



**Seminario de Estudios Teatrales**

**LAS FRONTERAS DEL TEATRO. TERCER MILENIO - II**

**Nueva Escena: Contemporaneidad y Periferia**

*FRANCISCO VALCARCE*



**UNIVERSIDAD DE MÁLAGA**

VICERRECTORADO DE CULTURA Y PROYECCIÓN EXTERIOR

AULA DE TEATRO

**UNIVERSIDAD DE CANTABRIA**

VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

AULA DE TEATRO

**UNIVERSIDAD DE GRANADA**

VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA Y COOPERACIÓN AL DESARROLLO  
Secretaría de Artes Visuales, Escénicas y Música

AULA DE TEATRO

**ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA**

**2002**



## FRANCISCO VALCARCE

Santander. 25 de Noviembre de 1955

### **Director de escena y dramaturgo.**

Director del Aula de Teatro de la Universidad de Cantabria. Director de la Muestra Internacional de Teatro Contemporáneo. Fundador, director y administrador de La Machina Teatro. Miembro de la A.D.E. (Asociación de Directores de Escena).

**Docencia y gestión.** Profesor de teatro en diversos centros (institutos, colegios, barrios, asociaciones juveniles, C.E.P, Escuelas de Danza, Escuela de Arte Dramático de Cantabria, Vicerrectorado de Relaciones Institucionales y Extensión Universitaria de la Universidad de Cantabria). Responsable de toda la actividad teatral de la Universidad de Cantabria, organiza cursos y talleres, dirige el Laboratorio de Artes Escénicas y es programador de la Muestra Internacional de Teatro Contemporáneo.

**Publicaciones y conferencias.** Ha sido director de la publicación *"Proyecto Escena"*. Crítico de teatro y colaborador en prensa, autor de más de un centenar de artículos sobre artes escénicas. Es redactor corresponsal en Cantabria de la Revista ADE Teatro. La Universidad de Málaga ha publicado su trabajo *"Teatro Contemporáneo: un espacio para la investigación y la imaginación. Influencias e impregnaciones (Apuntes para una historia de la innovación escénica)"*. Coordinador, junto a Francisco J. Corpas, de los Cuadernos de Estudios Teatrales. Conferenciante en varias instituciones (Colegio de España en París, Universidad de Cantabria, Simposium para profesores de español, Universidad de Málaga, Universidad de Castilla-La Mancha). Ha dirigido dos cursos en los Cursos de Verano de Laredo (*"Claves del teatro contemporáneo: Nuevas tendencias escénicas"* y *"El arte escénico de fin de siglo"*). **Premios.** Premio a la mejor dirección y al mejor montaje escénico por el espectáculo *"El Aprendiz"* (XVI Certamen Nacional de Teatro Arcipreste de Hita, Guadalajara, 1994). Mención especial a la dirección por el espectáculo *"La sangre de Macbeth"* (VI Muestra Alternativa Internacional de Teatro. Festival de Otoño de Madrid, 1994)

**Trabajos de dramaturgia.** *"Pasodoble"*, de Miguel Romero Esteo; *"Un duende en Nueva York"*, de García Lorca y otros autores; *"Memoria del adiós"*, creación propia con textos de varios autores; *"El aprendiz"*, *"La sangre de Macbeth"*, *"Madre Prometeo"*, *"El dolor del tiempo"*, *"Lorca-Cantabria. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías"* y *"Palabra de Hierro"*.

... / ...



**Seminario de Estudios Teatrales**

**LAS FRONTERAS DEL TEATRO. TERCER MILENIO - II**

**Nueva Escena: Contemporaneidad y Periferia**

*FRANCISCO VALCARCE*



**UNIVERSIDAD DE MÁLAGA**

VICERRECTORADO DE CULTURA Y PROYECCIÓN EXTERIOR

AULA DE TEATRO

**UNIVERSIDAD DE CANTABRIA**

VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

AULA DE TEATRO

**UNIVERSIDAD DE GRANADA**

VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA Y COOPERACIÓN AL DESARROLLO  
Secretaría de Artes Visuales, Escénicas y Música

AULA DE TEATRO

**ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA**

**2002**

Edita:  
**UNIVERSIDAD DE MÁLAGA**  
Vicerrectorado de Cultura y Proyección Exterior.  
Aula de Teatro

Tfños.: 95 213 11 25 • 95 213 10 27. Fax: 95 213 14 53

Director de Edición:  
**Francisco J. Corpas Rivera**

Coordinan:  
**Francisco Valcarce - Francisco J. Corpas - Rafael Ruiz**

Este vigésimo primer Cuaderno de Estudios Teatrales de la colección del Aula de Teatro, se terminó de imprimir en la imprenta IMAGRAF de Málaga y se realizó su presentación pública, el 5 de junio de 2002, dentro de los actos de la XXXII edición de la Feria del Libro de Málaga.

Impreso sobre papel ecológico

Depósito Legal: MA-194-97

I.S.S.N.: 1.134-6.221

“En artes plásticas hay corrientes en las cuales está claro que hay un lenguaje de hoy. En escritura también. Pero en teatro, en este aspecto, estamos muy atrasados, y yo creo que es una cuestión mental por parte de las instituciones y por parte de los propios profesionales: adaptarse a lo que siempre ha habido... *El teatro del hoy está por hacer*. Por eso es un gran reto. Si me interesa el teatro voy a intentar trabajar en un lenguaje de hoy, hablar de cosas de hoy. En caso contrario, no me interesa”. Así se expresaba Esteve Graset en una entrevista de 1988, siglo pasado, a la entonces emblemática revista El Público.

Esteve Graset, representa a uno de los mayores creadores-investigadores de nuestro país, que desaparecido en 1996 en un momento álgido de madurez artística y personal, nos dejó una dilatada historia de creación contemporánea al frente de los grupos Brau Teatre y Arena Teatro, después de haber pasado por el Roy Hart Theatre y de desarrollar una intensa labor pedagógica en Italia y España.

Quisiera comenzar mencionando y homenajeando a Esteve Graset, porque el texto que podemos encontrar en este número 21 de los Cuadernos de Estudios Teatrales, de la mano del director de escena, dramaturgo, director del Aula de Teatro de la Universidad de Cantabria y gran amigo, Paco Valcarce, nos introduce en la reflexión desde la distancia en el tiempo de la creación teatral en España en los últimos quince años. Y en ellos Valcarce selecciona una muestra de seis compañías que mantienen un común denominador en todos estos años en relación a tres elementos esenciales: periferia, contemporaneidad y personalidad.

Periferia, como bien dice Paco, en cuanto que se desarrolló desde la periferia geográfica, alejado de los centros establecidos como núcleos de producción teatral tradicional, Madrid, Barcelona, Sevilla o Valencia. Centros periféricos de menos de 300.000 habitantes, Álava-País Vasco, Jerez-Andalucía, Lugones-Asturias, Irún-País Vasco, Granada-Andalucía, Alcantarilla-Murcia, que son un referente y valen como ejemplo de tantos otros grupos y compañías que entonces y posteriormente han venido llevando una actividad creativa a veces callada, pero coherente con el devenir acelerado de estos últimos diez o quince años.

Grupos y compañías que durante un largo periodo de tiempo, algunas aún permanecen en este comienzo de siglo XXI, trabajaron para expresarse desde la investigación y la constancia, valores que le han reportado un lenguaje propio consolidado desde la premisa de Esteve Graset “el teatro del hoy está por hacer”.

Contemporaneidad, directamente relacionada con teatro contemporáneo, como el propio Francisco Valcarce nos escribe en el número dos de esta colección de Cuadernos de Estudios Teatrales, año 1994, definiéndolo previamente en directo durante su presencia en el primer ciclo de Conferencias sobre Teatro Contemporáneo de la Universidad de Málaga, año 1993. Dice: “Entendemos por *teatro contemporáneo*, aquel tipo de teatro que, desde la imaginación, parte de un proceso de investigación para construir un hecho escénico de naturaleza innovadora. Es

decir, el teatro contemporáneo debe significar una ruptura con la ortodoxia, con lo convencional para afrontar desde otra perspectiva esta manifestación secular... Arte escénico que no tiene porque coincidir con literatura dramática”.

Justamente es lo que ha caracterizado a las compañías que se muestran en este análisis. Mantener un contrapeso entre investigación-filosofía y creación-puesta en escena. O sea un contrapeso entre ética y estética. Ética desde el fundamento de la relación entre texto-palabra-acción, piénsese en cualquier orden, como proceso de desarrollo creativo. Estética, desde los modos y métodos que no se involucren con la moda y lo pasajero, sino con los elementos y útiles del teatro que adquieren por su desarrollo creador, una entidad distinta. Apareciendo por tanto en la escena con un lenguaje propio y unos códigos singulares.

Con personalidad, me refiero a los nombres propios que han hecho de cada compañía un espacio y motor de creación viva. Siendo ésta otra de las características básicas del teatro contemporáneo. Relacionado con los procesos de creación se necesitan equipos estables que ajusten, conceptualicen y construyan en el tiempo sin el apremio del resultado. Promoviendo la coherencia como elemento dinamizador, la puesta en escena como ejercicio, el hoy como estímulo, el personaje como energía, el conflicto como pregunta, lo colectivo como dramaturgia.

Así, Esteve Graset-Arena Teatro, Etelvino Vázquez- Teatro del Norte, Paco Sánchez-La Zaranda, Sara Molina- Teatro para un Instante, Oscar Gómez-Legaleón teatro, y tantos otros en todos estos años, han participado de ser protagonistas del impulso creador y referente público del compromiso en la escena contemporánea, donde lo complejo, lo fronterizo, la heterogeneidad y el mestizaje se han convertido en compromiso artístico ético y estético.

Recordemos a otros que acompañaban a aquellos y que en la mayoría de los casos aún continúan desde las mismas premisas, aunque desde centros no periféricos: La Fura dels Baus, Atalaya/TNT-Ricardo Iniesta, La Cuadra-Salvador Távora, La Tartana-Carlos Marquerie, La Carnicería-Rodrigo García, Ur teatro-Helena Pimenta, Q Teatro-Sara Molina, etc.

Mencionar también a La Machina Teatro de Santander que con su director Francisco Valcarce al frente, merece especial atención por tratarse del autor de este estudio que me honra presentar, y que por puro estilo no cita entre las compañías de la periferia contemporánea que con más capacidad ha profundizado en los presupuestos que arriba se han mencionado.

La Machina Teatro, compañía surgida el año 1991 dentro del seno del Aula de Teatro de la Universidad de Cantabria, con la que sigue manteniendo unos estrechos lazos a través de su concertación con la misma, se ha consolidado como el único equipo dedicado profesionalmente al teatro en la comunidad cántabra y una de las empresas culturales más importantes de la región, ha estrenado un total de 19 montajes. Bajo la dirección de Paco Valcarce, cabe destacar entre otros, *Madre Prometeo*, *El dolor del tiempo*, *Palabra de Hierro*, *El Aprendiz*, del que es también autor, premio a la mejor dirección y al mejor montaje escénico en el XVI Certamen Nacional de Teatro Arcipreste de Hita, Guadalajara, 1994, y *La sangre de Macbeth*, mención especial



a la dirección en la VI Muestra Alternativa Internacional de Teatro del Festival de Otoño de Madrid, 1994. Más de diez años de trayectoria singular y unida a un proyecto estable de Teatro Contemporáneo.

Para finalizar quisiera añadir que con este Cuaderno de Estudios Teatrales número 21, se cierra la edición de las conferencias del Séptimo y Octavo Ciclo sobre Teatro Contemporáneo llevado a cabo durante los años 2000 y 2001 en Málaga, bajo el título genérico, *Las Fronteras del Teatro. Tercer Milenio*. Un Ciclo en el que han participado quince creadores de todos los ámbitos de la escena contemporánea nacional e internacional.

Desde cada uno de los análisis, se valoró y reflexionó sobre las propuestas escénicas más significativas de los últimos años, a expensa del sentido del cambio de siglo y milenio como hecho circunstancial, para visionar el proceso de lo contemporáneo en el hecho teatral.

De ambos ciclos se han producido dos resultados significativos; uno, la incorporación del Aula de Teatro del Secretariado de Artes Visuales Escénicas y Música del Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Cooperación al Desarrollo de la Universidad de Granada como nuevo colaborador en la edición de estos Cuadernos de Estudios Teatrales. Y otro, el nacimiento del Ciclo *Málaga Teatro Contemporáneo* que se realiza anualmente en el Teatro Cánovas de Málaga, con la colaboración de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Convirtiéndose el *Ciclo de Teatro Contemporáneo*, en un espacio de “muestra, reflexión y edición” de los trabajos de los creadores participantes.

Por tanto el proceso y el intercambio de, con éste, nueve años de publicación de los Cuadernos de Estudios Teatrales, tiene su recompensa al concretarse un foro de innovación teatral desde todos los ámbitos posibles. Y ello gracias, en todos estos años, al apoyo y colaboración de la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga, que supo responder en su momento a la realidad del desarrollo del binomio formación-práctica escénica, concretada en los ciclos.

Y naturalmente, gracias al Aula de Teatro de la Universidad de Cantabria, que en conjunción con la de Málaga, supo articular un puente entre ambos proyectos afines, y promocionar un espacio sobre el Teatro Contemporáneo, siempre esquivo y malinterpretado en la realidad tanto social como de la escena, comprometiéndonos desde el medio universitario a valorar científicamente el desarrollo y las manifestaciones de esa sociedad a la que sirve y para reinventar fórmulas que transformen la actividad teatral en materia de análisis, investigación y metodología.

De la proyección y el dinamismo de estas experiencias, surgen nuevas inquietudes transversales que se afianzarán en breve y en consecuencia con el camino que debemos hacer, desde la responsabilidad que nos ocupa en la Universidad, en este siglo XXI. Un proyecto que abarca diferentes aspectos del hecho teatral, al asumir la práctica escénica como síntesis de diversas artes, y como un bien público, además de importante componente de nuestra cultura. Tenemos presente, por tanto, la concepción del teatro como un útil instrumento para el conocimiento de la realidad y de la sociedad que la sustenta.

Por último quisiera terminar citando de nuevo a nuestro admirado y recordado Esteve Graset, “Todo está por hacer... Hay que dar un paso adelante. Ese es el reto que tenemos. O logramos hacer un teatro de hoy o lo que hacemos no vale para nada”.

Va por ti y por todos los que nos precedieron en el camino.

**Francisco J. Corpas Rivera**

*Director de los Ciclos de Teatro Contemporáneo y de los Cuadernos de Estudios Teatrales.*

*Málaga, Mayo 2002*



*Nueva escena:  
contemporaneidad y periferia*

Francisco Valcarce



## Nueva escena: contemporaneidad y periferia

Todo discurso es frecuentemente –por no decir casi siempre– parcial y selectivo. Este texto no es una excepción; intentaré ofrecer información sobre algunos nombres que han forjado la reciente historia del teatro contemporáneo en nuestro país, utilizando dos baremos en la mirada selectiva: el temporal y el territorial.

Por un lado, abordaré un período que abarca poco más de un decenio: desde la segunda mitad de los ochenta hasta poco más allá de la primera de los noventa. Y, por otra parte, aplicaré un criterio periférico. (El mismo concepto de periferia tiene mucho que ver con el sentido del teatro contemporáneo, en cuanto que hace referencia a aquello que está fuera del centro, alejado del núcleo establecido, en los alrededores de los focos asentados e institucionalizados). Me ocuparé, pues, de nombres que han surgido y desarrollado su trabajo desde la periferia geográfica, alejados de los tradicionales núcleos de producción teatral (Madrid, Barcelona) y no sólo eso, sino también procedentes de lugares distintos a urbes que ejercen de centro en su demarcación territorial (caso de Sevilla, por ejemplo). Para entendernos, a Sevilla no la podemos considerar como periferia, pero sí a Jerez de la Frontera. O, también, si queremos apurar más el asunto, me ocuparé de grupos y creadores radicados en poblaciones de menos de 300.000 habitantes.

El período temporal que he citado conforma una etapa en la que puede hablarse, de alguna manera, de esplendor de la nueva escena, por la vitalidad creativa de sus protagonistas y por el dinamismo del entorno en el que se movían. Seguramente, en los dos casos, se trataba de algo aparente, pues lo cierto es que, posteriormente, se entra en otro período que, también en cierto modo, podemos calificar como de decadencia del teatro contemporáneo en nuestro país. No es el caso de varios de los nombres que citaré, pero sí fue la realidad de la situación de las artes escénicas contemporáneas en España. (También es posible que, superado aquel bache, hayamos entrado en una nueva etapa de activi-



Foto 1



dad creadora). Las causas de ese teórico ocaso hay que buscarlas, además de las razones puramente artísticas derivadas de los lógicos ciclos críticos en la intensidad creativa, en la paulatina falta de apoyos, en el conservadurismo de todo el "aparato" teatral y, seguramente y sobre todo, al fracaso de una política teatral que no fue mucho más allá del fuego de artificio, que se dedicó poco más que a conceder ayudas –más o menos fuertes, más o menos débiles– puntuales y aisladas, que contribuyó a una inflación de precios, que produjo un falseamiento del mercado y condujo, posteriormente, a un total desmantelamiento de ese presunto mercado. Sobre todo, este fracaso se basa en lo poco que se hizo por la creación de un auténtico y serio circuito de exhibición, por el fortalecimiento de los equipos de producción, por la instauración de unas redes de distribución coherentes y sólidas y, en definitiva, por la promoción de nuevos públicos, en el fomento de nuevas sensibilidades.

En este sentido, debemos ser orgullosos y hemos de autocitarnos, aún a riesgo de pasar por petulantes. Pero es un hecho que dos de los pocos lugares que han mantenido una línea de trabajo fundamentada en el apoyo y divulgación de las nuevas tendencias escénicas han sido Málaga y Santander. Málaga, a través de la labor de Paco Corpas en la Universidad, programando laboratorios y talleres de teatro contemporáneo, y organizando este Ciclo de Conferencias que va por su octava edición, y que tiene su plasmación editorial en los Cuadernos de Estudios Teatrales que, seguramente, son

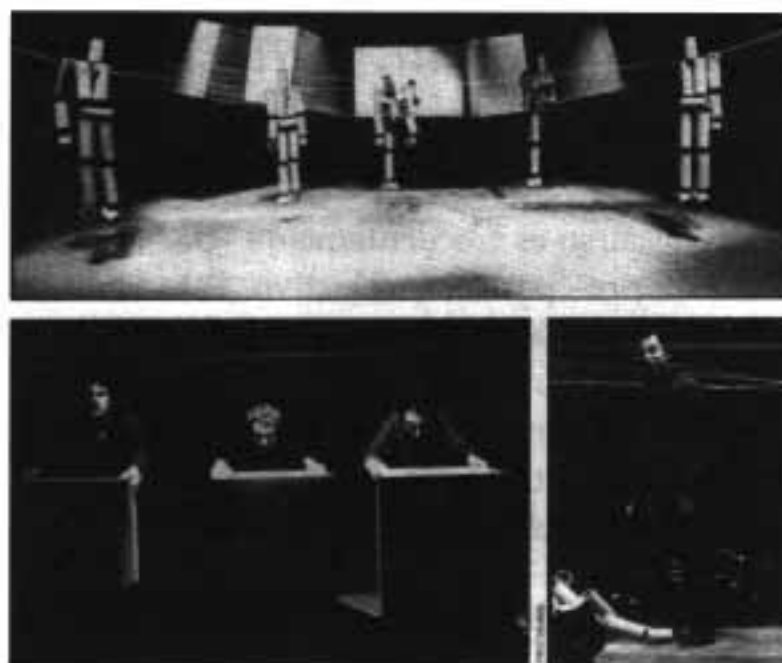


Foto 2

únicos en España. Y allá al Norte, en Santander, en el Aula de Teatro de la Universidad de Cantabria llevamos ya once ediciones de la Muestra de Teatro Contemporáneo por las que han pasado, salvo excepciones, las principales compañías que forman la nueva escena española. Dos sitios periféricos, al fin y al cabo, aunque Málaga tenga más de 300.000 habitantes. Los criterios por los que se rige la Muestra, coincidentes con toda seguridad con los de aquí son: programación coherente y distinta alejada de criterios exclusivamente comerciales; programación de espectáculos que partan de procesos de investigación; contribuir al enriquecimiento del panorama cultural de la ciudad, complementando la labor de otras instituciones; contribuir a la formación de espectadores conscientes y responsables, que conformarán un nuevo público; contribuir, en definitiva, a

la creación de nuevos públicos con una sensibilidad distinta; normalizar la relación Teatro-Universidad; contribuir a que la Universidad de Cantabria adquiriera el protagonismo social que le corresponde como agente cultural.

Además de lo expuesto, seré selectivo también al tratar aquellos nombres que me parecen más relevantes, bien por la cualificación de sus espectáculos, por la continuidad o estabilidad en su trayectoria o por la proyección pública de su producción.



Foto 3

Desde luego, de los seis nombres que citaré, no todos han vivido el mismo proceso, no todos parten de los mismos presupuestos, ni existen unas medidas que puedan servir para unificar a todos. Sí parece que hay una serie de características generales que van a la misma concepción del teatro. Características, al fin y al cabo, típicas de la nueva escena: el teatro ya no es literatura dramática, sino que tiene el carácter de hecho escénico, de creación artística autónoma. Y para ello se replantean la idea del personaje, le despojan de psicología, asumen lo interdisciplinar o lo transdisciplinar, toman formas de otras culturas y se impregnan de las teorías que han abogado por una renovación de la escena en el siglo pasado. Con ello, y desde una postura que antepone el proceso al resultado, aspiran a desarrollar nuevos modelos de relación con el público y aspiran a crear unas sensibilidades distintas, destruir aquello que decía García Lorca, y que sigue vigente: *"aquí las gentes que van al teatro no quieren que se les haga pensar, van como a disgusto y llegan tarde"*.

Aún siendo un catálogo incompleto, los nombres de los que hablaré, junto a algunos de los centros (Madrid, Barcelona, Sevilla, Valencia), son, desde luego, lo más representativo de la nueva escena en nuestro país, al tratarse, no de propuestas aisladas, fruto de contingencias puntuales, sino de procesos más o menos rigurosos, de los que, en el caso de los desaparecidos, espero que haya quedado algún poso y, en los otros casos –que forman parte de la realidad presente– exista una esperanza de futuro.

La exposición que haré no pretende ser un muestrario de datos, ni un ensayo crítico (aunque, en parte, sean las dos cosas); intento que sea algo así como una información opinada, en donde se presta una atención especial a las creaciones más interesantes, pasando por alto otras y ayudándome, a veces, de otras voces. Irán apareciendo, más o menos, por orden cronológico, no tanto por la fecha de fundación de la compañía, sino por la fecha en que desarrollan su obra más creativa o, mejor dicho, en que crean las producciones que cito.

Es evidente que buena parte del nuevo teatro está (o estuvo) claramente influenciado por el Tercer Teatro, de Eugenio Barba. No vamos ahora a ocuparnos de las tesis de Barba, pero sí conviene recordar que una de las intenciones del Odin es instalarse y crear grupos en lo que llaman "regiones sin teatro".

Uno de estos grupos, asentado en una "región sin teatro" y surgido a la sombra del movimiento teatral derivado de los postulados del Tercer Teatro es **Bekereke**, compañía afincada en la provincia de Álava fundada en 1980.

Buena parte de su producción está compuesta por espectáculos de calle y, de hecho, hasta su cuarto espectáculo no crean una obra exclusivamente para sala. A partir de entonces, precisamente, su trabajo comienza a tomar relevancia y, desde entonces, alternan montajes de calle y sala. Es en el 83 cuando crean *"Fábula de la sirena y los borrachos"*, un espectáculo basado en la poesía de Pablo Neruda, dirigido por Jill

Greenhalgh, integrante del Cardill Laboratory Theatre, de Cardiff (Gales).

En abril de 1984 estrenan el espectáculo *"Al fondo a la derecha"*, una creación colectiva dirigida por Elena Armengod. Se trataba de un montaje de calle que se alejaba de los tópicos habituales en este tipo de teatro; es decir, rechazaba la utilización de recursos clásicos como los zancos, la pirotecnia o los personajes mágicos, para plantear personajes, farsescos o esperpénticos sí, pero con ciertos visos de realidad y usando unas formas de expresión más cercanas al mundo real de la calle. Con ello proponían una reflexión en torno a la alienación y absurdo del trabajo cotidiano y se interrogaban sobre el futuro del hombre y la tecnología. Conviene insistir que, aunque *"Al fondo a la derecha"* fuese un espectáculo de calle, no lo era en el sentido más conocido del término, pues proponía una estructura espacial cerrada al margen de los grandes volúmenes y se concretaba en imágenes plenamente teatrales.

Al año siguiente, 1985, estrenan su espectáculo más importante. Es para sala y se titula *"Eco"*, con un guión colectivo dirigido nuevamente por Jill Greenhalg. *"Eco"* es la historia de un hombre que ha perdido la memoria, lo que produce un conflicto con el pasado. De este modo, la realidad se mezcla con los deseos frustrados, con los fantasmas que persiguen a cualquier persona durante toda su vida. Con esta anécdota como pretexto, Bekereke creó en el 85 una de las obras más interesantes del teatro contemporáneo español. Teatro de imágenes, teatro físico en un



espacio acotado por planchas metálicas, que sugieren una poética distante, fría y una visión estilizada de la angustia de las pesadillas.

La crítica, entonces, dijo de "Eco":

"La dramaturgia está más cerca de la poesía que del drama. La dinámica viene dada por una riada de asociaciones y no por un problema que busca su solución... Las imágenes se abren paso apretadas, luchan entre sí, se borran y vuelven a ser recordadas. Al espectáculo se le ha dado un ritmo que, por un lado, es una recreación de cómo los pensamientos y los recuerdos se mezclan y, por otro, una impresionante composición teatral... Todo está personificado en un juego escénico colectivo de inesperada precisión... Un grupo de aquí ha alcanzado una estética europea"

En el 87, de nuevo bajo la dirección de Elena Armengod, Bekereke estrena "*Sentido único*", un espectáculo de calle que mantenía las características de "*Al fondo a la derecha*". El espacio escénico es una larga plataforma elevada 1,5m. del suelo, en la que se encuentran dos cintas transportadoras y dos torres, creando una imagen metafórica de la calle y los edificios. "*Sentido único*" es la visión esquematizada de los movimientos de un grupo de personajes en un marco urbano a lo largo de veinticuatro horas, a través de una serie de acciones sin texto que representan situaciones cotidianas bajo el prisma de la ironía y el absurdo.

La siguiente producción de la compañía alavesa será "*Se prohíbe*", dirigida por Pip Simmons. El



Foto 4

espectáculo, continuando con ese discurso urbano de los anteriores trabajos de Bekereke, parte de la explosión de un edificio, de la que surgen seis individuos desposeídos casi de su identidad. Todo ello con el objeto, según los creadores, de crear "una bofetada de humor a las normas de comportamiento urbano". Un humor negro que no acabó de cuajar a pesar de la puesta en escena de un director británico que había creado en los setenta y principios de los ochenta elogiosos espectáculos: "*Alicia en el país de las maravillas*", "*La colonia penitenciaria*", "*Snuf: los últimos días de un mimo célebre*" y, sobre todo,



*"Drácula"*, que había causado sensación en los Festivales de Nancy y Aviñón de 1975. Efectivamente, en contra de las expectativas levantadas y, aunque el espectáculo contenga buenos materiales teatrales, se trató de un producto fallido.

Y a partir de entonces, Bekereke comienza a descomponerse. Si bien, el grupo continuó existiendo bajo la batuta de Elena Armengod, lo cierto es que sus principales actores crean nuevos equipos: Miguel Olmeda y Anna Rita Fiaschetti, Pikor, y Miguel Muñoz, Zanguango, en donde inicialmente también trabaja Manolo Bernabé. Finalmente, todo terminó con la muerte de Elena Armengod el año pasado.

Un hombre clave en la creación escénica contemporánea en España durante el período que tratamos es, sin duda, **Esteve Graset** que también pasó por un ISTA (las sesiones del Instituto de Teatro Antropológico del Odin Teatret/Eugenio Barba), pero que se aleja de los presupuestos estéticos del Odin, debiéndose enmarcar más su trabajo en el interés que se suscitó en la escena europea por las aportaciones estéticas del performance y por la interacción con otros lenguajes, sobre todo en este caso, la música, el espacio sonoro y el ritmo.

Esteve Graset apareció por Murcia en el año 85 para presentar su espectáculo *"Sistema solar"* e impartir un curso. Cautivado por su trabajo, Enrique Martínez le convence para que les dirija un espectáculo a él y sus compañeros de grupo. Nace así **Arena Teatro** y *"Fase 1: usos domésticos"*, su primera producción, que se estrena en

mayo del 86, aunque alcanza una mayor repercusión cuando se presenta dos años después en el Festival Sitges Teatre Internacional.

En este primer espectáculo, que fue bien recibido en general al contener unas considerables dosis de humor y que incluso fue calificado por algún crítico como divertida comedia, se encuentran ya los bocetos del lenguaje que Graset desarrollará más adelante, obviamente con mayor precisión y maestría. La conversión del sonido y del movimiento en una partitura visual sonora, la repetición de gestos cotidianos en los actores y la plasticidad de objetos toscos, incluso de desecho, serán constantes en la trayectoria de Arena.

Ginés Bayonas, que habitualmente escribió textos para los catálogos de Arena y al que volveré a citar, decía: "El arte, el teatro, cuando responde a una necesidad de búsqueda, rompe los límites y las barreras, los diques levantados artificialmente por las academias; desarrolla y estrecha, partiendo de una ósmosis total, disciplinas que antes se hallaban separadas. Este es el caso de *"Usos domésticos"*, pieza que nace a través de los pasos arrítmicos de una danza mecánica, repetitiva y que, poco a poco, va introduciendo movimientos y gestos, elementos dramáticos y estereotipados, cuyos orígenes se encuentran quizás en el teatro oriental, pero también en el circo, en el absurdo; en una palabra, en el sincretismo total de culturas que implica, a su vez, sincretismo de artes y manifestaciones artísticas".

En 1988, Arena estrena su segundo espectáculo, *"Callejero"*, que previamente tuvo una pri-

mera versión en la que participaban tres actores, los mismos de *"Fase 1: usos domésticos"*, viéndose aumentado el elenco en la edición definitiva, con tres actrices más. Con su particular poética, Esteve desciende a los sótanos de la ciudad, se adentra en los rincones de lo urbano, para profundizar en el lenguaje esbozado en el anterior montaje. Los objetos, a los que se puede definir como pobres (cajas de madera, tubos articulados, papel de envolver, etc.), adquieren una categoría dramática; la música –interpretada en directo– marca un ritmo frenético y obsesivo y los actores se desprenden radicalmente de cualquier aproximación psicologista y naturalista. Todo ello –cito de nuevo a Ginés Bayonas– para "crear una perfecta fusión entre los elementos plásticos y los rítmicos, una síntesis acabada entre la escultura y la música, una estética que reivindica la danza como hilo conductor de la acción, como catalizador del desarrollo escénico y la repetición minimalista como una metáfora del movimiento cíclico y recursivo de la existencia humana".

Al año siguiente, se estrena el más perfecto trabajo de Esteve Graset y Arena Teatro: *"Extrarradios"*, uno de los espectáculos claves de la creación escénica española. En esta ocasión, en vez de finalizar, comienzo con la consabida cita de Bayonas: "El concepto de instalaciones, exposiciones de objetos, de imágenes captadas del mundo real y recreadas después mediante códigos propios, vertebradas dramáticamente por una partitura, han constituido la base y la metodología de Arena Teatro desde su formación como grupo... *"Extrarradios"* supone un cambio, una

inversión absoluta del mecanismo creador o generador de imágenes... Al contrario que en otros montajes donde los hechos dramáticos surgen de la transformación estética de los mundos que hallamos en nuestras calles, en nuestras fábricas o subterráneos, en *"Extrarradios"* son una proyección directa del mismo cerebro humano". Efectivamente, la obra realiza un viaje al insomnio y se sumerge en los extrarradios de la memoria para trazar un recorrido por ese universo nocturno donde el estado de duermevela confunde realidad y sueño, transmutándose todo el conjunto en un monólogo interior, en una especie de "corriente de conciencia" a la manera joyciana. En *"Extrarradios"* culmina todo el trabajo anterior de Arena con una labor actoral acercándose al límite, un espacio escénico concebido magistralmente desde una perspectiva de instalación escultórica y un ámbito sonoro, como siempre, significativamente relevante.

Su siguiente espectáculo, *"Fenómenos atmosféricos"*, se estrena en marzo del 91 en el Festival de



Foto 5

Maubege. La proyección internacional de la compañía se traduce en las entidades que participan en esta nueva producción: además de organismos españoles, colaboran el Mickey de Amsterdam y el Maubege International Théâtre. Este trabajo parte del concepto del tiempo, según Esteve “una reflexión física y sonora sobre el tiempo”. Aquí se incluye, por primera vez, un elemento tecnológico: un péndulo cuyo extremo es un monitor de televisión. Su movimiento pendular, horizontal, vertical o giratorio, dibuja el espacio y marca el trabajo de los actores para elaborar, una vez más, lo que alguien llamó “cuadro sonoro en movimiento”.

En la Expo 92 de Sevilla se estrena en el Teatro Central la que sería su última producción: “Expropiados”. Hay que señalar que Esteve Graset, a la vez que espectáculos, ha realizado con Arena varias instalaciones escénicas, utilizando al efecto muchas veces, los materiales escenográficos de aquellos en otro contexto y otro espacio. En este sentido, antes del estreno de este espectáculo, se presentó su proyecto espacial como una instalación titulada “Palos de lluvia”. Una instalación magnífica que superaba al propio espectáculo. La concepción de instalación, de exposición objetual, que era una de las bases sobre las que descansaban las propuestas escénicas de Esteve Graset, se convierte aquí en objetivo, de tal manera que esa idea de la instalación invade en esta ocasión todo el espectáculo. El diseño espacial, el concepto escenográfico, es extraordinario, pero acaba engullendo toda la obra. Los, en otras ocasiones, magníficos actores de Arena (Enrique Martínez, Pepa Robles, Elena Octavia)

quedan desdibujados y son unos elementos más dentro de la instalación. A pesar de esta frialdad, de ser demasiado reconocido el trabajo de Graset, “Expropiados” mantenía puntos de interés y momentos hermosos.

Es deseable que esta aproximación descriptiva a los espectáculos se haya quedado exclusivamente en intento, pues –como dijo el propio Esteve– “el arte escénico tiene vigencia y está vivo hasta que se puede verbalizar lo que ocurre. Si se pudiera explicar el espectáculo, con el enorme trabajo que lleva hacerlo, no tendría demasiado sentido crearlo”.

Un año más tarde, en 1993, con “Expropiados”, se deshace Arena y unos años más tarde, en 1996, Esteve Graset muere y con ello, sin duda, la nueva escena española pierde uno de los creadores más interesantes de los últimos años. Es evidente que la personalidad de Arena viene determinada por la personalidad de Esteve, pero me pregunto si la creación desarrollada hubiera sido posible con unos actores distintos a Enrique Martínez, Pepa Robles y Elena Octavia, puesto que la capacidad de comprensión del lenguaje del director, su nivel de implicación y sus propias cualidades interpretativas fueron también determinantes en el resultado.

Éstos, los actores, crearon la compañía Unidad Móvil y, entre otras cosas, realizaron un espectáculo con John Jesurum (un director de la vanguardia neoyorquina) y, recientemente, han trabajado bajo la dirección de Sara Molina, de la que también hablaremos.



Volvemos al Norte para encontrarnos con otra peculiar personalidad, que casualmente también participó en un ISTA: **Etelvino Vázquez**, director, actor y dramaturgo del **Teatro del Norte**. En 1985, Etelvino decide dejar su anterior compañía, Margen, para crear un proyecto nuevo – Teatro del Norte– un grupo de encuentro, un espacio de investigación y de búsqueda en torno al hecho teatral, un lugar de experimentación. Desde entonces ha creado más de 20 espectáculos, la mayor parte de ellos creaciones propias, aunque, también la mayoría de las veces, utilizando y partiendo de otros textos y autores. Entre medias, Etelvino ha tenido tiempo para aceptar encargos de dirección en otras compañías: ha montado obras de dramaturgos tan dispares como Darío Fo, Samuel Beckett, Alfred Jarry, Valle-Inclán, Enrique Buenaventura, Miguel Murillo, Alfonso Sastre, Benet i Jornet, Calderón de la Barca o Lope de Vega, para nombres como Suripante, Teatro Pradillo, Quiquilimón, T.N.T., Teatro de Ningures o Producciones al Suroeste.

Evidentemente detallar toda su trayectoria sería una larga y ardua labor. Sólo me detendré en aquellos trabajos que me parecen más significativos, pues dentro del Teatro del Norte, Etelvino ha ido combinando creaciones escénicas contemporáneas con otras dirigidas a un público juvenil dotadas de un carácter pedagógico y divulgativo. Evidentemente me ocuparé sólo de algunas de las primeras.

Buena parte de su producción se caracteriza por el predominio de una concepción dramática no



Foto 6

narrativa, un teatro de poesía frente a un teatro de prosa. Casi siempre asume una poética casi realista, pero totalmente antinaturalista, rodeada de una particular atmósfera intimista. En una primera etapa, que él denominó “teatro secreto”, Etelvino se miró sobre todo a sí mismo, y expuso en el escenario sus miedos ocultos, sus pasiones anónimas y sus deseos silenciosos y transgresores. Pero lo hacía buscando la complicidad del espectador, de tal manera que tendía un puente con algo tan viejo en el teatro, como es la catarsis.

Sus dos primeros espectáculos, “*Malas noticias acerca de mí mismo*” y “*Carlota Corday*” los realizaba en un espacio central para un máximo de cien espectadores, que eran colocados a los lados. Ya había en esta actitud una transgresión a las formas, una contestación al formato de mercado.

Debe señalarse también que todos los espectáculos de Teatro de Norte son interpretados de

manera protagonista por el propio Etelvino. Es decir, él construye sus obras para interpretarlas él, para desarrollar un trabajo actoral que, puede afirmarse, recoge y resume las aportaciones teatrales de los últimos tiempos, asumiendo principalmente las tesis de Barba, de modo que, muchas veces, su trabajo se impregna, como en tantos otros casos, de formas orientales. Esto se plasma también en el espacio escénico que utiliza después de los dos montajes citados: varias veces está presente una pasarela de madera como soporte escenográfico principal, que no es otra cosa que el pasillo utilizado por los actores del Kabuki para hacer su aparición en escena.

Con su tercera obra, *"Viaje al profundo Norte"*, Etelvino vuelve a un escenario a la italiana y cierra la que denomina "trilogía del teatro secreto". Manteniendo el tono personal, la obra aborda temas como la soledad, la imposibilidad de amar, los recuerdos de infancia y, sobre todo, el descubrimiento de la sexualidad. En *"Viaje al profundo Norte"*, Etelvino comienza a utilizar diapositivas, algo que seguirá haciendo durante un período, en una intención de indagar en torno a la interrelación entre las imágenes proyectadas y el trabajo actoral. Se trata de adentrarse en un teatro visual, en donde la palabra no pierde nada de terreno. También, en el mismo sentido, hace uso de voces grabadas que suenan en off, formando parte activa y coherente del espectáculo. *"Viaje al profundo Norte"*, a pesar de gozar de una escasa proyección pública, se erige como un espectáculo significativo, bajo mi punto de vista, emblema del lenguaje más brillante de Teatro del Norte. Entre otras cosas,

porque significa la punta de lanza de un estilo que, con el tiempo, acabó siendo excesivamente reconocible y, por tanto, agotándose en cierto modo. Me parece que es un montaje tremendamente transgresor, por lo que supuso de audacia formal y por enfrentarse abiertamente, mediante imágenes puras y duras, a la cuestión de la sexualidad juvenil y de la homosexualidad, otra constante en Etelvino.

En el 89 estrena su quinta producción, *"Devocionario"*, creada a partir de la cinco cartas de amor de la monja portuguesa Mariana de Alcofarado. En torno a esas cartas, el espectáculo mantiene el discurso original que muestra las claves de un amor que hace perder la razón a la protagonista. Pero va mucho más allá, realizando Etelvino una propuesta provocadora, casi subversiva, que contraviene totalmente el sentimentalismo inicial. Si en *"Viaje al profundo Norte"* las diapositivas mostraban sobre todo sexos, aquí, aunque hay más de lo mismo, se mezclan con imágenes religiosas, sobre todo vírgenes dolorosas clavadas de puñales. Con cuidado tratamiento estético, la puesta en escena podría calificarse como con reminiscencias artaudianas, a la vez que rodeada de una sordidez y rudeza genetiana y fassbinderiana. *"Devocionario"* es un espectáculo totalmente irreverente, hasta tal punto que fue calificada como unas las piezas más subversivas y escandalosas de todo el teatro español producido en los últimos años.

Y el último espectáculo que quiero citar de Teatro del Norte es la puesta en escena que Etelvino hace de la *"Yerma"* de García Lorca. Huyendo

de todos los tópicos que puede haber en torno a la obra del autor andaluz, desdeñando todos los estereotipos sobre la poética lorquiana, Etelvino realiza una versión sorprendente de "Yerma", personaje que interpreta él mismo. Pero su versión no es infiel al texto, lo respeta casi en su totalidad. Lo que hace es crear su propia obra escénica, haciendo hincapié en la vertiente freudiana de la protagonista, ahondando en su locura (el espectáculo comienza y termina con una Yerma vestida con una camisa de fuerza de un manicomio), y dejando en esqueleto la esencia del drama de Lorca: lo despoja de lo anecdótico, de lo innecesario y potencia los personajes centrales, y sus relaciones. Por otra parte, continúa con su línea estilística y destaca el contrapunto interpretativo: el histrionismo de una Yerma demente y el casi hieratismo de los hombres.

Como ya apunté antes, desde entonces el Teatro del Norte ha seguido produciendo espectáculos ininterrumpidamente. Unos con mayor fortuna que otros, pero, insisto, el trabajo sobre el escenario resulta ya demasiado reconocible y, a mi juicio, no ha vuelto a alcanzar el interés que tenía en las creaciones que he citado, salvando quizás el espectáculo "Sueños negros", realizado sobre poemas de Ángel González.

Un caso singular en el teatro contemporáneo español es el de **La Zaranda**, Teatro Inestable de Andalucía la Baja. Compañía radicada en Jerez, donde fue creada por Paco Sánchez y Gaspar Campuzano en 1978, no son conocidos hasta avanzados los ochenta. De hecho el primer espectáculo con el que salen de Andalucía es "Los

*tinglados de Mari Castaña*", que fue estrenada en el 83, obra en la que empiezan a diseñar su estilo. Después vienen "Mariameneo, Mariameneo", con el que adquieren ya un gran prestigio, "El corral de San Antón de las Moscas" y, en 1989, "Vinagre de Jerez", posiblemente su mejor trabajo. Desde entonces, sólo tres montajes más: "Perdonen la tristeza", "Obra póstuma", "Cuando la vida eterna se acabe" y "La puerta estrecha".

Las obras de La Zaranda tampoco cuentan historias en el sentido tradicional, no son narrati-



Foto 7



vas (de igual modo que otros), parece que no pasa nada, pero tienen mucho de memoria, por tanto de historia.

Algo parecido ocurre con los personajes, los cuales se sustentan en el recuerdo. Se trata de unos seres atterradoramente solos, no hay casi referencia a otros que ayuden a dar sentido a su afán de recordar. Parece que simplemente recuerdan el recuerdo. Aparentan ser unos personajes sin historia, pero que, curiosamente, descansan sobre la memoria. Esto es sobre todo la creación de *La Zaranda*: una creación en torno a los recuerdos y una conciencia de estar oscilando entre lo vivo y lo muerto. La vida y la muerte como complementarios y cada una generadora natural de la otra. Esta recreación del paisaje de la memoria, esta presencia de la muerte, que son las materias primas de sus obras, recuerda poderosamente a Tadeusz Kantor.

¿Y cómo traducen escénicamente esto? Pues, curiosamente, buceando en su universo, en su Andalucía, profundizando descaradamente en las entrañas de lo local, para así hacerse universales. Como dijo Tolstoi, para conocer el mundo tienes que conocer tu aldea. Y ello lo hacen con unas fuertes dosis de poesía, ironía amarga y humor negro; con un ritmo lento y reiterativo como el de la seguidilla; con una particular utilización del espacio y del tiempo; con una emotiva sonoridad que va de las marchas de Semana Santa a las chirigotas de Cádiz, pasando por pasodobles y fragmentos corales de música clásica. Y también, paradójicamente, con una



Foto 8

interpretación basada en la contención, pariente del expresionismo.

Sus obras son auténticos poemas físicos y sonoros, pero que nada tienen que ver con lo que se entiende por teatro físico; no hay acciones físicas, no hay acrobacias, no hay danza. Y las imágenes y sonoridad tampoco participan de las características de lo audiovisual, ni del teatro de la imagen. Aquí es como si todo fuera más artesanal.

Esta sensación de artesanal viene dada también por los objetos. En escena hay siempre una diversidad de objetos viejos, con los que los personajes mantienen una relación casi de amor. Así, pueden encontrarse marcos de espejos y cuadros, orinales, máquinas de coser, tabla de lavar, serón, prensa de vino, bicicleta, baúles, cuerdas, decorados viejos, somieres. Todos esos objetos, muchos de ellos desvencijados y que mal funcionan, pueden adoptar significados diferentes al suyo propio; pueden transformarse en máquinas, en cruces, en objetos de uso cotidiano y pueden adquirir también un alto sentido poético y metafórico. ¿No nos recuerda también esto a Kantor? Hay algo dramático en la relación con los objetos: a veces se trata de una lucha, de un conflicto.

Por otra parte, están los textos, su manera de tratarlos y de decirlos. No hay mucho texto en sus espectáculos y está construido a base de frases hechas, de tópicos, de reiteraciones, de palabras que, a fuerza de ser repetidas, lo mismo pierden el sentido que adquieren otro, que se convierten en oraciones que nos creemos totalmente, de diálogos que se diluyen en soliloquios con el vacío, de diálogos que parecen que no van a ninguna parte, de silencios. Y aquí viene la otra comparación que se le hace a La Zaranda, o mejor dicho, la otra gran influencia: Samuel Beckett. Parentesco que, por cierto, niega Eusebio Calonge, autor de los textos en las últimas obras de la compañía jerezana.

Un ejemplo, que supone una broma, un guiño sobre ellos mismos, es el siguiente diálogo:

*"Hay dos o tres tíos allí"*

*"Y, ¿qué pasa?"*

*"Bueno... más bien no pasa nada"*

*"Pero, ¿qué hacen?"*

*"Muchas cosas"*

*"¿Y qué dicen?"*

*"Casi nada"*

*"Y, ¿qué consiguen?"*

*"Nada"*

*"Bueno, pero, ¿en qué termina?"*

*"En nada"*

*"¡No puede ser! ¡Eso no es teatro!"*

Cierto es que el lenguaje escénico de La Zaranda, cuando se ha visto más de un espectáculo, acaba siendo demasiado reconocible, excesivamente familiar, pero ¿no pasa lo mismo con todos aquellos que han logrado –tarea nada fácil– construir un estilo propio?

Termino con una jugosas palabras que escribió Pedro Barea sobre *"Vinagre de Jerez"*:

*"Entre Kantor y Carpanta, religioso y laico, los tipos esperan ateridos a su Godot del Gran Poder... 'Vinagre de Jerez' es teatro flamenco sin música, de una acidez masoquista... Cualquiera otra Andalucía –ante La Zaranda– es una Andalucía de educación y descanso. Cualquiera otra es la Andalucía garrapiñada... Termina el espectáculo en un patético fin de fiesta, Godot no suele llegar nunca a tiempo, la Virgen del Mayor Dolor traga vinagre, traga vinagre Pacheco, y traga vinagre la oficina de información y turismo. Entre Kantor y Carpanta, La Zaranda de Jerez. Qué fuerte".*

La siguiente mirada la realizaré sobre una mujer a la que podemos encuadrar dentro de la corriente internacional que algunos denominan dramaturgia de restos, en donde la base del trabajo es lo fragmentario, la creación partiendo de fragmentos textuales de diversa procedencia. Me refiero a **Sara Molina**, limitándome a reseñar el trabajo que realizó en **Teatro para un Instante**, compañía granadina. Sara comenzó a trabajar con este grupo en el 89 y lo abandona a finales del 94 para crear su propio equipo: Q Teatro. Mientras tanto, también trabajó en otros espacios, como el grupo canario Tamaska, el Teatro de las Sorámbulas de Alicante y el CAT (Centro Andaluz de Teatro). Últimamente su camino ha coincidido con el de los antiguos actores de Arena Teatro en el espectáculo *"Made in China"*.

Para Teatro para un Instante escribió y dirigió cuatro espectáculos: *"Crazy Daisy"*, *"El último gallo de Atlanta"*, *"Cada noche"* y *"Tres disparos, dos leones"*. En dos de ellos, los del medio, me detendrá algo más.

En *"El último gallo de Atlanta"* se habla de la convivencia, la cotidianidad, la rutina, los recuerdos, el ansia de vivir y las relaciones personales; todo ello con la aspiración de convertir la obra en una metáfora del deseo. De hecho el título mismo es ya un guiño irónico sobre una frase de Scarlett O'Hara en *"Lo que el viento se llevó"*, que hace referencia a un espacio y una situación caracterizados por la ausencia de algo y, por derivación, por el deseo de algo. Y dentro de la tragedia del deseo y los sentimientos, aparecen problemas gravísimos como sacar la bolsa de la

basura a la calle o vestirse con una ropa que siempre queda muy estrecha. De nuevo, ironías sobre asuntos de la cotidianidad. En este espectáculo, Sara Molina instaura su estilo, en donde están presentes referencias a tragedias literarias, a obras plásticas, presidido todo por un tono humorístico muy particular. Por otro lado, hay un clima permanente de juego, de actor que hace de sí mismo y de espectáculo que nunca es danza, pero que parece que estuviera estructurado con pausas coreográficas, con lo que, a veces, puede recordar el trabajo de Pina Bausch.

En *"Cada noche"* todo lo dicho se afianza de manera firme, creando un espectáculo que, como dije en su día, reinventa la convención y el humor. Sobre esta obra escribí:

"De vez en cuando aparecen artistas que les da por jugar con los criterios preestablecidos para, mediante una labor de zapa –transgresión pura y dura– romper con *lo convencional*. Este es el caso de Sara Molina con su espectáculo '*Cada noche*'. Estos andaluces han optado por abrir un abismo con lo convencional de ciertas convenciones escénicas para –¡toma paradoja!– crear una nueva convención. Y, de repente, nos damos cuenta que estamos en el principio: el teatro es convención..."

Después, sobre el humor del espectáculo decía: "Un humor que provoca una risa liberadora, que enlaza con los postulados vanguardistas, reivindicadores de un arte burlón, corrosivo, sarcástico, que recupera el espíritu dadaísta de Tristan Tzara, que conecta con la fina ironía



del teatro del absurdo, que se aleja de los lugares comunes del chiste burdo, que convierte la comicidad en tema serio... Deudora, como ya se ha dicho, de las vanguardias históricas y de los cultivadores del absurdo, la obra de Sara Molina produce, en los primeros minutos, una cierta perplejidad para, poco a poco y una vez superados los prejuicios iniciales, ir enganchando envolvermente al espectador que se entrega definitivamente al juego propuesto por los actores".

La construcción de los espectáculos de Sara Molina tiene mucho que ver con los actores que trabaja y crea con ellos todo un juego de simulación que conduce a un curioso resultado de naturalidad/ficción. A veces, el espectador puede creer que está asistiendo a un ejercicio de improvisación. Del mismo modo que provoca una serie de interrogantes y confusiones acerca de ¿quién es el protagonista? ¿cuál es el conflicto? ¿cuál es la trama? ¿eso es ficción o realidad? ¿es presente o pasado?, instaurando todo un juego en torno al tiempo y a la verdad/mentira. En los espectáculos de Sara Molina uno tiene la sensación de estar navegando a la deriva, pero también se es consciente de que no vamos a naufragar, que no nos ahogaremos.

En una línea de trabajo que también participa de lo lúdico se encuentran los últimos nombres que voy a abordar: la compañía **Legaleon-t** y el director **Óscar Gómez Mata**. Pero, a pesar de ello, sus productos adquieren un tono más violento y tienen una mayor carga transgresora. Y también es cierto, que el espectáculo que me

parece mejor de ellos, en absoluto puede considerarse como algo lúdico o divertido.

Legaleon-t es una compañía de Irún creada en 1986. Se presentan con una idea clara: interrelacionar movimiento, gesto y palabra. Idea que se traduce en el lenguaje empleado en los dos primeros espectáculos, basado sobre todo en las técnicas del clown y la *commedia dell'arte*. Sus títulos: "*Quecas*" y "*Aspirantes*". Pero su consagración llega en el 91 con la puesta en escena de "*La esclusa*", una obra del dramaturgo francés Michel Azama.

Bajo mi punto de vista, éste es uno de los más importantes espectáculos creados en España en los últimos años, dentro de la escena contemporánea. A raíz de la presentación en la Muestra de Teatro Contemporáneo de Santander, escribí lo siguiente:



Foto 9

"Un espacio austero, casi vacío, y dos actrices – un personaje–, dos cuerpos, dos voces. Una descripción telegráfica de *'La esclusa'* parece coincidir con las primeras líneas del ensayo de Peter Brook, aquellas donde –desde la sencillez– define el acto teatral. Una mínima reflexión sobre el último espectáculo de Legaleon nos convence de que la ausencia de grandes medios de producción no significa detrimento alguno en la obra representada, si existen una inteligente puesta en escena y una interpretación extraordinaria. *'La esclusa'* narra la última noche de una reclusa que, tras pasar 17 años en prisión, realiza un tremendo repaso a su pasado y afronta un futuro donde se mezclan anhelos y temores. El deseo y el miedo a la libertad. El texto, originalmente un monólogo, es de una fuerza expresiva inaudita, en donde la palabra no sólo comunica ideas y conceptos, sino que produce sensaciones y transmite emociones. Su escritura es estremecedoramente corrosiva y, estructurada en segmentos de la memoria, mezcla presente y pasado, sueño y realidad, universo interior y mundo externo, trazando a la vez un recorrido por los recuerdos, ilusiones, angustias y esperanzas de una mujer desgarrada. El montaje apuesta por la claridad, con una apariencia de simplicidad que realmente encierra un entramado complejo, fruto de un riguroso proceso de creación, en el que se absorbe la esencia medular del teatro en estado químicamente puro. La desnudez esquemática del espacio escénico, la eliminación de elementos secundarios, la presencia de una metáfora del movimiento, el uso de la luz como creadora de límites y ámbitos distintos y una interpretación que merece un comentario espe-

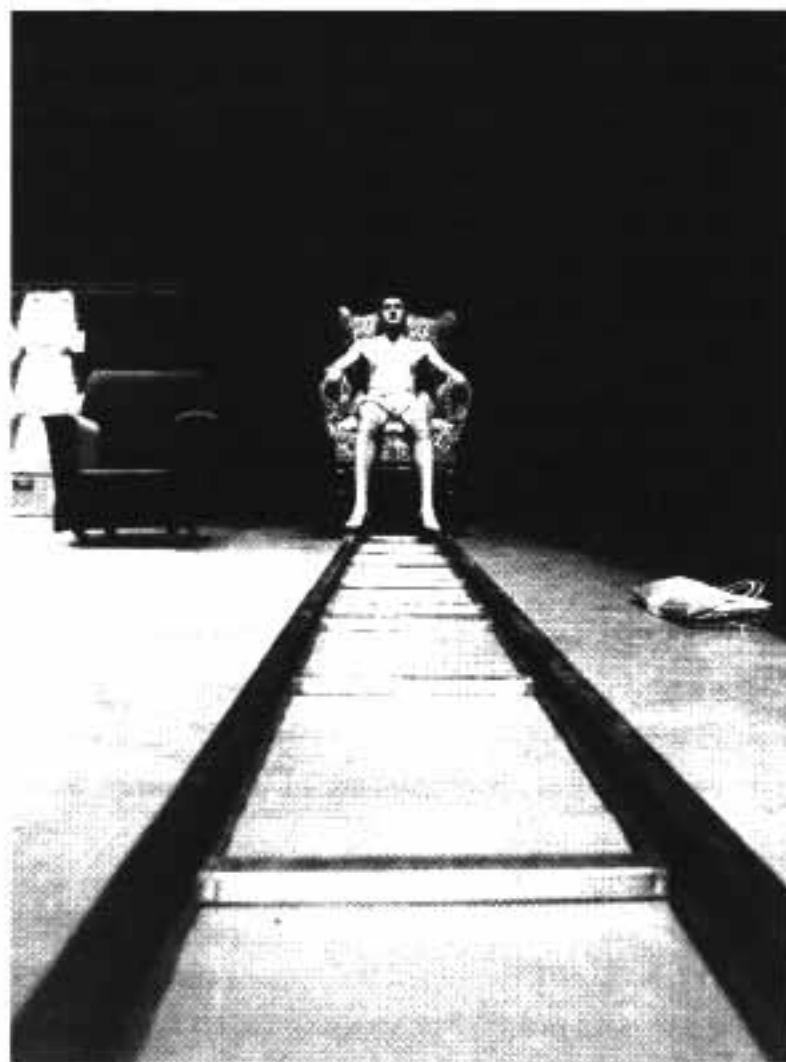


Foto 10

cífico, son características de una magnífica puesta en escena diseñada por el director Óscar Gómez Mata, que ha tratado el texto como una partitura de voces y movimientos. Este tratamiento ha conducido a una caligrafía escénica del más alto interés, aproximándose al teatro-danza y construyendo un conjunto donde la dialéctica palabra/imagen alcanza momentos sublimes, mediante una coreografía oral, corporal y rítmica. Sin duda este espectáculo no sería el mismo sin el trabajo de las actrices: unas inmensas Ana Pérez y Marietta Vicente. La capacidad

de sugerencia que transmite su presencia, la maestría con que se complementan, la precisión gestual, las virtudes prosódicas, la destreza en el intercambio de papeles, la pericia en el desdoble de personajes y un sentido de la disciplina fuera de lo común que mantiene la intensidad dramática durante todo el tiempo, dotan al trabajo actoral de una solidez cercana a la perfección. *'La esclusa'* puede analizarse también como un descenso a los infiernos de una realidad próxima y un viaje a las entrañas de la contradicción, propinando, de paso, una bofetada a la cómoda sociedad de consumo. Es un espectáculo sin concesiones, pero lleno de compensaciones, en las que no se ha añadido nada gratuito, accesorio o superfluo. Sólo muy de vez en cuando una producción artística (teatral) se conserva en la memoria, porque ha explorado los territorios de la emoción. La representación de *'La esclusa'* de Legaleon es una de esas ocasiones inolvidables y raras en que uno ve un espectáculo de sobrecogedora belleza, un rotundo argumento de teatralidad que supone un contundente compromiso ético y estético".

En el 92 estrenaron *"Canción desde la isla Mariana"*, una obra creada por Óscar Gómez a partir de un título de una canción de los Pixies. Aquí, Legaleon profundiza en su trabajo en torno al movimiento aproximándose más a la danza. No se trata de danza en un sentido estricto, pero sí puede hablarse de una escritura coreográfica que dibuja formas en el escenario y hace evolucionar los gestos y acciones de las actrices hacia modos de circulación que emparentan directamente con la expresión

dancística. En el espectáculo hay toda una poética en torno al viaje; y todo transcurre de manera apacible, pausada, como si se quisiera transmitir una sensación de sosiego y tranquilidad acerca del viaje propuesto y, también, como queriendo caracterizar de un tiempo largo y lento ese itinerario.

Después de *"La esclusa"*, *"Canción desde la isla Mariana"* supuso, en mi opinión, una pizca de desilusión, pues la enorme capacidad comunicativa que había en la primera me pareció que se perdía algo en este otro espectáculo. Pero, de todos modos, se trató de una producción magníficamente acabada, llena de interés y no exenta de hermosura y poesía.

En el 94 estrenan *"El silencio de las Xigulas"*, un delirante espectáculo con textos del gallego Antón Reixa. Óscar Gómez traslada al escenario toda una serie de materiales textuales escasa-



Foto 11



mente teatrales, y ahí está lo grandioso del asunto, pues los convierte en pura materia escénica, y lo hace todo ello bajo el signo del caos y la ironía, construyendo un universo lleno de guiños a lo cotidiano. Antipoemas, textos inconexos, greguerías y aforismos, toman aquí un cuerpo dramático próximo al teatro del absurdo y pariente del dadá y el surrealismo. Toda esa poé-



Foto 12

tica del movimiento, en acertada dialéctica con la palabra –característica habitual de los trabajos de Legaleon– adopta en *“El silencio de las Xigulas”* una posición muy particular, pues los delirantes textos son acompañados por una gestualidad no menos asombrosa, para erigir todo un monumento al humor. Un humor alejado de estereotipos y caminos trillados para ahondar en el carácter liberador de la risa. Para ello, Óscar Gómez contó con Espe López y Patxi Pérez, unos excelentes actores tan surrealistas como el resto de los elementos del espectáculo.

Posteriormente, Legaleon puso en escena dos obras escritas y dirigidas por Edurne Rodríguez, también triste y prematuramente desaparecida. Sus títulos *“La historia de Merilú”* y *“Mujeres al rojo vivo”*. Más adelante estrenó *“¡Ubú!”*, una adaptación del célebre texto de Alfred Jarry que dio lugar a un espectáculo delirantemente divertido en la línea de *“El silencio de las Xigulas”*, aunque esta vez el mismo origen textual convertía en previsible el carácter surreal del trabajo. Legaleon ha seguido produciendo con regularidad: *“Carnicero español”*, de Rodrigo García, en coproducción con una compañía de Ginebra, Suiza, ciudad en donde reside, a caballo con Irún, Óscar Gómez; *“Cómeme el punto”*, que ha tenido una notable repercusión en los circuitos de café-teatro y teatro de cabaret y *“Bancarrotta”*, que está a punto de estrenarse.

Finalmente ha de añadirse que, junto a las características comunes con el trabajo de otras compañías, en Legaleon se aprecia una diferencia con varias de ellas en la labor interpretativa.

Debe destacarse el trato dado a la creación actoral que, sin volver al psicologismo, sí se aprecia un especial cuidado en este sentido, una atención distinta a la elaboración de los personajes.

Termino con una frase que también escribí sobre ellos y que la compañía incluye en sus catálogos como definitoria de su trabajo: "Legaleon es una compañía que, con sorprendente tino, pasa del desgarró más emotivo al sarcasmo más burlón y siempre con la buena compañía de la poesía".

Estos y otros nombres –unos más conocidos por el gran público, otros no tanto– conforman el nuevo teatro español, desde el punto de vista del arte escénico contemporáneo, de los últimos quince años. Nombres como La Fura dels Baus, La Cuadra, Zotal, Sèmolà, General Eléctrica, La Tartana, Cambaleo, La Carnicería, Atalaya...

Son nombres que, dentro de lo que cabe, huyen de las tradiciones conservadoras impuestas por la propia tradición de la institución del teatro, es decir, por la generalidad de la profesión, y por la ignorancia y miopía de programadores, críticos y público. Se trata de creadores que han planteado problemas en la manera de ver, de oír, de sentir o de recibir una obra teatral, desde

la conciencia de estar practicando una experiencia artística, y no simplemente un ejercicio de teatro convencional.

Para finalizar, quiero dejar constancia que los caminos por los que transita el teatro contemporáneo son múltiples y variados; partícipes de la complejidad, pero también de la sencillez; multidisciplinares, pero también esenciales; fronterizos con otras artes, caracterizados por el mestizaje, la abstracción, la heterogeneidad, pero también por la pureza (bien entendida) y por la concreción. No significa esto que todo valga, sino que la riqueza de vías para la creación escénica es grande. Y, también, ha de añadirse que esos caminos no se agotan en los epígonos del tercer teatro, ni en los remedos de las vanguardias, ni en las imitaciones del absurdo... que el minimalismo, las acciones repetitivas, el entrenamiento como resultado, lo abstruso como norma, la acrobacia porque sí, el mero discurso formal y esteticista acaba agotándose. En definitiva, que la auténtica creación ha de estar en constante situación de alerta, en una actitud que cuestione permanentemente las posturas vigentes en cada momento.

**Francisco Valcarce**  
*Marzo, 2001*

1. **Cía. Bekereke Antzerti Taldea (Vírgala/Álava-País Vasco)**  
Espectáculo: *Eco*  
Dirección: *Jill Greenhalgh*  
1985  
Fotografía: Chicho
2. **Cía. Arena Teatro (Murcia)**  
Espectáculo: *Callejero*  
Autor y Dirección: *Esteve Graset*  
1988  
Fotografía: Paco Salinas
3. **Esteve Graset**  
1988  
Fotografía: Paco Salinas
4. **Cía. Arena Teatro (Murcia)**  
Espectáculo: *Extrarradios*  
Autor y Dirección: *Esteve Graset*  
1992  
Fotografía: Paco Salinas
5. **Legaleon-t (Irún-País Vasco)**  
Espectáculo: *La esclusa*  
Autor: *Michel Azama*  
Dirección: *Óscar Gómez*  
1991  
Fotografía: Alberto G. Ibañez
6. **Teatro del Norte (Asturias)**  
Espectáculo: *Yerma*  
Autor: *Federico G. Lorca*  
Dirección: *Etelvino Vázquez*  
1990  
Fotografía: Rosa Pérez



7. **La Zaranda. Teatro Inestable de Andalucía la Baja (Andalucía)**  
Espectáculo: *Vinagre de Jerez*  
Autor: *Juan Macandé*  
Dirección: *Juan Sánchez*  
1990
8. **La Zaranda. Teatro Inestable de Andalucía la Baja (Andalucía)**  
Espectáculo: *Perdonen la tristeza*  
Autores: *Manolo Romero y Paco Sánchez*  
Dirección: *Paco Sánchez*  
1993
9. **Teatro para un Instante (Granada)**  
Espectáculo: *El último gallo de Atlanta*  
Autora y Dirección: *Sara Molina*  
1992
10. **Teatro para un Instante (Granada)**  
Espectáculo: *Cada Noche*  
Autora y Dirección: *Sara Molina*  
1993
11. **La Machina Teatro (Santander)**  
Espectáculo: *El dolor del tiempo*  
Autor y Dirección: *Francisco Valcarce*  
1999  
Fotografía. Alberto G. Ibañez
12. **La Machina Teatro (Santander)**  
Espectáculo: *El dolor del tiempo*  
Autor y Dirección: *Francisco Valcarce*  
1999  
Fotografía. Alberto G. Ibañez

## TÍTULOS APARECIDOS

### Año 1994

1. Miguel Romero Esteo  
*Del Mediterráneo arcaico y el Teatro Contemporáneo.*
2. Francisco Valcarce  
*Teatro Contemporáneo: Un espacio para la investigación y la imaginación. Influencias e impregnaciones. (Apuntes para una historia de la innovación escénica)*
3. José Antonio Sánchez  
*Dramaturgias de la complejidad: Sobre la génesis de la nueva escritura escénica.*
4. Marianne Van Kerkhoveen  
*La Fusión de la Ideología y de la Estética en el Teatro Contemporáneo.*

### Año 1995

5. Juan Antonio Hormigón  
*El sentido actual del teatro.*
6. José Antonio Sedeño  
*La Puesta en Escena como proceso de investigación: «EL PÚBLICO» de Federico García Lorca.*
7. Sara Molina  
*Teatro Contemporáneo: El compromiso con una ética y una estética.*  
Antonio Fernández Lera  
*Teatro del Siglo XX: Otras tradiciones. Otras realidades.*

### Año 1996

8. Juan Ruesga  
*Reflexiones sobre el Espacio Escénico Hoy.*  
Manuel Llanes  
*El Festival Internacional de Teatro de Granada: Un Espacio más allá de la Indiferencia.*

## Año 1997

9. José Monleón Bennacer  
*El Actor Mediterráneo.*  
Salvador Távora  
*El teatro, su historia y el Mediterráneo.*  
Francisco Ortuño Millán  
*La Materia del Actor.*
10. Jean-Marie Pradier  
*El animal, el ángel y la escena.*  
José Sanchis Sinisterra  
*Por una teatralidad menor.*  
Miguel Romero Esteo  
*De la dramaturgia mediterránea y sus raíces.*

## Año 1998

11. José Luis García Sánchez  
*Don Ramón María del Valle Inclán y el Cine.*  
Ricardo Iniesta  
*Valle-Inclán a través del tiempo. De la dramaturgia modernista a la contemporánea.*
12. César Oliva  
*El Montaje en el Teatro de Valle-Inclán.*  
Etelvino Vázquez  
*La Interpretación en Valle-Inclán.*

## Año 1999

13. Juan Antonio Bardém  
*De las diversas formas de morir*  
Antonio Sánchez Trigueros  
*La Casa de Bernarda Alba: De Margarita Xirgu a Calixto Bieito*  
*(Crónica incompleta de un itinerario escénico).*
14. Ian Gibson  
*Federico García Lorca. El Hombre y su Misión.*  
Lluís Pasqual  
*La Barraca y Federico García Lorca*



## Año 2000

### 15. Miguel Romero Esteo

*Mi personal visión Post-Vanguardia del teatro*

José Antonio Sánchez

*La Estética de la Catástrofe.*

### 16. Patrice Pavis

*La Cooperación Textual del Espectador.*

*A propósito de algunas puestas en escena de textos contemporáneos en Aviñón 1999.*

Juan Carlos Pérez de la Fuente

*Teatro para un Nuevo Tiempo: Ceremonia y Rito.*

## Año 2001

### 17. José Monleón

*Teatro Contemporáneo: La Sociedad y los Especialistas.*

La Fura dels Baus

*Postmilenio: Teatro. Hombre. Tecnología.*

TEATRO DIGITAL

### 18. Eugenio Barba

*Conocimiento tácito: Herencia y pérdida.*

Rodrigo García

*Cero*

### 19. Vicente León

*Libertad Creativa, Rigor Escénico y Contemporaneidad.*

Jorge Cobos

*Ofelia es una nube. Una visión inestable de las Artes*

*Escénicas Contemporáneas.*

## Año 2002

### 20. Antonio Meliveo

*Una Topografía de Sombras. Cinéma Terror.*

Sara Molina

*Escena XXI: Fragmentos de una conversación Universal.*

### 21. Francisco Valcarce

*Nueva Escena: Contemporaneidad y Periferia.*

... / ...

**Autor** de *"Memoria del adiós"*, *"El aprendiz"*, *"Madre Prometeo"* y *"El dolor del tiempo"*.

**Trabajos como director.** *"El lugar donde mueren los mamíferos"*, de Jorge Díaz (Teatro Libre de Santander, TELIS, 1976); *"El taxidermista"*, de Angel García Pintado (La Caraba Teatro, 1983); *"Pasodoble"*, de Miguel Romero Esteo (La Caraba Teatro, 1985); *"Un duende en Nueva York"*, de Federico García Lorca y otros autores (La Caraba Teatro, 1986); *"Misterio Bufo"*, de Dario Fo (La Caraba Teatro, 1986); *"Testigos (o nuestra pequeña estabilidad)"*, de Tadeuz Rozewicz (TEUC, 1987); *"La mujer sola"*, de Franca Rame y Dario Fo (TEUC, 1988); *"Vuelomagia (Fly-By)"*, de Alfonso Vallejo (TEUC, 1988); *"Memoria del adiós"*, creación propia con textos de varios autores (TEUC 1989). En La Machina Teatro, ha dirigido: *"El Aprendiz"*, *"En la corteza de un árbol"*, *"Juglares y otras hierbas"*, *"La sangre de Macbeth"*, *"Madre Prometeo"*, *"El dolor del tiempo"*, *"Lorca-Cantabria. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías"* y *"Palabra de Hierro"*.





**UNIVERSIDAD DE MÁLAGA**



**UNIVERSIDAD DE CANTABRIA**



**JUNTA DE ANDALUCÍA**

Consejería de Educación y Ciencia  
Delegación Provincial  
Málaga  
**E.S.A.D.**



**UNIVERSIDAD DE GRANADA**

**2002**