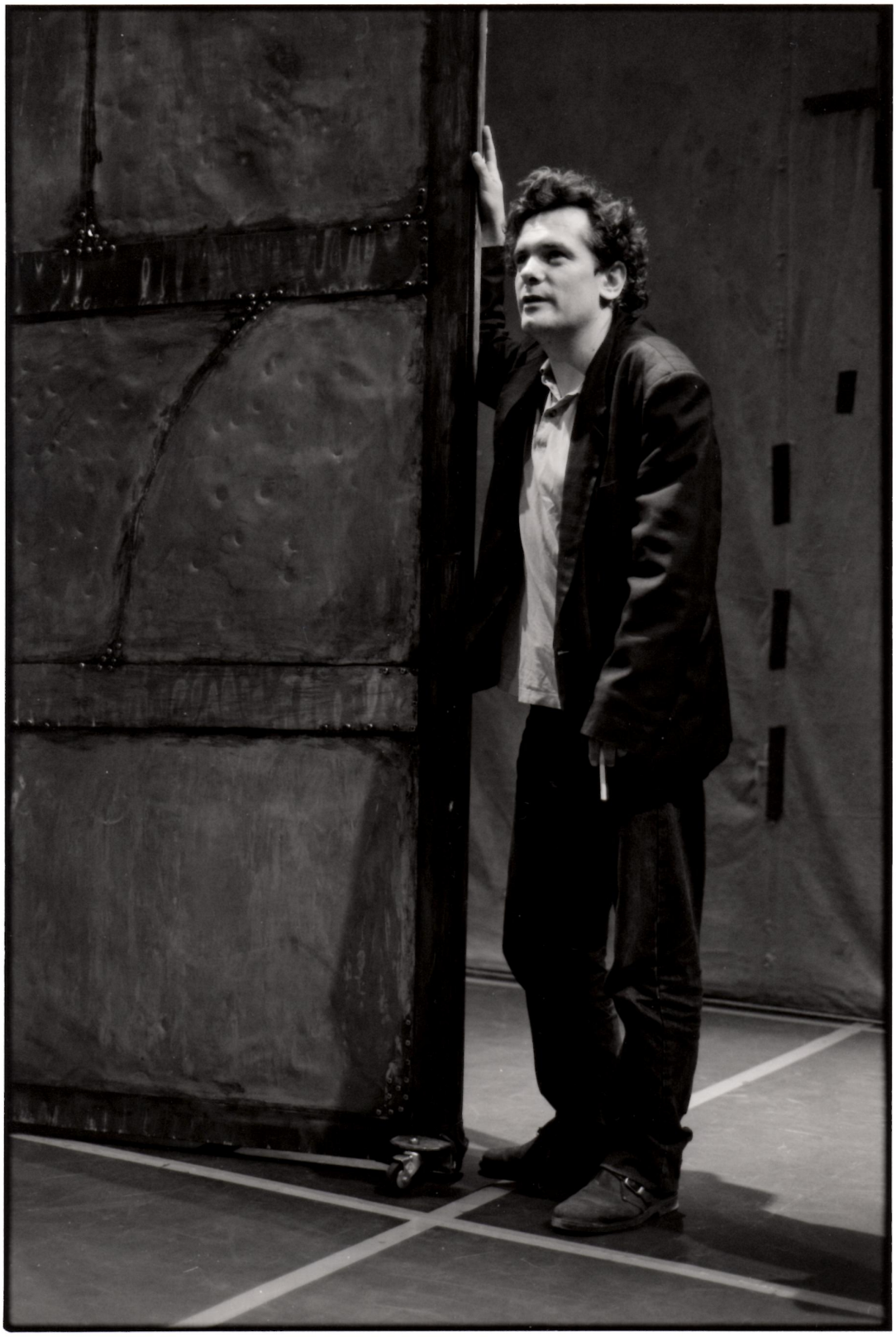


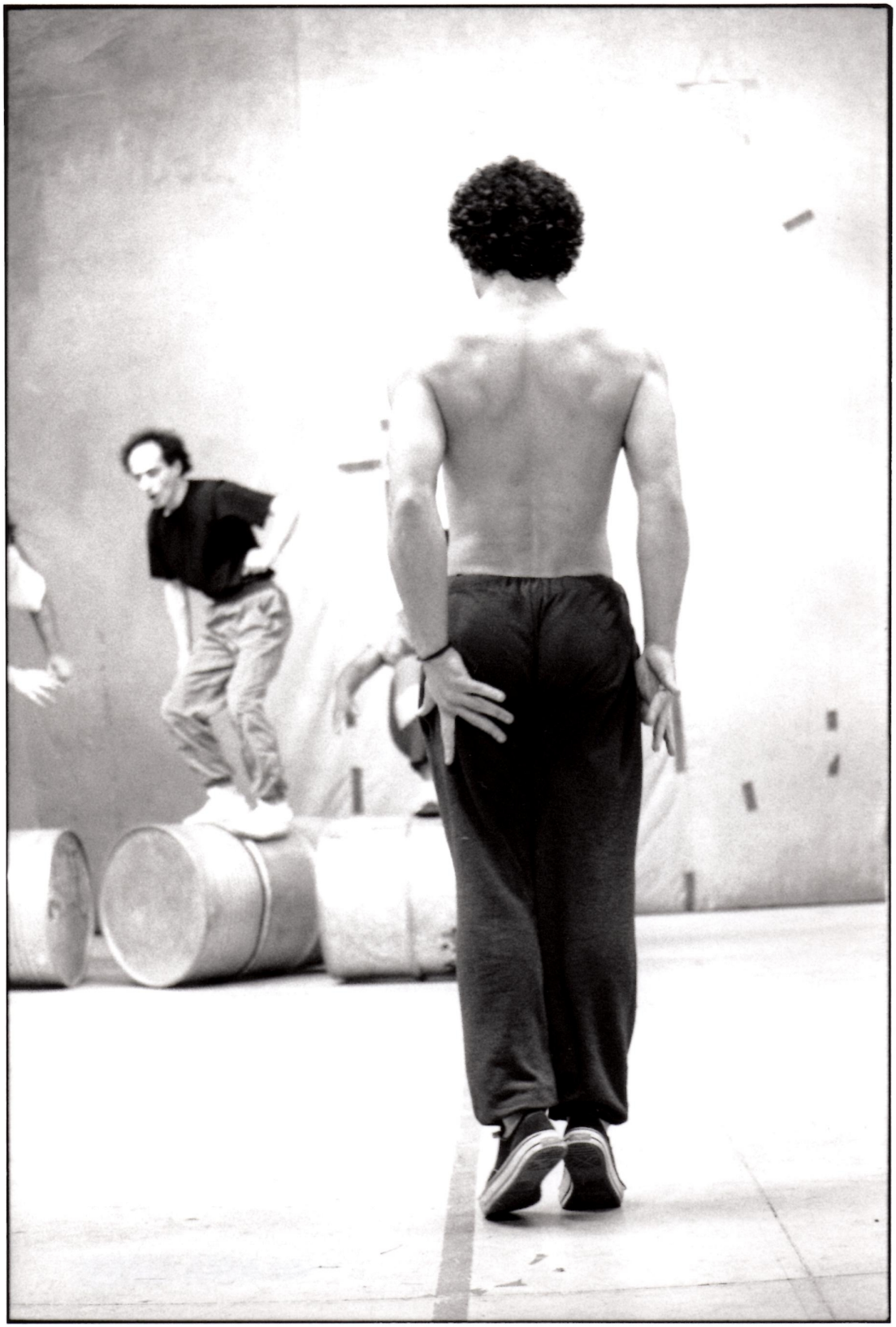


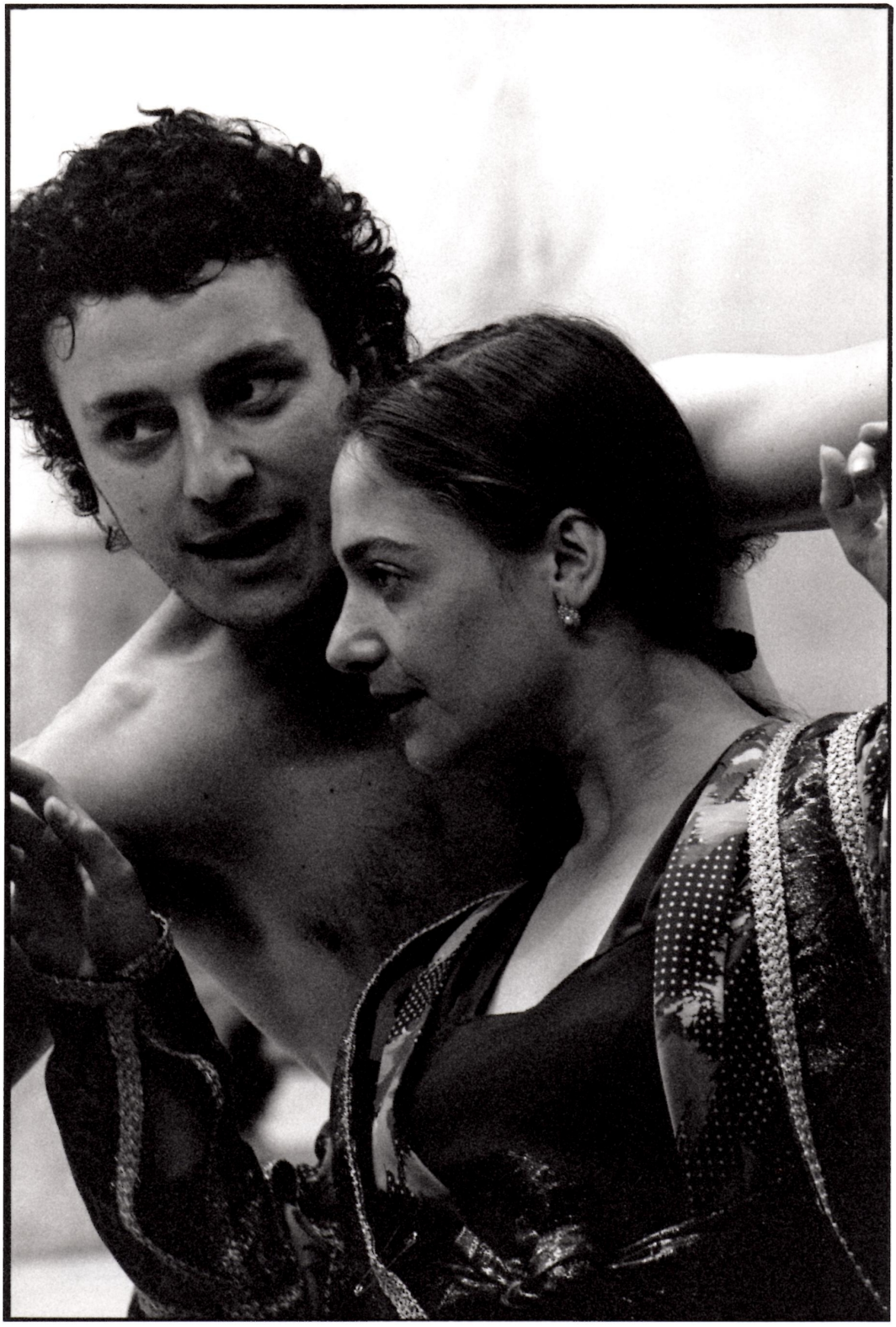


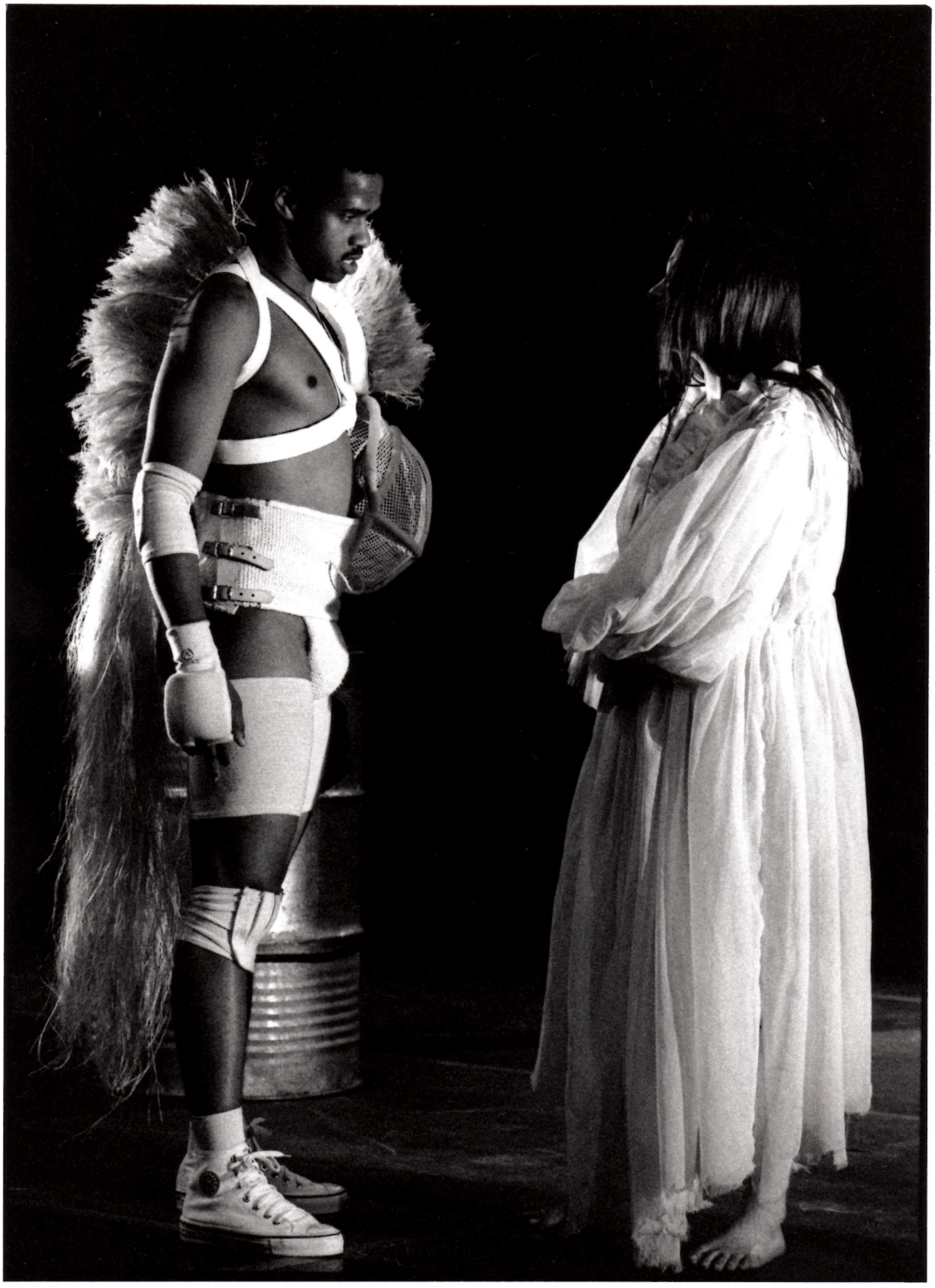


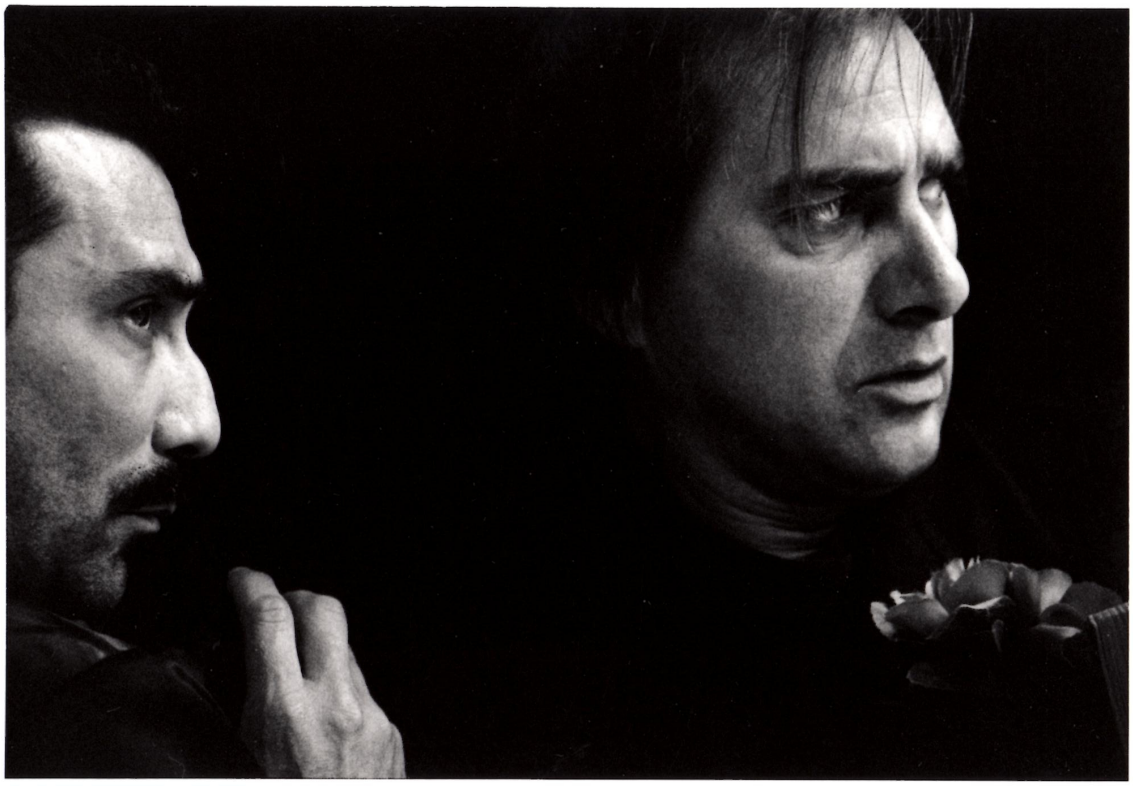


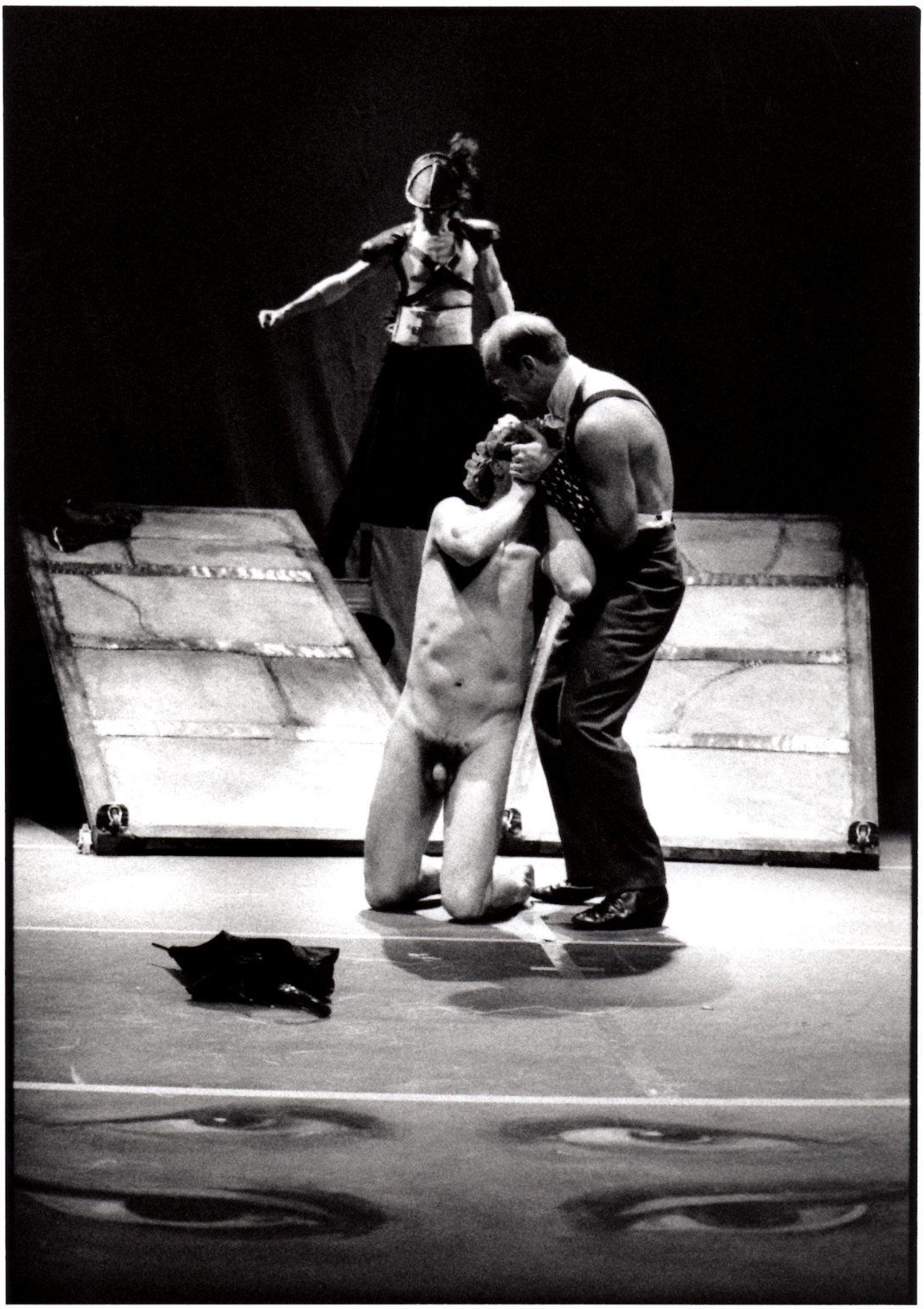


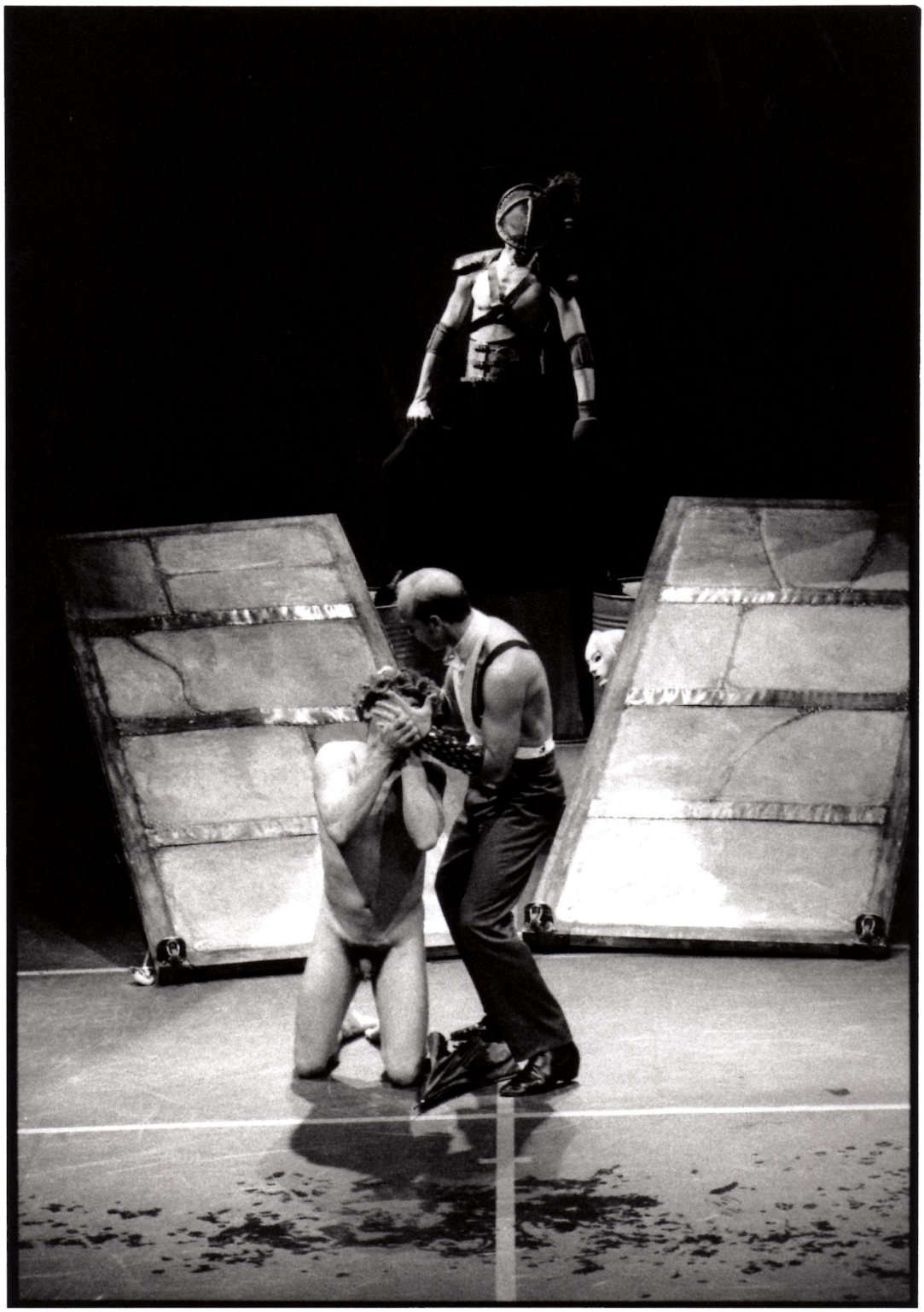


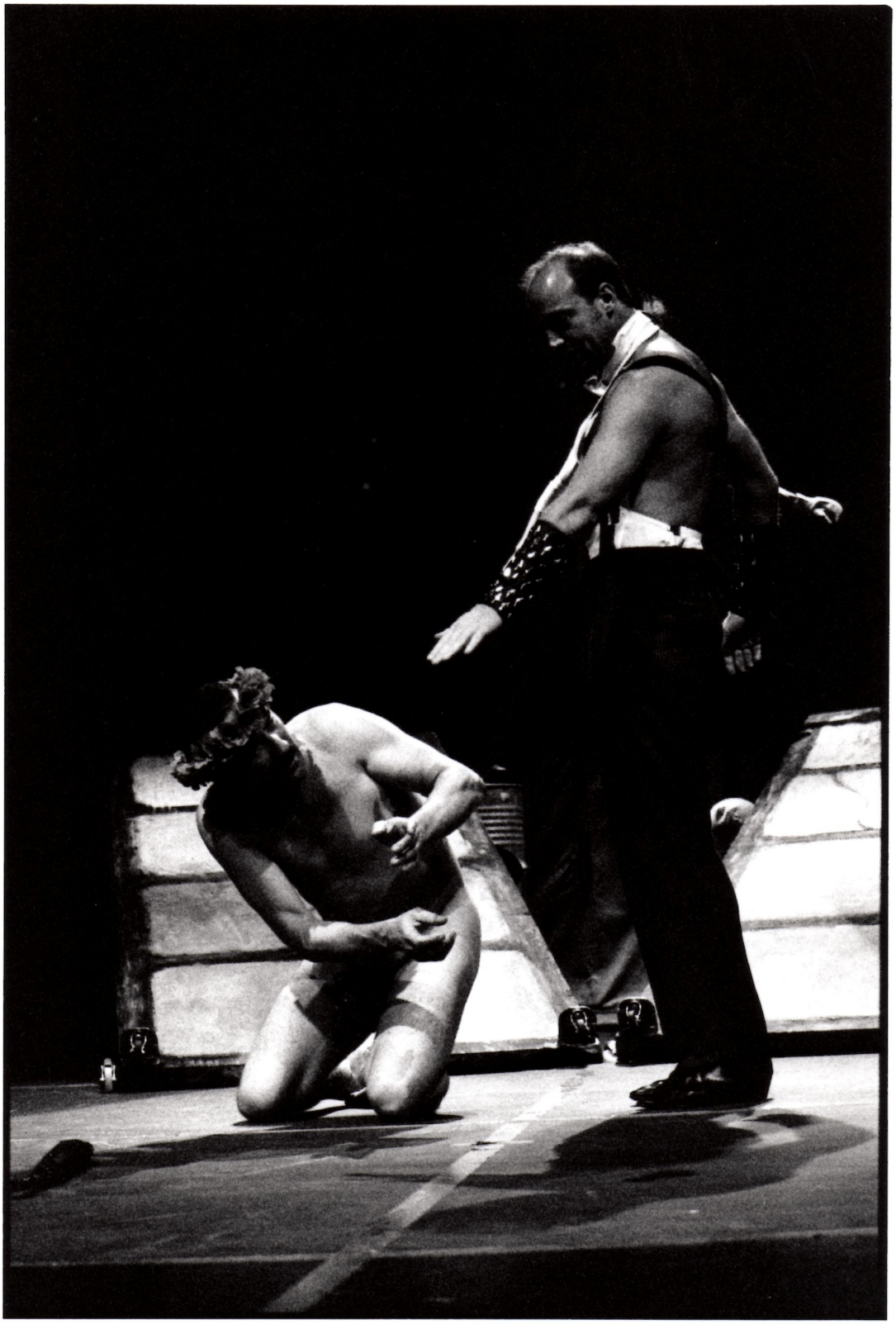


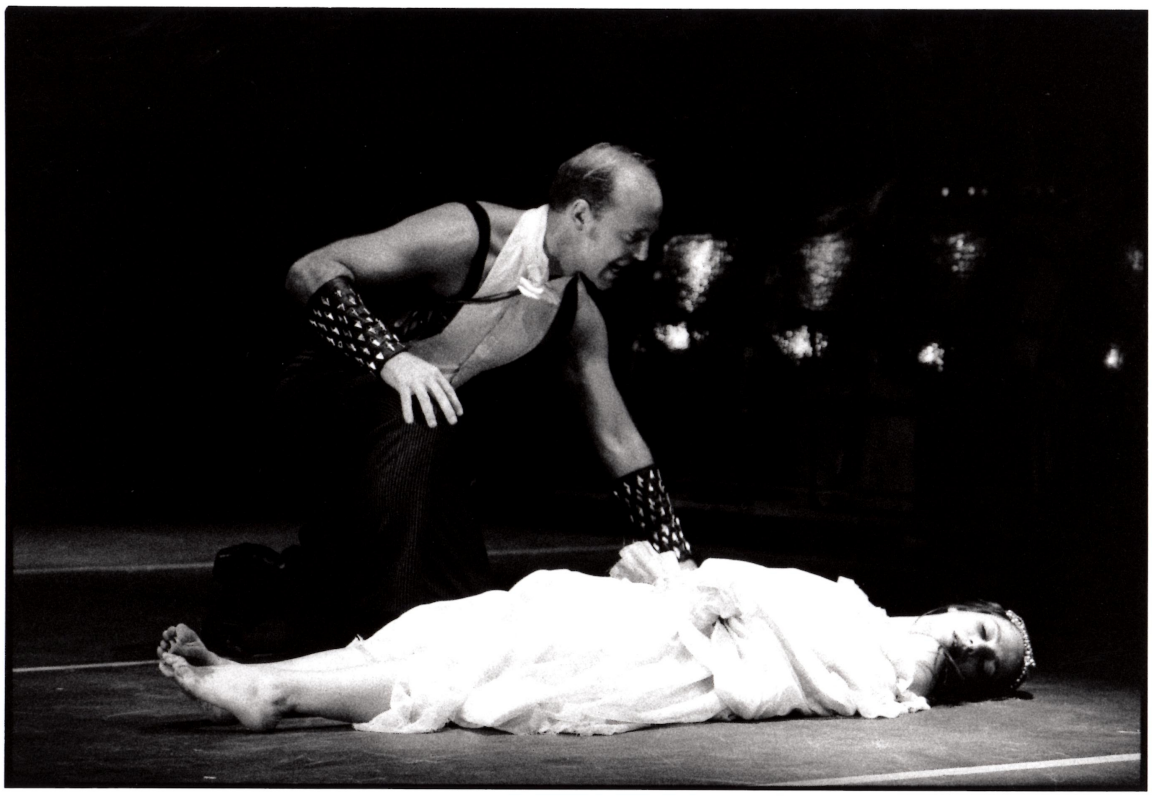


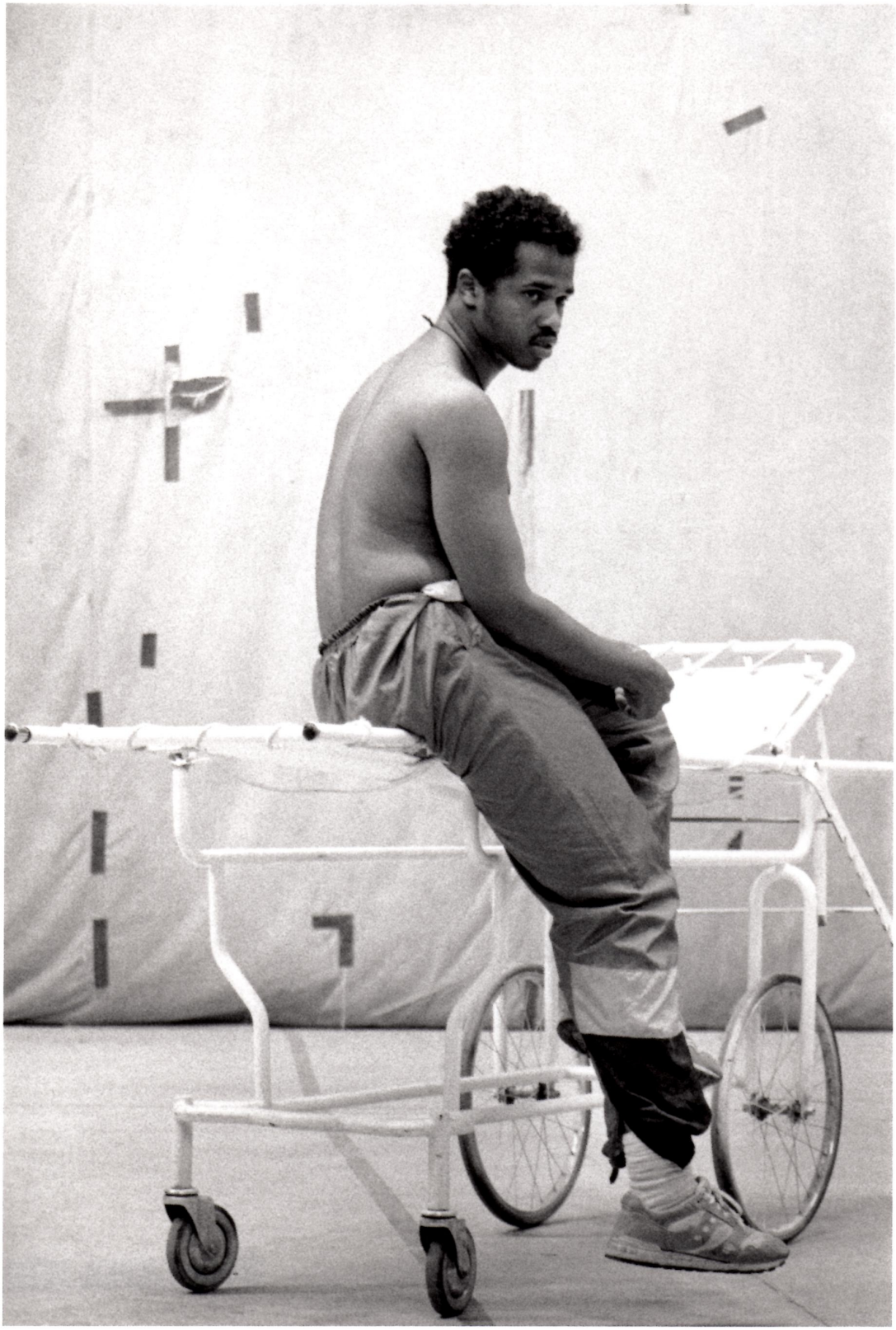


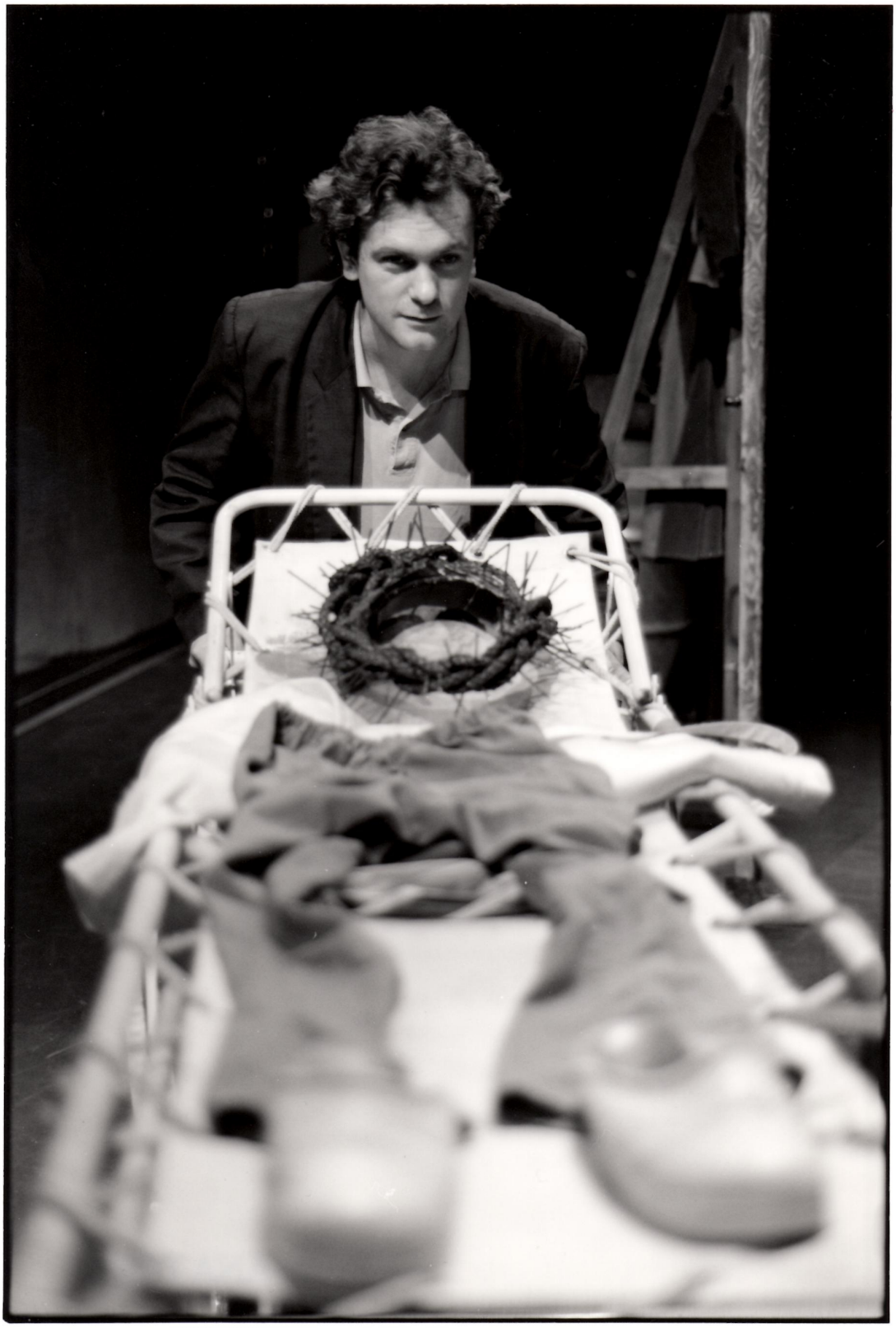


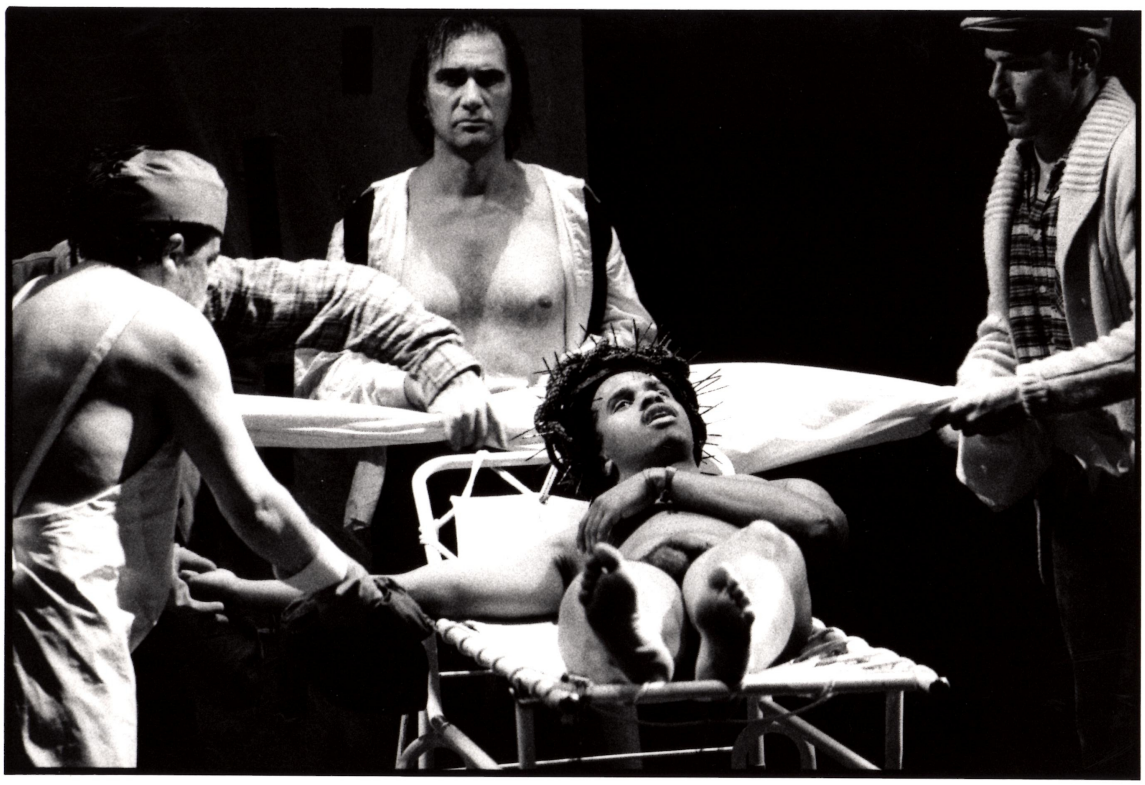


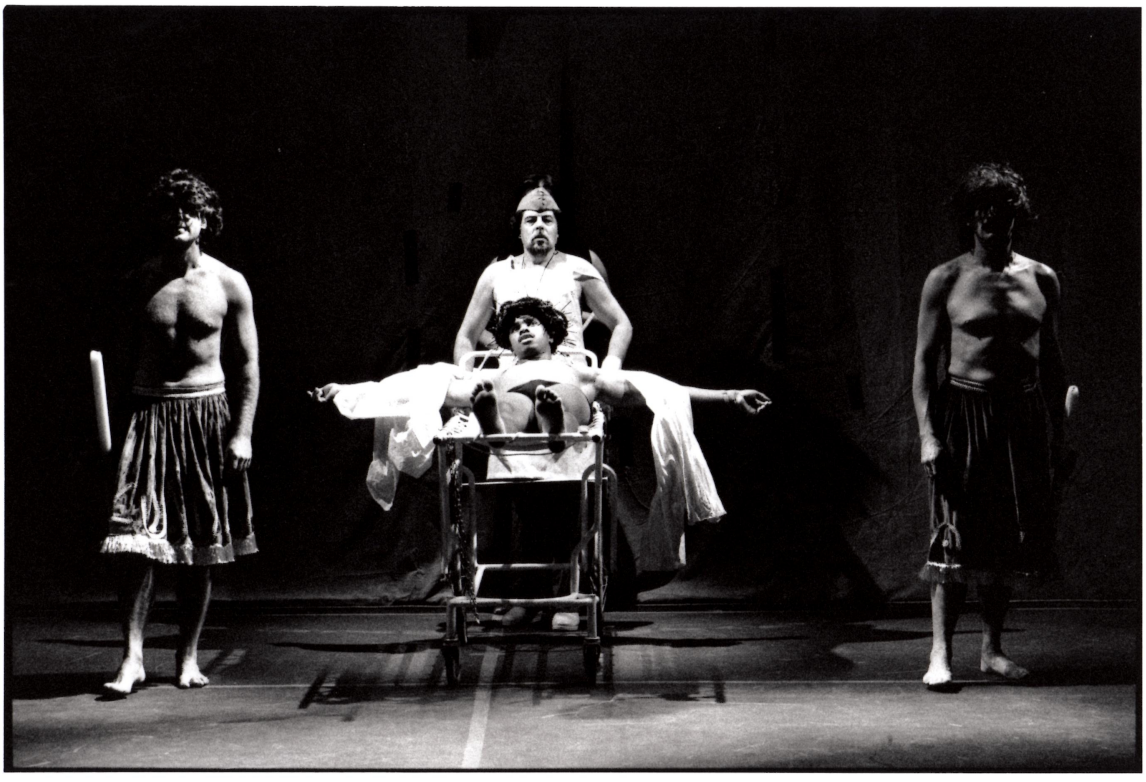


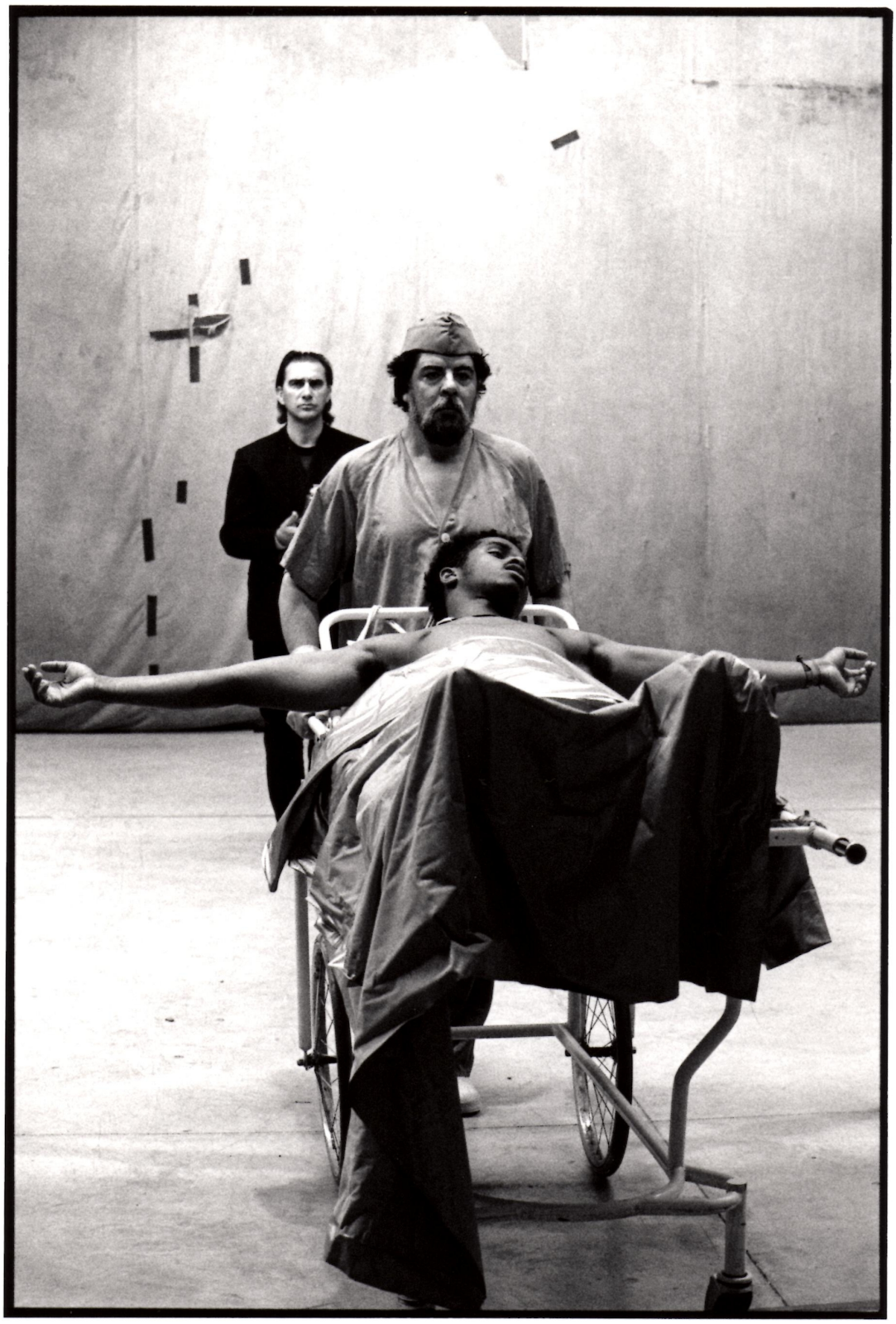


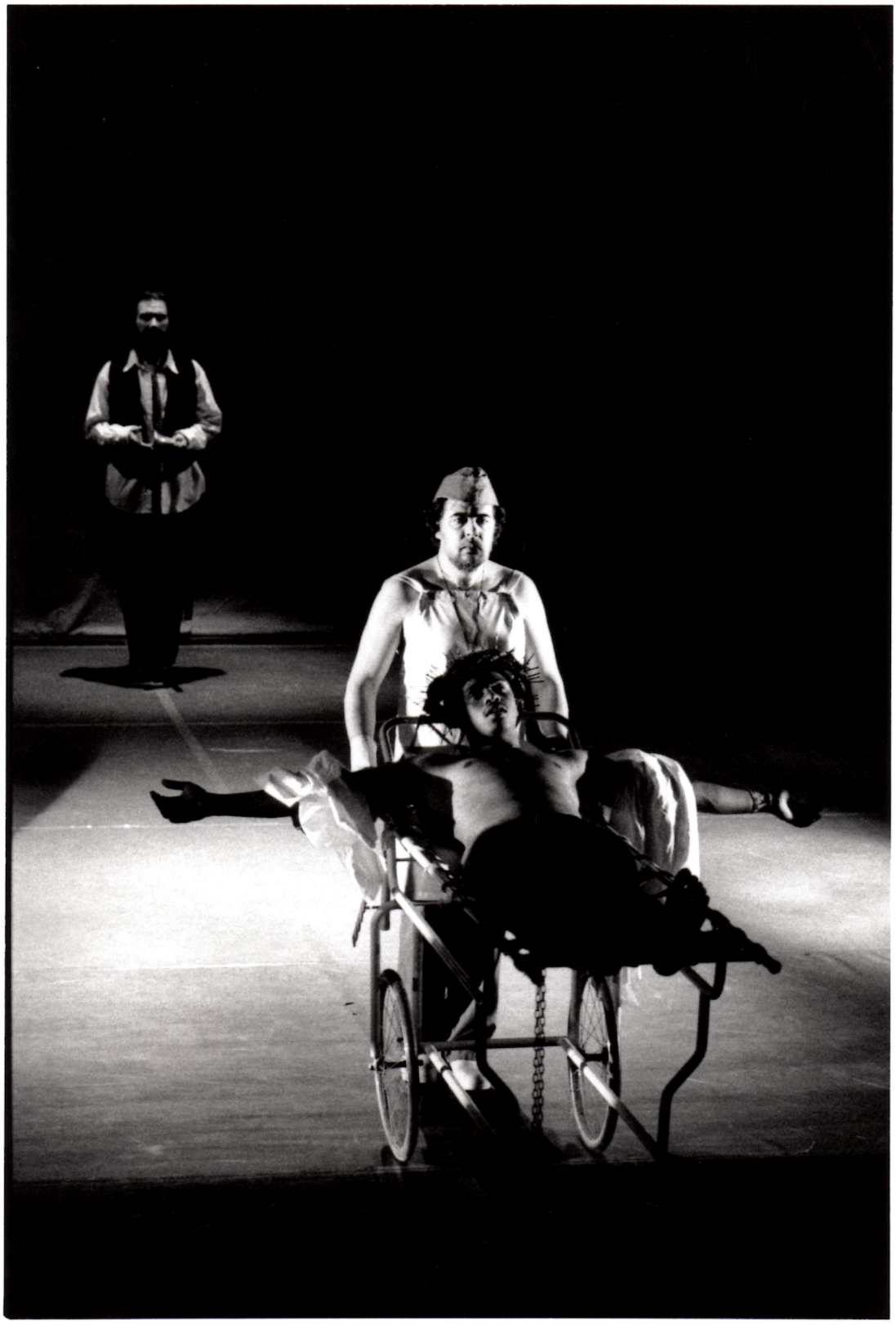


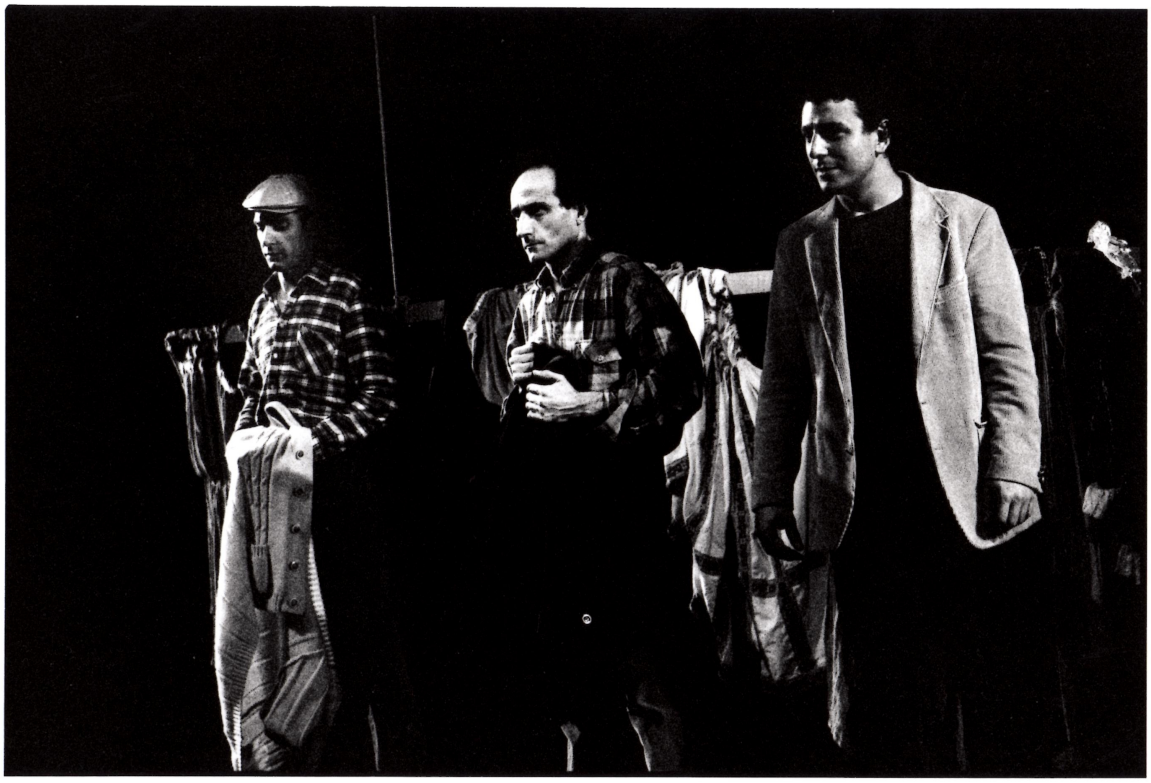




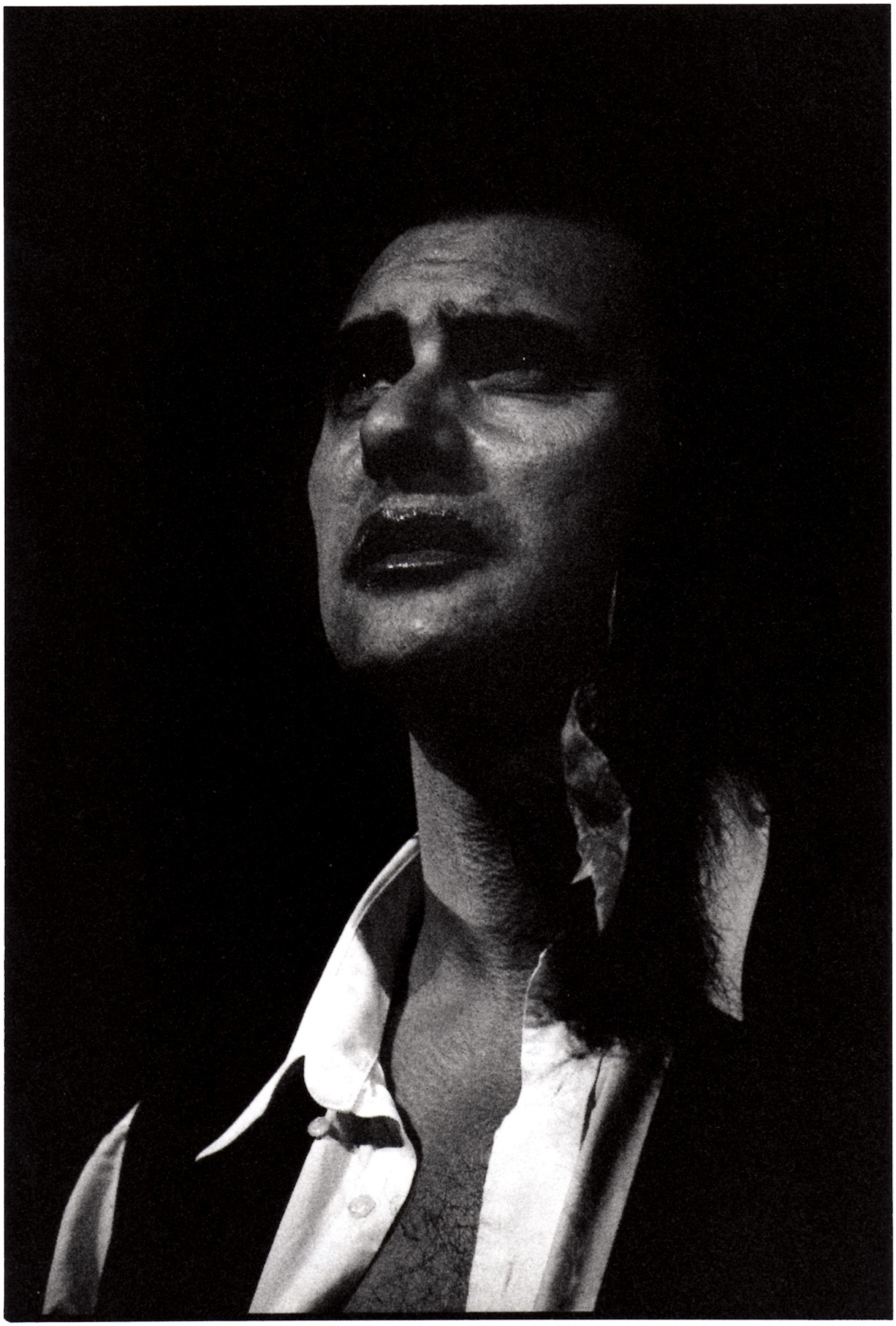


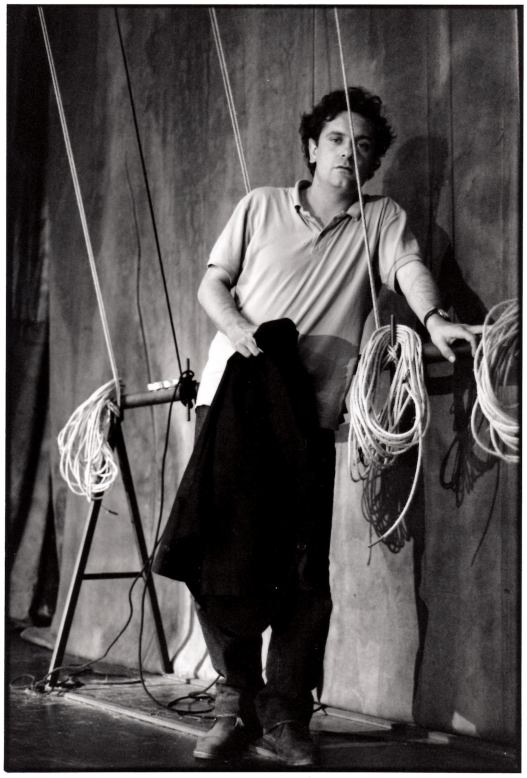


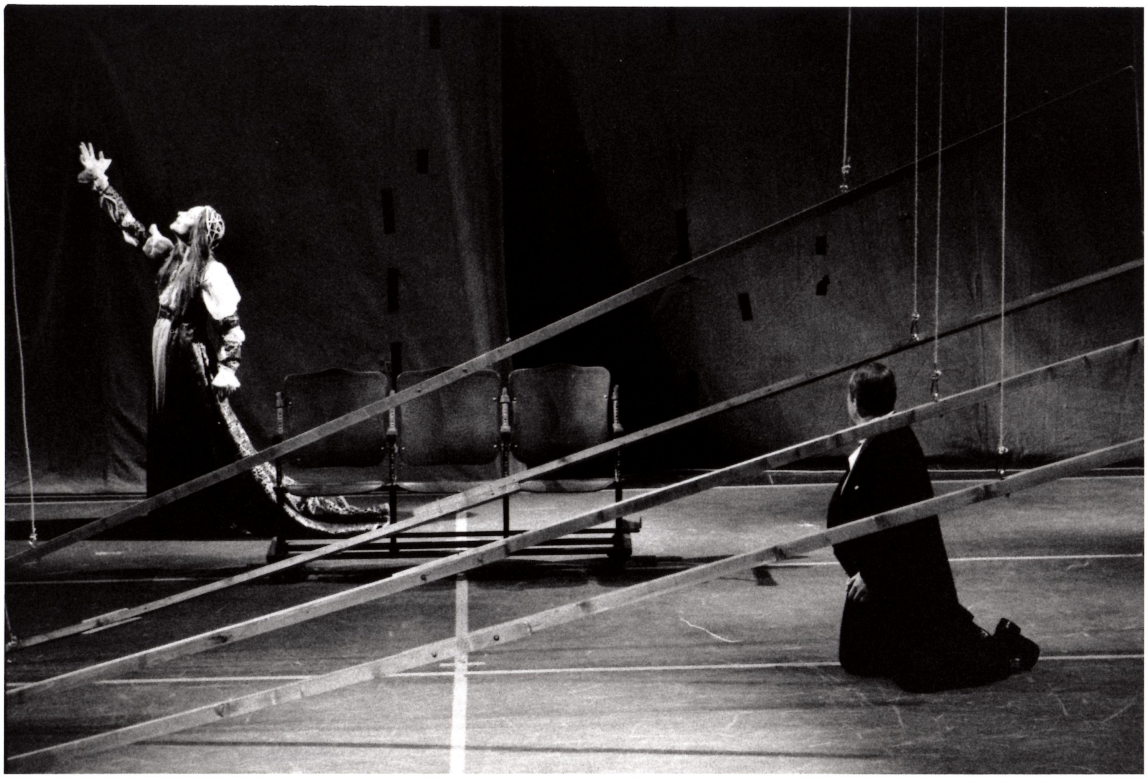


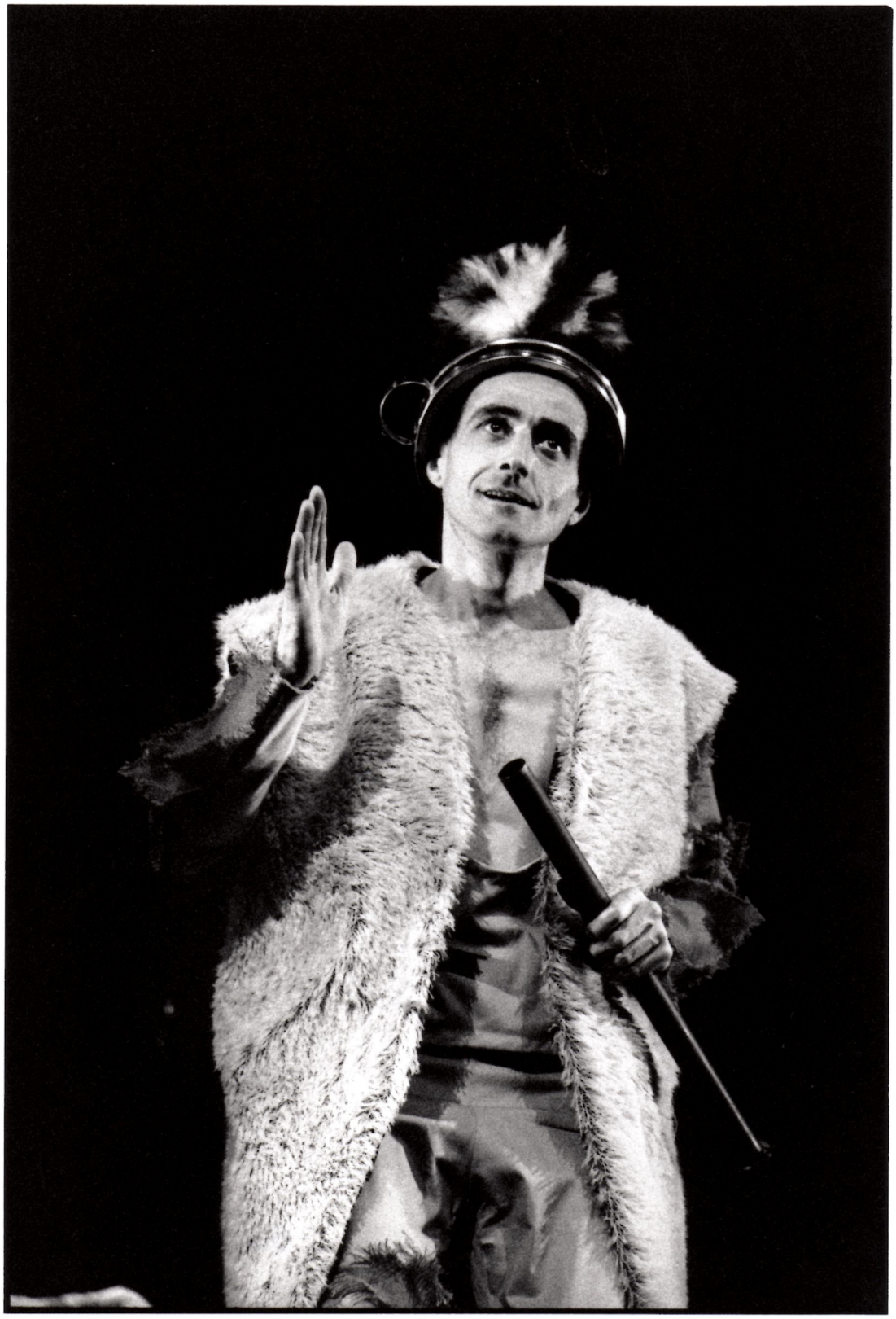


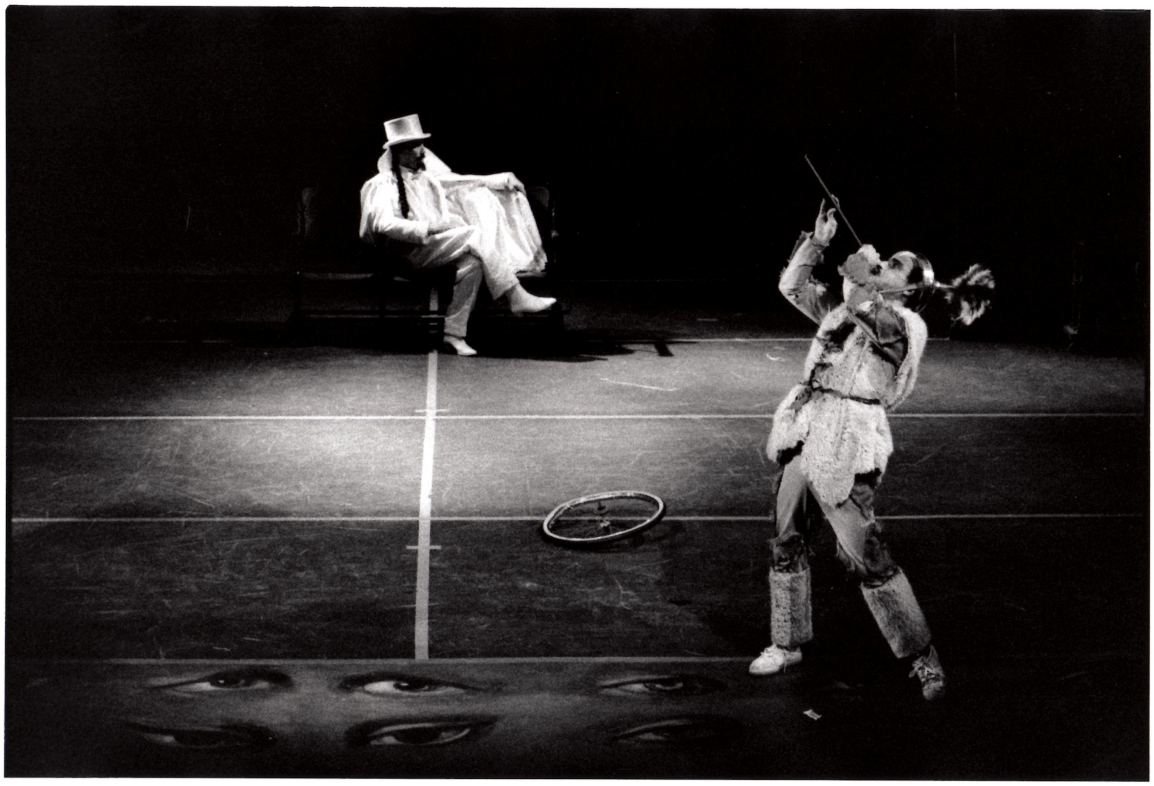
GRANADA

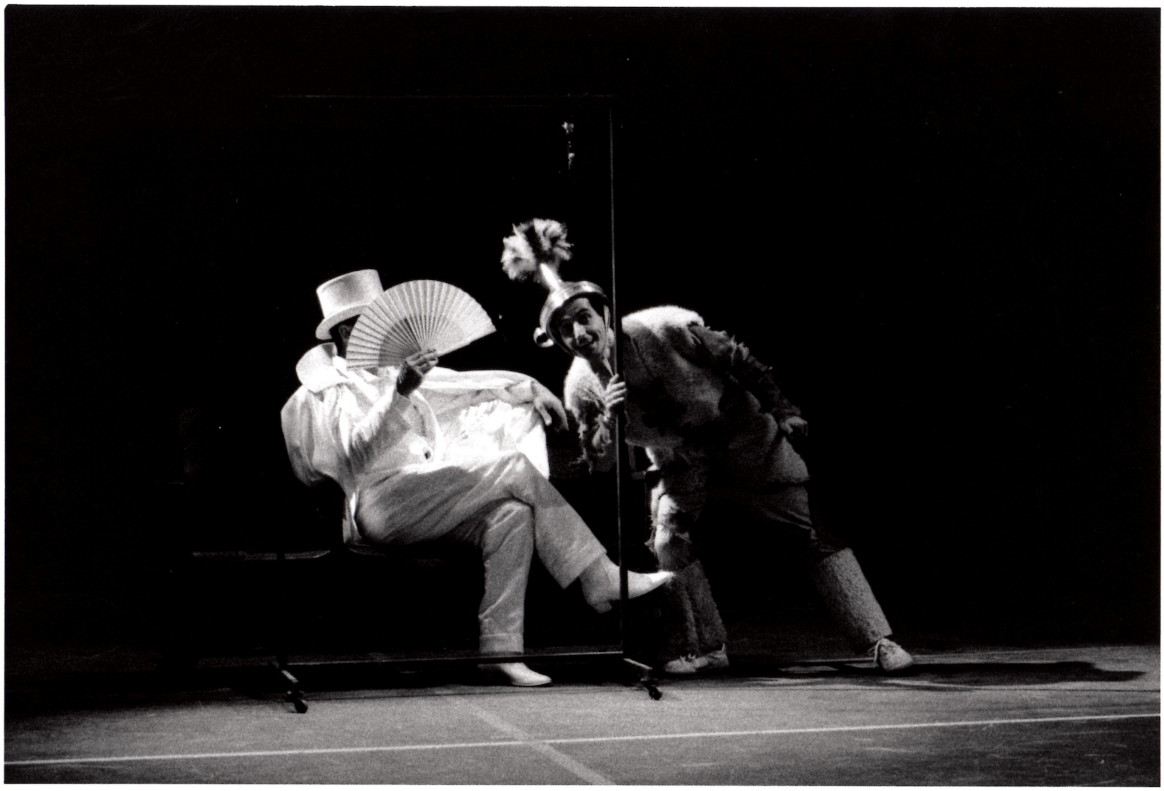


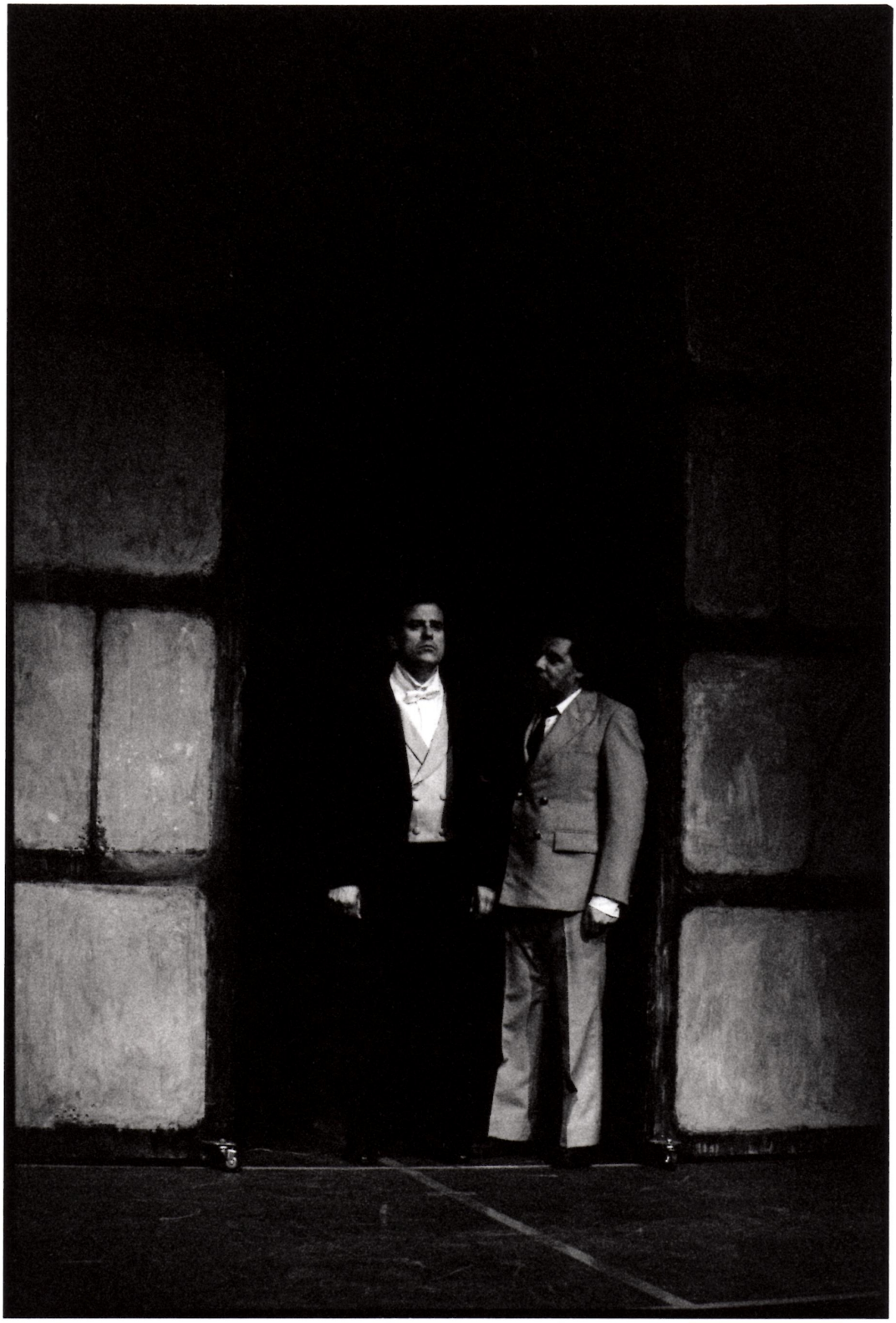


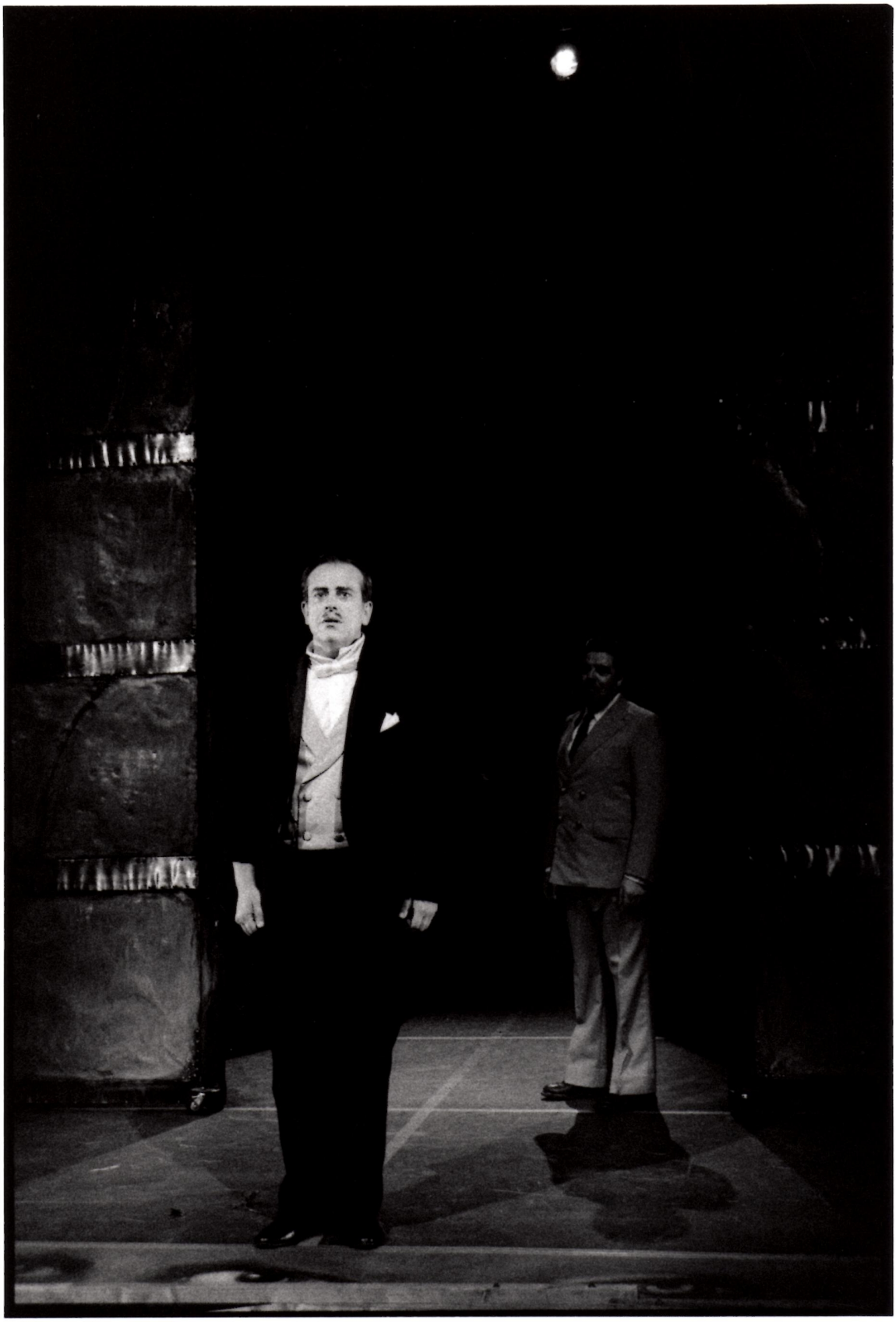


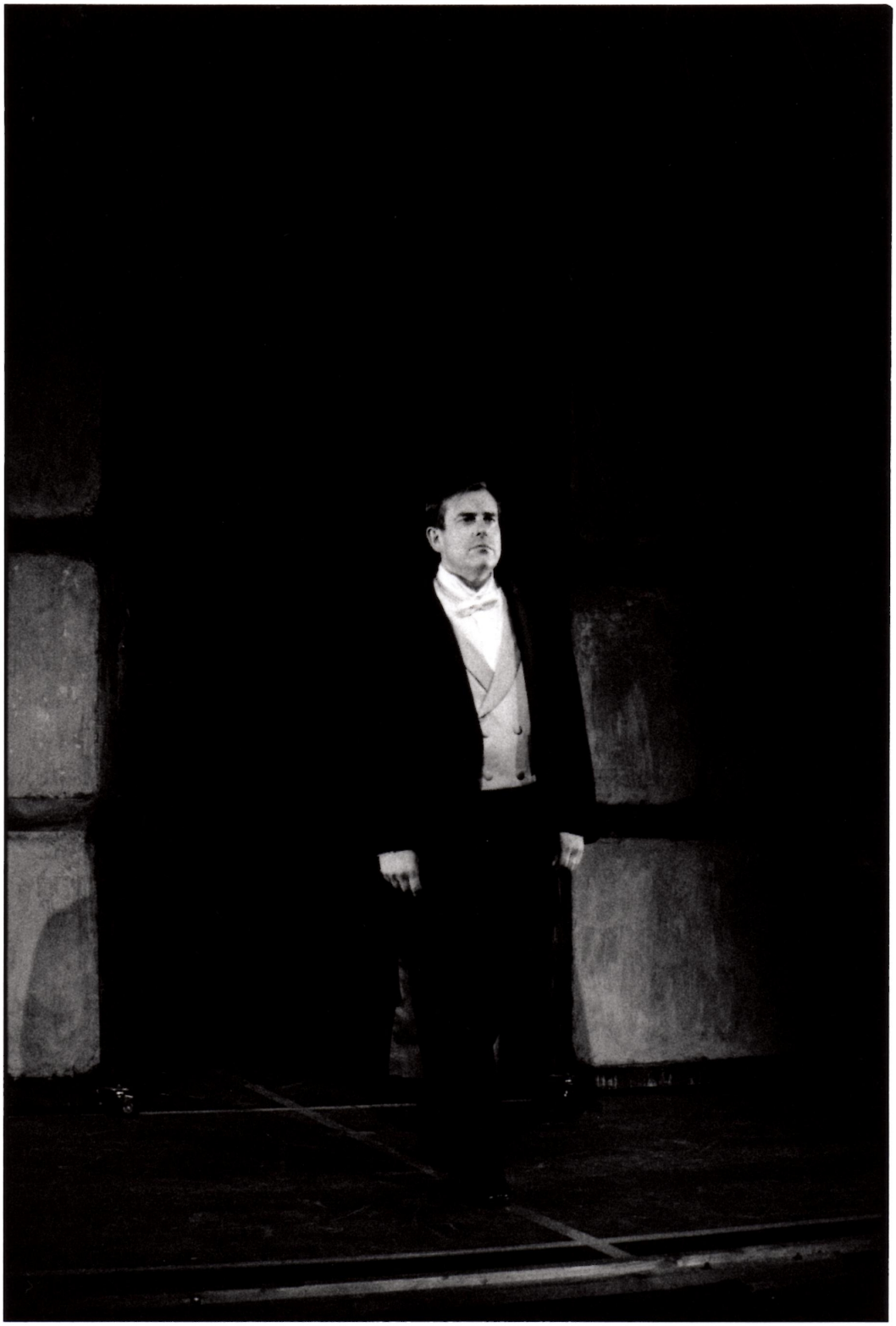


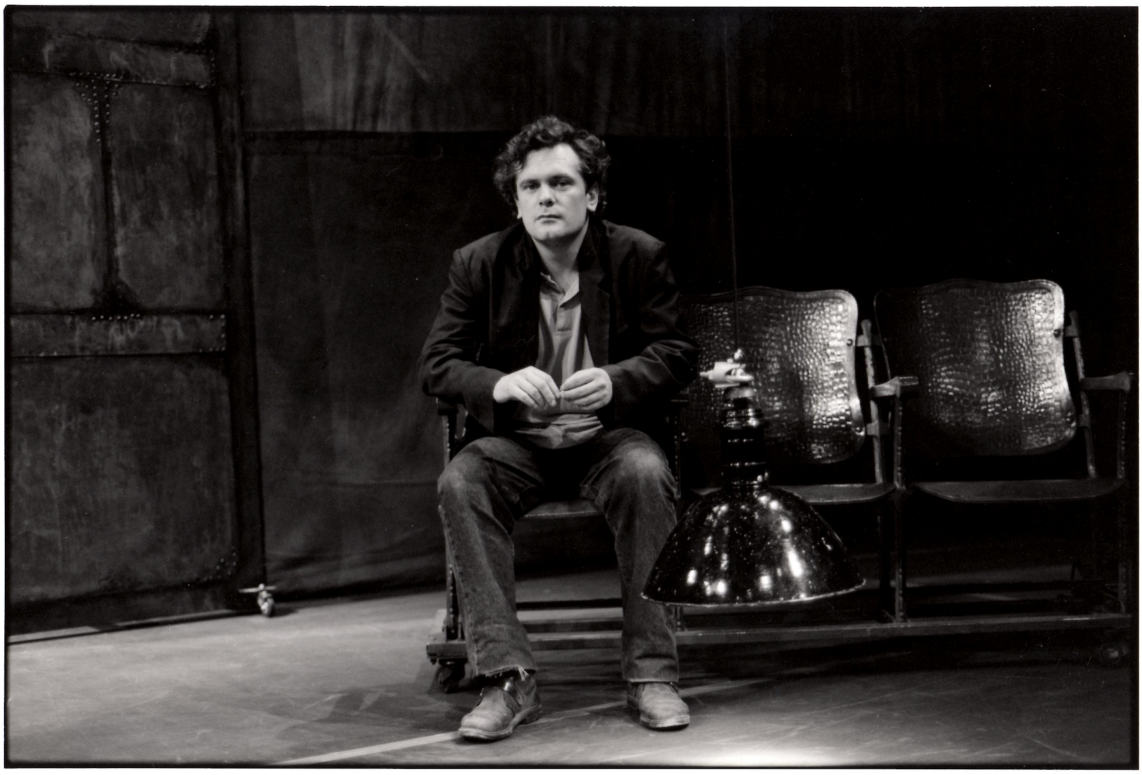












9.2. DVD de *El público* para Teatro del Sur (20¨) Canal Sur

Entrego un resumen amplio en DVD de la puesta en escena que utilizaba la Compañía para los medios de comunicación y que de alguna manera suple una copia de la obra completa. Tengo dos versiones de la obra íntegra: una tiene una calidad pésima; la otra de Canal Sur grabada en el Teatro Alhambra al estar realizada con tres cámaras y en un formato difícil de volcar a DVD requiere una edición especial. Continúa la tarea. Gracias y disculpen.