UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

FACULTAD de FILOSOFÍA y LETRAS

Departamento de Filología

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor TIFF (sin comprimir).

EL PROCESO CREATIVO TEATRAL: CONCEPTUALIZACIÓN Y ANÁLISIS A TRAVÉS DE SU APLICACIÓN A LA OBRA DE ALBERT BOADELLA Y ELS JOGLARS

Autor:

Rogério Santos de Oliveira

Director:

Dr. D. Manuel Pérez Jiménez

2009

Tesis Doctoral

RESUMEN

En la presente Tesis Doctoral se propone, diseña y aplica un modelo de análisis apto para estudiar el proceso creativo teatral generado a partir de la práctica de la improvisación llevada a cabo durante los ensayos.

El desarrollo de la misma se sirve del examen de los procesos creativos emanados, a lo largo de la historia del teatro contemporáneo, de la actividad de las más notables figuras de la dirección y de la teoría teatrales, bien desde la faceta artística, bien desde la faceta investigadora (con frecuencia, de carácter experimental), bien (en la mayor parte de los casos) desde la conjunción de ambos propósitos.

En consecuencia, en la Tesis se estudian de manera sistematizada las labores creativas llevadas a cabo, durante los siglos XIX y XX, por el Duque de Meiningen, Stanislavski, Brecht, Artaud, Grotowski y, en especial, por el grupo teatral Els Joglars y por su director Albert Boadella.

A fin de contrastar la validez e idoneidad del modelo propuesto, éste es aplicado de manera rigurosa al estudio del proceso de ensayo que dio lugar al espectáculo *Daaalí* (1999), de Boadella y Els Joglars.

ABSTRACT

In this present doctorate thesis, we proposed to create an analysis model of the theatrical creative process during the rehearsals. Many improvisation methods were observed, taking into consideration several creative processes, from different dramatists that maintain, or maintained this practise as a source of creative and investigative work. In order to do that, we have studied and analysed the theatrical processes of some directors plays from XIX and XX centuries, such as Meiningen, Brecht, Artaud, Stanislavski Grotowski, and specially the theatrical group Els Joglars and its director Albert Boadella. And for proving the validity and dimension of our "model", we have applied it to the rehearsal of the performance *Daaalí* (1999), from the group Els Joglars.

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad de Alcalá, en la figura de su Rector Dr. D. Virgilio Zapatero, que me ha proporcionado empezar este doctorado, a partir de la concesión de la beca "Miguel de Cervantes".

A mi tutor Dr. D. Manuel Pérez Jiménez, no sólo por su apoyo docente y científico, sino por su persona amable, paciente y que siempre ha ayudado en los trámites con la universidad, y a nivel personal, cuando he necesitado.

Al grupo teatral Els Joglars, por lo tanto que me ha enseñado sobre teatro, principalmente a su director Albert Boadella y a Cristina, por su paciencia conmigo.

A los profesores del programa de doctorado "Teoría, Historia y Práctica del Teatro", por los cursos ministrados, donde tanto he aprendido.

A los compañeros de doctorado, por el compañerismo y por las discusiones sobre teatro, principalmente a Silvia y a Alondra, compañeras de beca.

A los funcionarios del departamento de Filología, principalmente a Juan Ayuso por la generosidad y paciencia.

A mi familia, en especial a mis padres, Paulo (*in memorian*) y Ignez, que mucho han contribuido para mi formación, y a mis hermanos, Paulo, Mônica, Renato, Sêrvulo, Maura y Ronaldo, por lo mucho que han colaborado.

A los amigos, que tanto han ayudado, en especial a Hector, Amélia, Lourdes, Daniel, Sandy, Hermínia, Montseràt, Luiz, Concha, Nacho, Jeanine y Ruth.

A la Universidad Federal de Ouro Preto, donde trabajo, compañeros de departamento, y en especial a mis alumnos, con los cuales siempre he podido profundizar mis conocimientos en teatro.

A todos los compañeros de teatro que por mi vida profesional han pasado y, finalmente, al teatro.

AL TIEMPO.

"O ser é tempo: o tempo é presença do ser"
André Conte-Sponville

"O tempo não é nem um ser, nem um puro nada,
ele é a passagem perpétua de um outro, e, se assim podemos dizer,
a confirmação recíproca de ambos.
Ser e tempo é ser em via de já não ser.
Mas ser em via de já não ser ainda é ser"
André Conte-Sponville

ÍNDICE.

INTRODUCCIÓN.

0.0. INTRODUCCIÓN…….....2

0.1. NUESTRO OBJETO DE ESTUDIO…….....2

0.1.1. El concepto de «proceso creativo teatral»…….....4

0.1.2. El concepto de «proceso de ensayo»…….5

0.1.2.1. Proceso de ensayo y creatividad……6

0.1.2.2. Proceso de ensayo e improvisación……...6

0.1.3. Acerca del modelo de análisis del proceso de ensayo a partir de la improvisación……...7

0.2. HIPÓTESIS DE TRABAJO……...……8

0.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN: REVISIÓN TEÓRICA Y BIBLIOGRÁFICA…..…….8

0.3.1. Los creadores teatrales…….……10

0.3.2. Temas específicos…….……...24

0.3.2.1. Teoría Teatral……..25

0.3.2.2. Teoría de la escenificación……..27

0.3.2.3. Historia Teatral……29

0.3.3. Elementos del proceso creativo teatral……30

0.3.3.1. Aproximación inicial al texto……..30

0.3.3.2. El trabajo actoral…….....31

0.3.3.3. El espacio teatral……..……...33

0.3.3.4. La iluminación……..……...34

0.3.3.5. El director de escena……34

0.3.3.6. El espectáculo teatral……...35

0.3.4. Temas generales……...35

0.3.4.1. Historia del Arte……..36

0.3.4.2. Tiempo……37

0.3.4.3. Espacio…….....38

0.3.5. Temas variados……39

0.3.5.1. Conceptos y pensamientos de orden general……...39

0.3.5.2. Estética general y estética teatral……..……..40
0.3.5.3. Metodología científica…….41
0.3.6. Bibliografía de la Red……...……42
0.4. PROCEDIMIENTO DE INVESTIGACIÓN……....43
0.4.1. Fuentes de trabajo……43
0.4.2. Sobre el método de trabajo……..44
0.4.3. La organización del trabajo……..46
0.4.3.1. La «Introducción»……...46
0.4.3.2. La Primera Parte: «Referentes contemporáneos de carácter general: Duque Jorge II de Sax Meiningen, Bertold Brecht y Antonin Artaud»...……46
0.4.3.3. La Segunda Parte: «Referentes contemporáneos de carácter específico: Constantin Stanislavski y Jerzy Grotowski»……47
0.4.3.4. La Tercera Parte: «El proceso creativo de Albert Boadella y Els Joglars».....48
0.4.3.5. La Cuarta Parte: «Propuesta de un modelo de análisis de los procesos creativos articulados por ensayos basados en la improvisación»…….48
0.4.3.6. La Quinta Parte: «Aplicación del modelo de análisis propuesto al proceso creativo de Els Joglars»…….……...49
0.4.3.7. La Sexta Parte: «Conclusiones»……..……...50
0.4.3.8. La Séptima Parte: «Bibliografía»……..…….....50
0.4.3.9. La Octava Parte: «Anexos»……...……..51

PRIMERA PARTE.
REFERENTES CONTEMPORÁNEOS DE CARÁCTER GENERAL: DUQUE JORGE II DE SAX MEININGEN, BERTOLT BRECHT Y ANTONIN ARTAUD

I.0. PRELIMINARES……..53
I.0.1. Referentes de carácter general para nuestro modelo de proceso creativo……53
I.1. EL DUQUE JORGE II DE SAX MEININGEN.....56
I.1.1. Aspectos histórico-teatrales…….....56
I.1.2. El proceso creativo en el teatro meiningeriano……..…..57

I.1.2.1. La técnica escénica desarrollada……..57
I.1.2.2. La construcción de una nueva estética…….....59
I.1.3. Consideraciones sobre la creación y método de trabajo en el teatro meiningerian..60
I.2. BERTOLT BRECHT……..62
I.2.1. Aspectos histórico-teatrales…….....62
I.2.2. El proceso creativo en el teatro brechtiniano…….....64
I.2.2.1. Los tres teatros de Brecht…….....64
I.2.2.1.1. *Teatro épico*……..65
I.2.2.1.2. *Teatro didáctico*……68
I.2.2.1.3. *Teatro dialéctico* ……..70
I.2.2.2. La *dialéctica*, el *gestus* y el *extrañamiento*…….……71
I.2.2.3. El proceso creativo……...74
I.2.3. Consideraciones sobre la creación y el método de trabajo en el teatro brechtiniano……75
I.3. ANTONIN ARTAUD…….....76
I.3.1. Aspectos histórico-teatrales…….....76
I.3.2. El proceso creativo en el teatro artaudiano……...80
I.3.2.1.El hombre y el teatro de Artaud……..…….....80
I.3.2.2. El pensamiento teatral artaudiano…….……...84
I.3.2.3. El *Teatro de la crueldad*……...…….……..86
I.3.3. Consideraciones sobre la creación y el método de trabajo en el teatro Artaudiano……..91

SEGUNDA PARTE.
REFERENTES DE CARÁCTER ESPECÍFICO:
CONSTANTIN STANISLAVSKI Y JERZY GROTOWSKI

II.1. REFERENTES DE CARÁCTER GENERAL PARA NUESTRO PROCESO CREATIVO: EL TEATRO DE STANISLAVSKI Y GROTOWSKI…..……94
II.2. STANISLAVSKI……..95
II.2.1. Aspectos histórico-teatrales…….……95
II.2.2. El proceso creativo en el teatro stanislavskiano……..……97

II.2.2.1. El proceso creativo de Stanislavski……97
II.2.2.1.1. Los procesos de ensayo de las obras de Chéjov……100
II.2.2.1.2. El proceso de ensayo de la obra: *Un mes en el campo,* de Turgenev……103
II.2.2.1.3. El *Estudio* y la técnica de interpretación……...106
II.2.2.2. Observación de una preparación de escena: *Otelo*…….…….110
II.2.3. Consideraciones sobre la creación y el método de trabajo en el teatro stanislavskiano……116
II.3. GROTOWSKI.....117
II.3.1. Aspectos histórico-teatrales……..…….117
II.3.2. El proceso creativo en el teatro grotowskiano…….....118
II.3.2.1. Algunos procesos creativos y algunas cuestiones filosóficas…….……..118
II.3.2.2. El *Teatro de los Espectáculos*, el *Teatro de Opole* y el *Teatro de Wroclaw*……120
II.3.2.2.1. La dirección de Jerzy Grotowski, por Jerzy Grotowski…...….127
II.3.2.2.2. Otros integrantes del *Teatro de las 13 filas*……...130
II.3.2.2.3. Los actores y la técnica de interpretación……..132
II.3.2.2.3.1. El actor y el *Teatro Pobre*……....134
II.3.2.2.3.2. El actor y la técnica: el *training*…….……..137
II.3.2.3. *Apocalypsis cum Figuris*……..140
II.3.2.3.1. El proceso de ensayo……141
II.3.2.3.2. Su puesta en escena……...145
II.3.2.4. Otros momentos creativos…...…….…...…….……149
II.3.2.4.1. El *Parateatro*…….……...……..150
II.3.2.4.2. El *Teatro de las fuentes*…….……152
II.3.2.4.3. El *Drama objetivo*…….……153
II.3.2.4.4. *El Arte como vehículo*……...155
II.3.3. Consideraciones sobre la creación y el método de trabajo en el teatro grotowskiano……...……158

TERCERA PARTE.
EL PROCESO CREATIVO
DE ALBERT BOADELLA Y ELS JOGLARS

III.0. PRELIMINARES……...161

III.1. ALBERT BOADELLA……..162

III.1.1. Aspectos histórico-teatrales……..…162

III.1.2. El proceso creativo en el teatro boadelliano…….……...163

III.1.2.1. Los aspectos actorales….……...163

III.1.2.2. El proceso……165

III.1.2.3. El texto escénico……..165

III.1.2.4. El espectáculo……..167

III.1.2.5. La gira según Albert Boadella……..……...168

III.1.2.6. El público……169

III.1.3. Consideraciones sobre la creación y el método de trabajo en el teatro boadelliano…….…….170

III.2. ELS JOGLARS……..172

III.2.1. Aspectos histórico-teatrales……..…172

III.2.1.1. Antecedentes: algunos datos……...172

III.2.1.2. Els Joglars: breve historia……174

III.2.1.2.1. Primer momento (1968 – 1977)……...175

III.2.1.2.2. Segundo momento (1977 – 1989)……180

III.2.1.2.3. Tercer momento (1989 – 2008)……189

III.2.2. El proceso creativo del Els Joglars……..196

III.2.2.1. Los tres núcleos del Els Joglars……...196

III.2.2.1.1. Los creadores……196

III.2.2.1.1.1. El proceso de ensayo……...198

III.2.2.1.1.1.1. Los otros elementos escénicos……..200

III.2.2.1.1.1.2. Los espacios escénicos……..……..201

III.2.2.1.1.1.3. El tiempo……...203

III.2.2.1.1.2. La gira para Els Joglars……...204

III.2.2.1.2 Los técnicos……...205

III.2.2.1.2.1. Los ensayos…….205

III.2.2.1.2.2. La gira para los técnicos…….206
III.2.2.1.3. La producción……...207
III.2.2.2. Los espectáculos……..208
III.2.2.2.1. Análisis de tres espectáculos representativos del Els Joglars...210
III.2.2.2.1.1. *Cruel Urbis*…….210
III.2.2.2.1.2. *Laetius*…….213
III.2.2.2.1.3. *Columbi Lapsus*……..217
III.2.3. Consideraciones finales sobre la creación y el método de trabajo del Els Joglars……220

CUARTA PARTE.
PROPUESTA DE UN MODELO DE ANÁLISIS DE LOS PROCESOS CREATIVOS ARTICULADOS POR ENSAYOS BASADOS EN LA IMPROVISACIÓN

IV.0. INTRODUCCIÓN…….223
IV.1. CUESTIONARIOS PROPUESTOS POR PAVIS……...…..…224
IV.2. NUESTRA PROPUESTA DE UN MODELO DE ANÁLISIS…...…….227
IV.3. DESCRIPCIÓN SISTEMÁTICA DEL MODELO DE ANÁLISIS DEL PROCESO CREATIVO A PARTIR DE LA IMPROVISACIÓN QUE PROPONEMOS…..…….230
IV.3.1. El proceso de ensayo……...……231
IV.3.2. El reparto…….232
IV.3.3. El primer contacto con el tema que ha de ser tratado en los ensayos…….233
IV.3.4. El espacio de ensayo y sus adecuaciones técnicas al proceso de trabajo……235
IV.3.5. El trabajo actoral……..237
IV.3.5.1. El cuerpo como elemento expresivo……...237
IV.3.5.2. El cuerpo y el espacio físico en el cual se ubica..……...238
IV.3.5.3. Los tres niveles de trabajo: bajo, medio y alto……239
IV.3.5.4. Los límites entre el cuerpo y los otros límites incluidos en el espacio……240
IV.3.5.5. El contacto con el otro: acción y reacción……..241
IV.3.5.6. El juego como elemento de la propuesta escénica y actoral……...243

IV.3.5.7. La voz y el juego escénico……..244
IV.3.5.8. El tema propuesto y su desarrollo en los ensayos……...245
IV.3.5.9. El ordenamiento: la delimitación del objeto creativo…….247
IV.3.5.10. La cuestión del dónde, cuándo y el porqué……...247
IV.3.5.11. El actor en cuanto personaje…….251
IV.3.5.12. El personaje en la dinámica del juego: ritmo, espacios y tiempos……252
IV.3.5.13. La transformación de la improvisación en una escena o de una propuesta fija……...254
IV.3.5.14. La forma final de la propuesta: mantener la organicidad actoral……..255
IV.3.5.15. La integración entre los diversos elementos de una puesta en escena y el trabajo actoral…….257
IV.3.6. El escenario…….258
IV.3.6.1. De la idea a la forma ……..259
IV.3.6.2. La escenografía como elemento delimitador de la puesta en escena…..260
IV.3.6.3. Las adecuaciones estéticas y actorales al escenario……262
IV.3.7. La luz ……..263
IV.3.7.1. La luz en los ensayos……..263
IV.3.7.2. La iluminación, los espacios y los tiempos posibles……..264
III.3.8. La vestimenta, atrezos y maqullaje ……266
IV.3.8.1. Las funciones de los objetos en el sentido de composición de la forma del espectáculo y en el sentido actoral…….....267
IV.3.8.2. Caracterización del personaje…….269
IV.3.8.3. Juego escénico y manipulación de los objetos……271
IV.3.8.4. Relaciones dinámicas en el espacio……272
IV.3.9. Los sonidos …….274
IV.3.9.1. Los elementos sonoros y las dinámicas rítmicas…….274
IV.3.9.2. Los sonidos como elementos agregados al espacio y sus relaciones rítmicas dentro de él……..……276
IV.3.9.3. La dinámica de los sonidos en la composición del espectáculo…….277
IV.3.9.4. La adecuación final del ritmo del espectáculo……279
IV.3.10. La técnica ……..279
IV.3.10.1. La técnica como soporte o base para la escena…….280
IV.3.10.2. Las relaciones dinámicas entre la escena y el entre bastidores…….281
IV.3.10.3. La incorporación de la técnica a la estética del espectáculo…….281

IV.11. La producción…….....…282
IV.3.11.1. La producción y el proceso del quehacer teatral……...283
IV.3.11.2. La producción y la puesta en escena…….284
IV.3.12. El director de escena …….284
IV.3.12.1. El director de escena como elemento dinamizador de los ensayos …..285
IV.3.12.2. El director de escena como organizador de los elementos del proceso.……..286
IV.3.12.3. El director de escena y la construcción de la lógica del montaje……..287
IV.3.12.4. La versión final…….288
IV.3.13. El espectáculo teatral…….289
IV.3.13.1. La puesta en escena……...290
IV.3.13.2. El público y el espectáculo……291
IV.3.14. Consideraciones finales sobre nuestro cuestionário.....291

QUINTA PARTE.
APLICACIÓN DEL MODELO DE ANÁLISIS PROPUESTO AL PROCESO CREATIVO DE ELS JOGLARS

V.0. PRELIMINARES……294
V.1. EL "CUESTIONARIO PAVIS" APLICADO AL ESPECTÁCULO *YO TENGO UN TÍO EN AMÉRICA* DE ELS JOGLARS…….295
V.1.1. Características generales de la puesta en escena……...295
V.1.1.1. En qué se sustentan los elementos del espectáculo (relaciones de los sistemas escénicos)…….295
V.1.1.2. Coherencia o incoherencia de la puesta en escena: ¿en qué se basa?.....295
V.1.1.3. Lugar de la puesta en escena en el contexto cultural y estético……...296
V.1.1.4. Qué le molesta en esta puesta en escena; cuáles son los momentos fuertes, débiles o aburridos. Cómo se sitúa en la producción actual……...…297
V.1.2. Escenografía……..297
V.1.2.1. Formas del espacio urbano, arquitectónico, escénico, gestual, etc……..297
V.1.2.2. Relación entre el espacio del público y el espacio actoral……...298

V.1.2.3. Principios de la estructuración del espacio……..298
V.1.2.3.1. Función dramaturgia del espacio escénico y de su ocupación..298
V.1.2.3.2. Relación entre lo escénico y lo extraescénico……...298
V.1.2.3.3. Vínculo entre el espacio utilizado y la ficción del texto dramático escenificado……299
V.1.2.3.4. Relación entre lo mostrado y lo oculto……..299
V.1.2.3.5. ¿Cómo varía la escenografía? ¿A qué corresponden sus transformaciones?.....300
V.1.2.4. Sistema de colores, de formas, de materias: sus connotaciones……...300
V.1.3. Sistema de iluminación…….301
V.1.3.1. Naturaleza, vínculos con la ficción, la representación y el actor…….301
V.1.3.2. Efectos sobre la recepción del espectáculo……..301
V.1.4. Objetos……..301
V.1.4.1. Naturaleza, función, materia, relación con el espacio y el cuerpo: sistema de utilización……..301
V.1.5. Vestuario, maquillaje, máscaras……302
V.1.5.1. Función, sistema y relación con el cuerpo……302
V.1.6. Cualidades de los actores……..302
V.1.6.1. Descripción física de los actores (gestual, mímica, maquillaje): cambios de su apariencia……...302
V.1.6.2. Kinestesia que se presume en los actores. Kinestesia inducida en el observador……...……...303
V.1.6.3. Construcción del personaje: actor / papel……...……..303
V.1.6.4. Relación entre el actor y el grupo: desplazamientos, relaciones generales y trayectoria……...……304
V.1.6.5. Relación texto-cuerpo……...304
V.1.6.6. Voz: cualidades, efectos producidos, relación con la dicción y el canto.304
V.1.6.7. Estatuto del actor: su pasado, su situación profesional, etc…….305
V.1.7. Función de la música, del ruido y del silencio…….305
V.1.7.1. Naturaleza y características: relación con la fábula y con la dicción…...305
V.1.7.2. En qué momento intervienen. Consecuencias para el resto de la representación…….306
V.1.8. Ritmo del espectáculo……...306

V.1.8.1. Ritmo de algunos sistemas significantes (diálogos, iluminación, vestuario, gestualidad, etc.) Vínculo entre duración real y duración vivida……...306
V.1.8.2. El ritmo global del espectáculo: ritmo continuo o discontinuo, cambios de régimen, y relación de la puesta en escena…….307
V.1.9. Lectura de la fábula por parte de la puesta en escena……...307
V.1.9.1. ¿Qué historia se nos cuenta? Resumirla. ¿Narra la puesta en escena lo mismo que el texto?.....307
V.1.9.2. Cuáles son las elecciones dramáticas. ¿La lectura es coherente o incoherente?.....307
V.1.9.3. ¿Qué ambigüedades presenta el texto y cómo las aclara la puesta en escena?.....30
8
V.1.9.4. ¿Cómo se ha organizado la fábula?.....308
V.1.9.5. ¿Cómo construyen la fábula el actor y la escena?.....308
V.1.9.6. ¿Cuál es el género del texto dramático según la puesta en escena?.....308
V.1.9.7. Otras opciones de escenificación posibles……...309
V.1.10. El texto en la puesta en escena……309
V.1.10.1. Elección de una versión escénica: ¿qué modificaciones se realizan?....309
V.1.10.2. Características de la traducción (cuando sea el caso). ¿Traducción, adaptación, reescritura o escritura original?.....309
V.1.10.3. ¿Qué lugar otorga la puesta en escena al texto dramático?.....309
V.1.10.4. Relaciones entre el texto y la imagen, entre el oído y la vista……310
V.1.11. El espectador……...310
V.1.11.1. ¿En el seno de qué institución teatral se sitúa esta puesta en escena?....310
V.1.11.2. ¿Qué expectativas tenía usted ante este espectáculo (texto, director de escena, actores, etc.)?.....310
V.1.11.3. ¿Qué presupuestos son necesarios para apreciar ese espectáculo?.....310
V.1.11.4. ¿Cómo ha reaccionado el público?.....311
V.1.11.5. Papel del espectador en la producción de sentido. La lectura que nos propone, ¿es unívoca o plural?.....311
V.1.11.6. ¿Qué imágenes, qué escena y qué temas le interesan y recuerda?.....311
V.1.11.7. ¿Cómo manipula la puesta en escena la atención del espectador?.....312
V.1.12. ¿Cómo anotar (fotografiar o filmar) este espectáculo? ¿Cómo recordarlo? Lo que se escapa a la notación…….312

V.1.13. Lo que se puede semiotizar…….312
V.1.13.1. Elementos para los que no se ha encontrado sentido durante la lectura en la puesta en escena…….312
V.1.13.2. Elementos que no se pueden reducir a signos ni a sentidos (y por qué)…….313
V.1.14. Balance……313
V.1.14.1. ¿Qué problemas particulares hay que examinar?.....313
V.1.14.2. Otras observaciones y otras categorías que podrían ser útiles para esa puesta en escena y este cuestionario……...313
V.2. EL MODELO PROPUESTO PARA EL ANÁLISIS DEL PROCESO CREATIVO APLICADO AL ESPECTÁCULO *DAAALÍ* DE ELS JOGLARS…….313
V.2.1. El proceso de ensayo ……314
V.2.2. El reparto ……..314
V.2.3. El primer contacto con el tema que ha de tratarse en los ensayos…….……...315
V.2.4. El espacio de ensayo y sus adecuaciones técnicas al proceso de trabajo…….....316
V.2.5. El trabajo actoral……...316
V.2.5.1. El cuerpo como elemento expresivo…….316
V.2.5.2. El cuerpo y el espacio físico en el cual se incluye……..…….317
V.2.5.3. Los tres niveles de trabajo: bajo, medio y alto…….318
V.2.5.4. Los límites entre el cuerpo y los demás límites que también están incluidos en el espacio…...……320
V.2.5.5. El contacto con el otro: acción y reacción……320
V.2.5.6. El juego como elemento de la propuesta escénica y actoral……322
V.2.5.7. La voz y el juego escénico……323
V.2.5.8. El tema propuesto y su desarrollo en los ensayos ……...325
V.2.5.9. El ordenamiento: la delimitación del objeto creativo ……..326
V.2.5.10. La cuestión del «dónde», «cuándo» y el «porqué»……328
V.2.5.11. El actor en cuanto personaje……..329
V.2.5.12. El personaje en la dinámica del juego: ritmo, espacios y tiempos…….329
V.2.5.13. La transformación de la improvisación en una propuesta fija……....331
V.2.5.14. La forma final de la propuesta: mantener la organicidad actoral……...333
V.2.5.15. La integración de los diversos elementos de una puesta en escena y el trabajo actoral…….334
V.2.6. El escenario ……..335

V.2.6.1. De la idea a la forma ……338
V.2.6.2. La escenografía como elemento delimitador de la puesta en escena...…339
V.2.6.3. Las adecuaciones estéticas y actorales al escenario…….339
V.2.7. La luz ……340
V.2.7.1. La luz en los ensayos……341
V.2.7.2. La iluminación y los espacios y tiempos posibles……342
V.2.8. La vestimenta, atrezos y maquillaje …….343
V.2.8.1. Las funciones de los objetos en el sentido de composición de la forma del espectáculo y en el sentido actoral…….344
V.2.8.2. Caracterización del personaje……...345
V.2.8.3. Juego escénico y manipulación de los objetos…….346
V.2.8.4. Relaciones dinámicas en el espacio……..347
V.2.9. Los sonidos……...348
V.2.9.1. Los elementos sonoros y las dinámicas rítmicas……...350
V.2.9.2. Los sonidos como elemento agregado al espacio y sus relaciones rítmicas…….……..…351
V.2.9.3. La dinámica de los sonidos en la composición del espectáculo……..352
V.2.9.4. La adecuación final del ritmo del espectáculo…….353
V.2.10. La técnica……354
V.2.10.1. La técnica como soporte o base para la escena……..354
V.2.10.2. Las relaciones dinámicas entre la escena y el entre bastidores…..……355
V.2.10.3. La incorporación de la técnica en la estética del espectáculo……356
V.2.11. La producción…….357
V.2.11.1. La producción y el proceso del quehacer teatral……357
V.2.11.2. La producción y la puesta en escena……..358
V.2.12. El director de escena ……..360
V.2.12.1. El director de escena como elemento dinamizador de los ensayos……360
V.2.12.2. El director de escena como organizador de los elementos del proceso..362
V.2.12.3. El director de escena y la construcción de la lógica del montaje……...363
V.2.13. La versión final……...364
V.2.14. El espectáculo teatral……..365
V.2.14.1. La puesta en escena……365
V.2.14.2. El público y el espectáculo…….365

V.3. CONCLUSIONES PARCIALES: EL «CUESTIONARIO PAVIS» Y NUESTRA PROPUESTA DE UN MODELO DE ANÁLISIS ……...…….366

SEXTA PARTE.
CONCLUSIONES

0. INTRODUCCIÓN…….369
1. RELATIVAS A LOS CONCEPTOS Y CATEGORÍAS……..371
2. RELATIVAS AL MODELO DE ANÁLISIS DEL PROCESO DE ENSAYO BASADO EN LA IMPROVISACIÓN…….371
3. RELATIVAS A LA TEORÍA DEL TEATRO…….373
4. RELATIVAS A LA HISTORIA DEL TEATRO…….374
5. RELATIVAS A LA DIDÁCTICA DEL TEATRO…….....375
6. RELATIVAS A ASPECTOS ESPECÍFICOS DE LA TEATRALIDAD……377
6.1. La memoria en el proceso creativo teatral……..…377
6.2. El fragmento como hilo constructor de significados……..378

SÉPTIMA PARTE.
BIBLIOGRAFÍA

VII.1. BIBLIOGRAFÍA CITADA……382
VII.1.1. Sobre el modelo de análisis propuesto y sobre aspectos teóricos relacionados.382
VII.1.1.1. Libros y artículos……...382
VII.1.2. Sobre Els Joglars……386
VII.1.2.1. Libros…….386
VII.1.2.2. Artículos, críticas y otros trabajos breves……..387
VII.1.2.3. Bibliografia diversa producida junto al grupo teatral Els Joglars……..388
VII.2. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA……390
VII.2.1. Estudios generales sobre el teatro……..390
VII.2.1.1. Libros…….390
VII.2.1.2. Internet…….……..394
VII.2.2. Sobre Els Joglars……394
VII.2.2.1. Libros y obras……394

VII.2.2.2. Artículos, críticas y trabajos breves……...395
VII.2.2.3. Internet……...396
VII.2.2.4. Documentales y registros de ensayos de algunas montajes de Els Joglars-cedidos por el grupo Els Joglars…….397
VII.2.2.5. DVDs variados sobre Els Joglars……..397
VII.2.3. De carácter complementario……..397
VII.2.3.1. Libros…….397
VII.2.3.2. Internet ……..402
VII.3. OTRAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS RELACIONADAS CON EL OBJETO DE NUESTRA TESIS ……..….402
VII.3.1. Sobre Els Joglars……402
VII.3.1.1. Libros…….402
VIII.3.1.2. Artículos y críticas……404

OCTAVA PARTE.
ANEXOS

VIII.1. ANEXO I: NOTAS VIDEOGRÁFICAS DE LAS PARTES TERCERA Y QUINTA……408
VIII.1.1. Notas Videográficas de la Tercera Parte……...408
VIII.1.2. Notas Videográficas de la Quinta Parte……420
VIII.2. ANEXO II: LOS VÍDEOS DE LA PUESTA EN ESCENA DE *DAALÍ* Y *YO TENGO UN TÍO EN AMÉRICA*……423
VIII.2.1. Vídeo de la puesta en escena de *Daaalí*……423
VIII.2.2. Vídeo de la puesta en escena de *Yo tengo un tío en America*……...423

INTRODUCCIÓN.

0.0. INTRODUCCIÓN

0.1. NUESTRO OBJETO DE ESTUDIO

El objeto de la presente Tesis Doctoral se halla constituido por uno de los aspectos esenciales del hecho teatral, cual es el *proceso creativo* en sí mismo y, dentro de éste, muy especialmente aquellos procedimientos relacionados con la *improvisación creadora* y con la práctica de la misma en el teatro contemporáneo. Más aún, dentro de los procesos creativos regidos por la improvisación, serán las prácticas constitutivas de los *procesos de ensayo* aquéllas que concentrarán el foco predominante de atención de nuestro estudio, foco a partir del cual se irán ampliando las descripciones dedicadas a esferas cada vez más amplias del objeto considerado, hasta llegar, en lo posible, a la sistematización completa del mismo.

La descripción y el análisis que, del objeto así enunciado, pretendemos llevar a cabo en este estudio adopta una perspectiva científica proporcionada, de manera inmediata, por la teoría y la práctica de los más importantes creadores[1] que han plasmado sus concepciones en el teatro del siglo XX y que, a través de éstas, han extendido su influencia, prácticamente a lo largo de todo el mundo, hasta otros creadores que, inspirados por aquellos, han generado a su vez un conjunto de prácticas escénicas especialmente relevantes desde el punto de vista estético y, con frecuencia, notables por su repercusión en los ámbitos existencial, político, social, filosófico e ideológico.

A través de todo este amplio conjunto de creaciones, se han venido desarrollando, a lo largo de la pasada centuria, unos métodos relevantes desde la perspectiva de la creación teatral, los cuales procuraremos describir en esta Tesis Doctoral a fin de poder así establecer una sistematización y una organización teórica y metodológica adecuada, la cual desemboque a su vez en la propuesta, por nuestra parte, de un modelo de análisis del proceso creativo que se realiza durante los ensayos y que queda plasmado en la obra en su carácter estético y subliminal. Pretendemos exponer las líneas de dicho modelo a partir de las descripciones de aquellos creadores que hemos extraído de referencias bibliográficas, de fuentes videográficas y de otros recursos

[1] Cuando indicamos «creadores teatrales», o «creador teatral», etc., nos estaremos refiriendo principalmente a los directores de escena: y cuando hablamos de los otros creadores, que componen la construcción del hecho teatral, especificaremos su función en el proceso creativo.

varios. Este modelo servirá para comprender mejor la construcción del objeto teatral, el espectáculo.

Un punto de partida para nuestra discusión será el análisis de Patrice Pavis en torno a la posibilidad de entender el hecho teatral a partir de los elementos operantes en la construcción del objeto teatral, organizados por el director de escena, responsable de la forma final del proceso teatral[2]. Y para comprender mejor cómo ocurre esto, estudiaremos el proceso creativo teatral y el proceso de ensayo de algunos creadores teatrales del siglo XX.

Así, en primer lugar, estudiaremos la labor de algunos directores que ya sufrieron un análisis por parte de otros investigadores o que, igualmente, han dejado sus propios escritos sobre sus procesos creativos; y, a partir de ahí, entenderemos cómo se organiza -por lo menos en líneas generales, puesto que cada creador desarrolla sus propios procedimientos- el proceso creativo teatral y el ensayo, para que entonces podamos detenernos en especial en Albert Boadella y el grupo teatral Els Joglars, del que Boadella es director teatral, y que será el objeto central de esta investigación.

Dicha investigación se presentará y analizará durante la construcción de esta Tesis, a lo largo de la cual crearemos un modelo de análisis del proceso de ensayo y lo aplicaremos a uno de los procesos de ensayo de uno de los espectáculos del grupo Els Joglars.

Así, intentaremos percibir, a partir de este análisis, su proceso creativo y cómo este da origen a un espectáculo teatral que mantiene en su estado final las cuestiones trabajadas durante su proceso, tanto en su carácter formal como subliminal, así como la memoria de dicho proceso que se queda en la puesta en escena, en forma de distintos

[2] «Durante los ensayos, el director de escena tiende a separarse cada vez más del grupo en que se mueven sus actores y sus colaboradores para distanciarse y dirigir desde la sala, prefigurando a su futuro público y otorgándole su mirada sobre el espectáculo en formación. Las decisiones sobre la puesta en escena reciben evidentemente la influencia de su mirada y de los análisis que esta última presupone: un análisis de los sistemas significantes que los artistas introducen (por tanto, un análisis transversal de la representación en un momento determinado), y un análisis de la gestión rítmica del tiempo (por lo tanto, un análisis longitudinal de la articulación del espectáculo en diversos momentos). En el trabajo de elaboración del espectáculo, el director de escena tiene el sentido de la división del trabajo (entre las distintas corporaciones de oficios) y de la segmentación de la representación. Sabe articular una escena para que sea legible, colocar los momentos clave, los cambios rítmicos y dramáticos, imponer las rupturas y las cesuras. Así, aparecen progresivamente la partitura y (para los actores) la subpartitura del espectáculo. Se produce una estructuración analítica de la representación; y estas huellas de la génesis todavía se perciben e identifican en el producto acabado, como cicatrices de antiguas operaciones, o como una respiración de la obra. Un conocimiento de la práctica es útil, cuando no indispensable, para el análisis del espectáculo: partiendo del resultado, se imagina lo que ha podido ser el trabajo preparatorio y dramático, las decisiones y los azares que han conducido al resultado final. Esta práctica, a su vez, no puede prescindir, ni siquiera a título indicativo o incitativo, de una teoría de estas diversas operaciones. Podríamos incluso definir la puesta en escena, con Juan Hormigón, como la "articulación coordinada del trabajo dramático y de la práctica técnico-artesanal". Existe necesariamente un trabajo dramático (aunque éste se niegue a sí mismo) que es la sistematización de acciones prácticas realizadas concretamente por la práctica "técnico-artesanal" » (PAVIS, 2000: 313-314).

elementos, o en la ordenación espacio-temporal, percibida a partir de las relaciones establecidas entre ellos.

La creación de un modelo de análisis del ensayo teatral, a partir de la observación de procesos teatrales ya claramente estructurados, estudiados y entendidos, nos parece importante, pues comprendemos que al observar el proceso de ensayo partiendo de un modelo determinado, se unifica la visión sobre el proceso creativo teatral y se garantiza un mejor entendimiento de la importancia de los elementos escénicos y de sus relaciones durante el proceso para la construcción del objeto teatral: el espectáculo.

Para nosotros, que estudiamos el fenómeno teatral tanto en su carácter técnico como en su carácter cultural, la comprensión de cómo esto se estructura y de cómo esta estructura funciona en un objeto que refleja no sólo su propio proceso creativo, sino también el tiempo histórico de este grupo socio-político, amplía nuestra mirada sobre el hecho teatral y nos ayuda a ubicarlos mejor dentro de dicha estructura socio-cultural.

0.1.1. El concepto de «proceso creativo teatral»

Para definir el concepto de «proceso teatral», recurrimos a Pavis (2003: 306), para quien «las acciones o acontecimientos escenificados son procesos cuando muestran su carácter dialéctico, el perpetuo movimiento y la dependencia de los hechos anteriores o exteriores».

Lo que estamos denominado «creatividad», se asemeja mucho a lo que Evreinov (1978: 35) llamó «teatralidad»:

> «el instinto de transfiguración, el instinto de oponer a las imágenes recibidas desde fuera, las imágenes arbitrarias creadas desde dentro; el instinto de transmutar las apariencias ofrecidas por la naturaleza en algo distinto. En resumen, un instinto cuya esencia se revela en lo que yo llamaría la 'teatralidad'».

La diferencia entre teatralidad y creatividad, tal cual la estamos utilizando, es que la 'teatralidad' de Evreinov es el *shok* entre el interno y el externo, y la creatividad, para nosotros, es el momento posterior a este momento, cuando a partir del *shok*, entre los diferentes elementos, externos e internos, el artista o los artistas producen una forma

que posibilite una lectura, por parte de *outren*, de este estado caótico (la experiencia) de sensaciones.

Así, cuando establecemos el concepto de «proceso creativo teatral», estamos hablando del desarrollo de esta acción creativa, del instante interno del sujeto creativo, y del instante en que la forma se constituye como algo posible de lectura en el espacio-tiempo teatral.

0.1.2. El concepto de «proceso de ensayo»

Patrice Pavis (2003:129) describe *ensayo* como: «Trabajo de aprendizaje del texto y del juego escénico realizado por los actores sobre la dirección del escenificador. Esta actividad preparatoria del espectáculo ocupa el conjunto de la compañía y asume formas bastantes diversas».

Aquí estamos incorporando a la palabra *ensayo* la de *proceso*, puesto que para nosotros, el proceso de ensayo reproduce mejor el aspecto de la articulación entre los distintos elementos escénicos y sus creadores.

Además, entendemos que el desarrollo de la construcción de un espectáculo, que aquí vamos a investigar, no es exactamente un aprendizaje, pero sí una creación colectiva entre los diferentes elementos escénicos, que se articulan durante un proceso, esto es, algo construido a partir de las partes y que sólo existe a partir de esta articulación en un espacio-tiempo propio: el ensayo[3].

Claro está que cada proceso de ensayo será distinto de otro, siendo el motivo de esa distinción su carácter temporal de tiempo histórico y de tiempo de creación, así como ciertas cuestiones electivas como: carácter estético, político, social, cultural, etc.

De esta manera, podemos introducir el concepto de «proceso de ensayo», tal cual como aquí lo estamos haciendo, para comprender mejor lo que es el proceso creativo teatral y, a partir de ahí, crear lo que pretendemos en este trabajo, un modelo de análisis del proceso de ensayo.

[3] Para nosotros, pensar el espacio tiempo del ensayo es pensar la construcción del objeto teatral. Así, tomamos prestada la noción de «lugar» utilizada por SANTOS (2002: 322) para construir la nuestra de «lugar teatral»: «El lugar es el cuadro de una referencia pragmática al mundo, del cual le vienen solicitaciones y órdenes precisas de acciones condicionadas, pero también es el teatro insustituible de las pasiones humanas, responsables, a través de la acción comunicativa, por las más diversas manifestaciones de la espontaneidad y de la creatividad».

0.1.2.1. Proceso de ensayo y creatividad

Tal cual lo hemos definido aquí, en el momento del proceso de ensayo los artistas involucrados en la construcción de un espectáculo van a experimentar o realizar sus procesos creativos en conjunto con los demás artistas, también involucrados en este mismo proceso, y que también están generando procesos creativos propios.

Es de esta experiencia colectiva, durante el proceso de ensayo, desde donde se construye un puente entre los diversos estados internos y el entorno inmediato, el espacio de los ensayos, y de estas experiencias creativas, tanto en su sentido formal como de experiencia pura, se construye la forma que se va procesando hasta transformarse en la puesta en escena final. Estas «relaciones creativas»[4] generadas durante el proceso de ensayo es lo que irá a dar al espectáculo su sentido formal y subliminal.

0.1.2.2. Proceso de ensayo e improvisación

En el concepto de Pavis (2003:205) *improvisación* es: «técnica del actor que interpreta algo imprevisto, no preparado anticipadamente y 'inventado' en el calor de la acción».

Estamos expandiendo el concepto de «improvisación» de Pavis como una práctica desarrollada en el momento de los ensayos, cuando los artistas ponen «en juego» sus cuestiones creativas personales, pensadas -o no- anteriormente, en relación con las de los demás, y creando, así, en el momento de los ensayos, un quehacer teatral basado en las relaciones creativas de todos los elementos que van a componer finalmente el espectáculo teatral.

Esas relaciones establecidas, después de vistas y testadas, serán fijadas y constituirán la puesta en escena definitiva. Entonces, la improvisación, tal cual la estamos utilizando aquí, se caracteriza como un método de trabajo desarrollado para ser

[4] Cuando hablamos de *relaciones creativas* estamos hablando de las interacciones entre los elementos teatrales que ocurren en la operación creativa. Cuando estos elementos se mezclan, están formando nuevas unidades significativas, propias de los elementos que las crearon, pero absolutamente diversas en los sentidos estéticos que la generan y que la hacen tener su propia unidad significativa. Este hecho es algo muy semejante al «principio de multiplicidad», del cual nos hablan DELEUZE y GUATTARI (2005: 19-20) cuando dicen: «Podría objetarse que su multiplicidad reside en la persona del actor que la proyecta en el texto. De acuerdo, pero sus fibras nerviosas de la masa gris, la cuadrícula, hasta lo indiferenciado. El juego se asemeja a la pura actividad de los tejedores, la que los mitos atribuyen a las Parcas y a las Normas».

el principio de la creación de una puesta en escena definitiva y, algunas veces, incluso como su estética final[5].

Así, su función durante el ensayo, tal cual aquí lo estamos investigando, es propiciar a los artistas involucrados en el proceso un «puente» técnico para que la creatividad pueda expresarse sin problemas, puesto que lo que es desarrollado en un suceso de improvisación podrá o no ser utilizado en el objeto final, la puesta en escena del proceso teatral.

0.1.3. Acerca del modelo de análisis del proceso de ensayo a partir de la improvisación

Después de explicar lo que es un proceso de ensayo, dentro de un movimiento mayor que es el proceso creativo, intentaremos crear un modelo de análisis de aquel.

La construcción de tal modelo para este caso en particular, y al margen de otros variados procesos, nos ayudará a comprender lo que son las relaciones creativas que se dan durante el proceso de ensayo.

Estas relaciones nos darán, a su vez, una pista acerca de cómo entender mejor el acto creativo en teatro, aun sabiendo que este modelo tendrá que ser abierto para que se pueda adecuar a los diferentes objetos teatrales que se vayan a explorar a partir de esa esquematización de los elementos creativos en teatro.

El modelo servirá tanto para la construcción de este conocimiento sobre el proceso creativo en teatro, como para ayudar a entender las diversas caras creativas en teatro. Además, permitirá ver cómo el proceso creativo se va articulando hasta llegar al momento en que el espectáculo esté listo para llevarse a escena, esto es, al momento de su estreno y de posteriores representaciones.

Por tanto, hemos elegido un referente concreto, puesto que, como hemos dicho al principio, partiríamos de la práctica para entender nuestro objeto, el teatro en general, y el proceso de ensayo, en particular, a partir de la improvisación.

[5] La Profesora Doctora Doña Mariana de Lima e Muniz hizo una tesis sobre este asunto de la improvisación en la Universidad de Alcalá, en la Facultad de Filosofía y Letras, dentro del Departamento de Filología, en el Programa doctoral: Teoría, Historia y Práctica del teatro. La tesis *La improvisación como espectáculo: principales experiencias y técnicas aplicadas a la formación del actor-improvisador* (2004), concretamente en su *Introducción*, hace un recorrido importante sobre los principales métodos de improvisación utilizados en el siglo XX y la manera en que ha sido utilizada con herramienta técnica por varios directores teatrales.

El referente que hemos elegido, para sustentar sobre él el estudio de nuestro objeto, ha sido Albert Boadella y, con él, el grupo teatral Els Joglars. Y ello, por un lado, por la trayectoria artística de más de cuarenta y cinco años, que nos permite tener una visión más ampliada y articulada de su proceso creativo teatral; y, por otro, por su calidad, comprobada a través tanto de la crítica especializada, como del público en general, gracias a lo cual conocemos su forma de trabajo, muy semejante a la de los demás creadores que aquí estudiaremos.

0.2. HIPÓTESIS DE TRABAJO

La hipótesis de trabajo que pretendemos comprobar y analizar aquí puede ser sintetizada del siguiente modo: la posibilidad de crear un modelo de análisis para el proceso creativo que tiene lugar durante los ensayos a partir de la improvisación.

El camino que vamos a recorrer para llegar a esta hipótesis, pasará por revisar conceptos importantes y previos, a partir del estudio de los métodos de trabajo de varios creadores teatrales del siglo XX, como por ejemplo: Meningen, Brecht, Artaud, Stanislavski y Grotowski.

Este hecho nos ayudará a percibir mejor cómo se procesan los diversos elementos escénicos hasta que se produzca una unificación de sentidos, esto es, lo que el grupo de creadores llamará «espectáculo».

En consecuencia, será objetivo principal de nuestro trabajo explicar o, por lo menos diversificar, con este modelo las miradas dirigidas al objeto teatral, tanto en los aspectos teóricos como en los prácticos del quehacer teatral.

0.3.ESTADO DE LA CUESTIÓN: REVISIÓN TEÓRICA Y BIBLIOGRÁFICA (revisión teórica y bibliográfica de este trabajo de investigación)

Para el análisis del material por nosotros estudiado e investigado, partimos de la cuestión planteada por Pavis en el apartado: «2.7. Teoría y análisis desde el punto de vista de la práctica» (2000: 313-316), cuando se referee a la comprensión de lo que es el objeto teatral, partiendo de su praxis, y a cómo analizarlo a partir de sus tres momentos

distintos, pero interrelacionándoos: su preparación, la imagen de la preparación en el espectáculo final y sus efectos sobre los espectadores.

En nuestro caso, nos hemos centrado más en el aspecto del proceso creativo teatral, durante los ensayos, aunque también reconocemos la importancia del espectáculo y del espectador en cuanto elementos constitutivos del proceso general. Por lo tanto, también abordaremos ese aspecto, aunque sea de una manera menos extensa, puesto que nos centraremos más en el momento del proceso de ensayo.

Y a partir de la cuestión planteada por Pavis, haremos ahora una revisión teórico-práctica de la cuestión por nosotros aquí trabajada: el proceso creativo teatral elaborado durante el proceso de ensayo.

Lo que de manera más concreta hemos investigado aquí en este sentido fue la figura de Albert Boadella y el grupo Els Joglars, núcleo de nuestra investigación, puesto que sobre ellos aplicaremos nuestro modelo de análisis del proceso creativo.

Así, para trabajar lo aquí propuesto, nos hemos basado, primeramente, en escritos, anotaciones, videos, etc. de carácter teórico, o teórico-práctico, de diversos creadores teatrales de los siglos XIX y XX, extraídos a partir de sus prácticas.

Igualmente, hemos trabajado con sus colaboradores directos y hasta con los mismos alumnos de estos, que, a su vez, han dejado plasmadas sus experiencias en forma de escritos, vídeos, conferencias, etc.

También nos hemos basado en teóricos específicos de esta área de conocimiento, que no son exactamente creadores, como Patrice Pavis, Marvin Carlson, Manuel Pérez, etc., que han abordado los procesos creativos de los diversos creadores teatrales que vamos estudiar en este trabajo, como también diversos aspectos de la creación teatral.

Estos teóricos han ayudado mucho a comprender los procesos creativos de estos creadores y a lanzar nuevas miradas hacia ellos, creando incluso un diálogo bastante rico entre praxis y pensamiento, hecho que revitaliza tanto la creación como las respectivas miradas sobre el teatro en general.

Por último, nos serviremos de otras aportaciones teóricas o teórico-prácticas que vienen de otras disciplinas, pero que acrecientan o esclarecen cuestiones aquí trabajadas, tales como las cuestiones espacio-temporales aquí utilizadas para una mejor comprensión de la construcción del objeto teatral; o el aspecto estético, importante a la hora de analizar el espectáculo teatral en su forma final.

En este estudio, trabajaremos solamente con el final del siglo XIX y con el siglo XX, por el hecho de que aquí estamos trabajando principalmente con lo que denominamos «teatro moderno».

Aunque empecemos con los siglos XIX y XX, no podemos dejar de mencionar aquí a Denis Diderot (1990), en su *Paradoja del comediante y otros ensayos*, puesto que entendemos que es el primer trabajo realmente consistente donde se analiza el aspecto del «territorio teatral», en cuanto espacio de creación: el ensayo. También por su tentativa de comprender los tipos diversos de interpretación y su importancia en la construcción del espectáculo, puesto que Diderot define claramente la oposición entre lo sensible y lo racional en la construcción del objeto teatral y lo hace a partir de las interpretaciones de los actores. A partir de ahí, la cuestión se expandirá a los demás elementos teatrales insertos en los actos creativos.

0.3.1. Los creadores teatrales

Aquí haremos la revisión teórica de la siguiente manera: primero, hablaremos de los creadores teatrales y de sus colaboradores, discípulos y teóricos; esto es, creadores, que han teorizado sobre, principalmente, los métodos de trabajo de estos creadores teatrales, siempre partiendo de la manera en la que hemos escrito la tesis, esto es, a partir de su Partes.

Después de los teóricos que nos han ayudado a comprender los procesos teatrales, tanto en su sentido general como en el específico, nos centraremos en los creadores, aquí de manera más general, puesto que algunos son citados en varias de las Partes mencionadas.

Y, por último, introduciremos a los demás teóricos, de otras áreas de estudios, que han contribuido con esclarecimientos y con una ampliación sobre determinados asuntos o cuestiones aquí trabajadas.

Empezamos nuestro estudio con el duque de Sax Meiningen. El propio duque no ha dejado un memorial sobre su trabajo creativo, no se ha preocupado de escribir sobre sus preocupaciones teatrales. Así, para comprender la importancia de Sax Meiningen, nos hemos centrado en Edward Braun en *El director y la escena* (1986), donde analiza las relaciones del duque y los otros elementos teatrales; en Edgar Ceballos (1992), *Principios de dirección escénica*, en la Parte referente a Sax Meiningen, donde hace una

panorámica de la importancia del duque para el teatro que se realiza después de su compañía. Otra referencia importante sobre Sax Meiningen es la antología organizada por Jorge Saura (org.) en *Actores y actuación. Antología de textos sobre la interpretación. Vol. I (429 a. C. –1858*) (2006), donde se hace una rápida apreciación de la importancia del método de Meiningen y, finalmente, aunque no utilizado específicamente en este trabajo, no podemos dejar de citar el texto de uno de sus actores, Max Grube en su *Gerschite der Meiningen* (1926).

Con relación a Bertolt Brecht, utilizamos principalmente sus trabajos: *El pequeño Organon para el teatro* (1989) y *Estudios sobre teatro* (2005). El primero, porque es uno de sus estudios teóricos más esclarecedores sobre sus cuestiones éticas y estéticas y, el segundo, por su claridad en la explicación de la técnica de trabajo y de la aplicación de sus conceptos en el momento de la elaboración de sus puestas en escena.

También podemos citar otros autores y textos que consideramos que han de ser mencionados sobre este tema y que nos han esclarecido y nos han permitido profundizar sobre este aspecto.

Margot Berthold en *História mundial do teatro* (2000), donde habla de la ascendencia del trabajo de Piscator sobre Brecht, principalmente en el primer momento. También trabaja detalladamente con el aspecto del teatro épico, examinando las obras y sus respectivos montajes, principalmente a partir de la acción.

Augusto Boal en *Jogos para atores e Não-Atores.* (1998), en el momento en que explora las relaciones de distanciamiento en la aplicación de ejercicios para el actor, y Matteo Bonfito en su *O ator compositor* (2002), cuando establece la relación entre las distintas posibilidades de ejecución de lo que llama «acciones físicas» y aborda dicho aspecto en Brecht a partir de la perspectiva del *gestus*.

Monique Borie, Martine de Rougemont y Jacques Scherer en su *Estética teatral, textos de Platão a Brecht* (1996), por el análisis que propone sobre la estética brechtiana, principalmente del principio del distanciamiento y su futura importancia en distintos creadores posteriores a Brecht y que han utilizado este procedimiento de diversas maneras. Edward Braun, en su *El director y la escena* (1986), sobre la relación que establece entre la vida de Brecht y sus diversos momentos estilísticos; Marvin Carlson, en su *Teorías do teatro* (1995), cuando cita y relaciona los distintos artistas que han sido influidos por Brecht, y por trazar una panorámica de los críticos y los movimientos que han trabajado a partir de la perspectiva estética Brechtiana. Finalmente, Edgar Ceballos, en su *Principios de dirección escénica* (1992), cuando

aborda los principios de dirección de escena y su relación como director de sus propios textos.

El tercer hombre de teatro que estudiamos en la Primera Parte es Antonin Artaud. De las obras que aquí hemos estudiado, del propio Artaud, y que nos gustaría resaltar principalmente por su importancia en la construcción de este trabajo es *El teatro y su doble* (1971), puesto que en este trabajo, Artaud explora las cuestiones más importantes de su pensamiento teatral. Es donde se encuentra el texto *Teatro de la crueldad*, en el que habla de un posible montaje teatral a partir de sus conceptos estéticos y éticos, que será explorado aquí en este trabajo como la posibilidad de comprender a Artaud a partir de su carácter como escenificador.

Además del propio Artaud, también tenemos que mencionar el estudio específico de Grotowski sobre Artaud -Grotowski también hablará de él en otros textos- *Artaud y el teatro de la crueldad* (1972 a), cuando analiza la importancia de Artaud para el teatro occidental y donde aborda la abertura que Artaud propone en relación a explorar otras fronteras de la creación teatral, principalmente en relación con el universo cultural y metafísico, hecho que el mismo Artaud explorará en sus trabajos.

Contamos igualmente con Susan Sontag, que también trabaja desde esta perspectiva en su *Aproximación a Artaud* (1976), cuando interpreta la importancia del pensamiento teatral artaudiano a partir de su aproximación con el mundo de lo onírico, mundo que él deseaba reintroducir en el mundo del teatro que se hacía entonces en Europa.

Edward Braun (1986), que hizo un recorrido de las etapas del trabajo de Artaud, de nuevo Monique Borie, Martine de Rougemont y Jacques Scherer (1996), por el recorrido sobre el aspecto estético de Artaud en el teatro occidental que hizo pos su pasaje por la vida teatral de Europa, y Marvin Carlson (1995) cuando trabaja con la dialéctica entre el teatro artaudiano y el teatro brechtiano.

Aquí nos gustaría citar esta parte más textualmente, puesto que es sobre la dicotomía entre los trabajos de Brecht y Artaud que básicamente se sustenta la Primera Parte de la tesis, puesto que definimos que, aun siendo dos creadores antagónicos, se complementan por sus antagonismos y nos esclarecen los dos puntos fuertes del teatro occidental, ya percibido por Diderot en el siglo XVIII, postura que ya hemos mencionado al principio de este apartado, esto es, la dialéctica entre la razón y la emoción y su importancia técnica y en construcción de una obra teatral:

> «Antonin Artaud (1896-1948), cuya influencia en el teatro posterior hizo sombra a la de Brecht, también veía el drama como un instrumento revolucionario, una herramienta para reorganizar la existencia humana. Como Brecht, tentó disociar el teatro tal cual debería ser, "el remate de los mas puros deseos de la humanidad", de aquello que efectivamente era, "un fácil y engañoso" proveedor de placeres pasajeros al cual se iba "como se va a un prostíbulo". La perspectiva de Artaud, entretanto, era la de un teatro que pudiera cambiar el hombre psicológicamente y no socialmente, por medio de la liberación de las fuerzas tenebrosas y latentes en su alma. Así, Brecht y Artaud acabaron representando posiciones diametralmente opuestas, el primero estimulando el espectador al raciocinio y al análisis, el otro considerando el pensamiento discursivo como una barrera al despertar del espíritu aprisionado en el cuerpo.» (Carlson, 1995: 379) (la traducción es nuestra).

En la Segunda Parte, nos centraremos en otros dos creadores que entendemos fueron muy importantes en el quehacer teatral del siglo XX y que, de cierta manera, tal y como señalaremos, conforman un determinado tipo de quehacer teatral que puede ser utilizado como espejo para el análisis que haremos de Albert Boadella y del grupo teatral Els Joglars, así como de su método de trabajo durante los ensayos basados en la improvisación.

El primero de ellos es Constantin Stanislavski, que aquí hemos estudiado en profundidad no sólo con respecto a su trabajo con los actores, sino también, y principalmente, a su trabajo como escenificador.

Stanislavski fue uno de los principales organizadores del espacio-tiempo teatral moderno y su más importante contribución en este sentido es la construcción de un *modus operandi* para el proceso de ensayo, basado en la improvisación, tal cual la utilizamos aquí.

Para ello, hemos utilizado básicamente los tres ensayos clásicos de Stanislavski sobre la actuación: *A preparação do ator* (2003), *A construção da personagem* (1970) y *A criação de um papel* (1971). En estas obras, relata su trabajo en relación a la creación actoral, que es cuando investiga el hecho teatral desde del proceso creativo, en los momentos de los ensayos. No es que antes ya no lo hiciera, pero es en el momento del pequeño estudio, donde trabajó en los últimos años de su vida, cuando él se centra en su labor como profesor e investigador. En *Mi vida en el Arte* (1976), nos dará una panorámica sobre su vida y también sobre su trabajo y en *Stanislavski Produces Othello* (1968), nos dará una visión completa de su proceso de ensayo, cuando relata su labor creativa durante el proceso de ensayo de la obra *Othello*, de 1930.

Además de Stanislavski, podemos citar otros autores, como sus dos discípulos directos, María Ósipovna Knébel, en su *El último Stanislavsky* (2005), cuando explica el método de Stanislavski, relativo a la interpretación, en su último momento del Estudio

de Arte. Y Michel Chekhov, que en su *Para o ator* (1986), hace un relato de los principios de escenificación utilizados por Stanislavski dirigidos al actor, pero haciendo una relación entre la interpretación y los otros elementos teatrales, así como sus posibles relaciones creativas en la construcción del espectáculo.

Cristine Layher Takeda, en el *O cotidiano de uma lenda: Cartas do teatro de Arte de Moscou* (2003), hace una recopilación de cartas escritas por miembros del Teatro de Arte de Moscú, unos a los otros; en las cartas elegidas para componer el libro, Takeda privilegia aquellas cartas en que los artistas hablan de sus procesos creativos y de sus relaciones creativas durante los procesos de montaje de la compañía.

Edward Braun, en su *El director y la escena* (1986), nos esclarece los trabajos de Stanislavski durante los ensayos de obras del Teatro de Arte de Moscú, revisando el aspecto de la escenificación.

Matteo Bonfito, en su *O ator compositor* (2002), hace una retrospectiva de las acciones psicofísicas, basadas en Stanislavski y la expande a otros creadores. Por su parte, Edgar Ceballos, en su *Principios de dirección escénica* (1992), explora más la técnica de Stanislavski como director de escena y su importancia en el desarrollo del teatro occidental del siglo XX.

Jacó Guinsburg, en *Stanislavski, Meierhold & Cia* (2001), explora las relaciones de Stanislavski con sus discípulos directos, aquellos que han desarrollado posteriormente, cada cual a su manera, las cuestiones respectivas a la escenificación, planteadas por Stanislavski. Sergio Jiménez, en *El Evangelio de Stanislavski según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote* (1990), explora lo que distintos seguidores de Stanislavski, de diversas épocas, han propuesto como respuesta a las enseñazas del maestro.

El segundo creador que exploramos en la Segunda Parte fue Jerzy Grotowski, que no sólo ha escrito sobre su trabajo práctico, sino también sobre el arte teatral en general.

El primer libro escrito por Grotowski que tenemos que citar, por su importancia fundamental en relación a la primera fase de su labor creativa, que es la parte que más exploraremos en este trabajo, es *Hacia un teatro pobre* (1981).

En esta obra, colaboran además de Grotowski, algunos de sus colaboradores directos, como Eugenio Barba o Ludwik Flaszen, y se exploran los primeros montajes en los Teatros de Opole y de Wroclaw, cuando él va a desarrollar sus más importantes

puestas en escena, incluso relatando su labor creativa, tanto con los actores, como en relación a las escenificaciones.

En el *Teatro Laboratorio* (1970), hace un análisis sobre los cambios que sufre su método de trabajo y, como consecuencia, en su ética y estética teatral, cuando asume que lo más importante en su teatro deja de ser el espectáculo y pasa a ser el proceso desarrollado durante los ensayos.

En *Teatro '70*, n.º 30/31, dentro del texto «Teoría ética del teatro» (1972 b), trata del aspecto ético de su teatro en particular y expande este aspecto a la importancia que el teatro debería tener en relación con el entorno socio-cultural en que se inserta. Por otro lado, en *¿Qué significa la palabra "teatro"?* (1992), trata el tema que tanto le preocupa: lo que sería el teatro en su origen y cómo esta forma de arte es fundamental en la construcción del imaginario de una determinada cultura.

En los distintos textos de la *REVISTA MÁSCARA*. Año 3, N.º 11-12 (1993), se reproducen textos variados de Grotowski, algunos considerados fundamentales para comprender su labor creativa en cuanto director teatral, como por ejemplo los textos: "Respuesta a Stanislavski" y "El director como espectador de profesión".

Sobre su trabajo posterior a la primera fase creativa, y que aquí también será rápidamente estudiada, hay algunos textos que consideramos importantes para su comprensión, puesto que nos esclarecen cómo su arte va cambiando de acuerdo como sus cambios de orden personales y cómo esto afecta directamente a su labor tanto estéticamente como éticamente. En *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski – 1959/1969* (2007), Grotowski tratará el tema de la primera transformación consciente de su trabajo creativo.

Ya en *26 "*Cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba", en *La tierra de cenizas y diamantes* (2000), de Eugenio Barba, cambia impresiones con Barba a respecto de su desarrollo personal en relación con su arte. En *De la compañía teatral al Arte como vehículo* (2005) aclara lo que viene a ser su propuesta de un teatro basado en las experiencias culturales directas de cada individuo y esclarece lo que entiende por *Arte como vehículo*, el principio de su último momento creativo.

Además del propio Grotowski, muchos han escrito y teorizado sobre su trabajo creativo teatral, puesto que su obra, tanto en su forma teatral, como lo que ha dejado plasmado en sus textos, conferencias, etc., ha influido directamente en los procesos creativos de varios creadores, tanto en los que han tenido un contacto directo con él

como en los que han conocido su proceso creativo a través de diferentes vehículos mediáticos.

Entre ellos, podemos citar a Ludwik Flaszen, el principal colaborador de Grotowski durante el primer momento, responsable de la parte literaria de los espectáculos realizados en los Teatros de Opole y de Wroclaw.

Existen textos importantes donde describe su trabajo técnico: en *Hacia un teatro pobre* (1981) y en el *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski – 1959/1969* (2007), relata sus experiencia junto a Grotowski y nos aclara su importancia en la creación de los espectáculos de la primera fase.

Otro gran creador teatral que en sus principios ha trabajado directamente con Grotowski y cuyo trabajo posterior se ha dejado contaminar, principalmente por las cuestiones éticas de la creación teatral, es Eugenio Barba. Podemos citar textos suyos fundamentales para comprender la labor creativa de Grotowski ya en el primer libro: *Hacia un teatro pobre* (1981), al cual no sólo contribuye con textos, sino que lo consigue llevar fuera de Polonia y hacer que el trabajo de Grotowski empiece a ser conocido en Europa. Ya en "Rumo a um Teatro Santo e sacrílego" texto en el *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski – 1959/1969* (2007), propone, a partir de la ética teatral planteada por Grotowski, una actitud teatral que vuelva a sus orígenes creativos y, en *La tierra de cenizas y diamantes* (2000), restablece su diálogo con Grotowski y contrapone su trabajo con el del antiguo maestro.

De Thomas Richards, actor norteamericano, último discípulo próximo a Grotowski que permaneció como su "continuador" junto al *Workcenter* de Pontedera, tenemos su libro de memorias, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas* (2005), donde narra su experiencia junto al maestro desde el primer taller que hizo con él todavía en Norte América y después, ya en Italia, donde hace un relato detallado de las prácticas desarrolladas en la última fase de Grotowski.

También tenemos el texto historiográfico de Jennifer Kumiega: "El final del Teatro laboratorium" en la *REVISTA MÁSCARA*. Año 3, N.º 11-12 (1993), que explora los últimos momentos creativos y la ruptura entre lo que ellos llamaban «teatro del espectáculo» y el «teatro de las fuentes», del grupo del Teatro laboratorio de Wroclaw; y Malgorzata Dzieduszycka en el libro *Apocalypsis cum Figuris – un espectáculo de Jerzy Grotowski* (2003), donde relata su experiencia como asistente del espectáculo *Apocalypsis cum Figuris*, cuando hace una reconstitución de la recepción del espectáculo, al cual asistió decenas de veces.

Además de estos textos de colaboradores directos y de algunos de carácter más específico, tenemos algunos autores que irán a explorar el carácter creativo de Grotowski en relación con su trabajo como director teatral, que nos hace entender la ubicación de Grotowski entre diversos creadores del siglo XX.

De entre ellos, debemos citar a Edgar Ceballos en *Principios de dirección escénica* (1992), y a Jorge Saura (org.) en *Actores y actuación. Antología de textos sobre la interpretación. Vol. III (1915–2000)* (2007 b).

Finalmente, tenemos a Edward Braun, en *El director y la escena* (1986), que nos ubica a Grotowski y a su creación en un marco histórico; y Marvin Carlson, en *Teorias do Teatro* (1995), que nos esclarece la influencia de la práctica y de la teoría teatral de Grotowski en el teatro europeo, en los años sesenta, después de la representación del espectáculo *El Príncipe constante* en París, a convite de Barrault en 1966, como también su importancia para el teatro experimental americano de los mismos años sesenta.

En la Tercera Parte, además de trabajar directamente con los textos de Albert Boadella y del grupo teatral Els Joglars, haremos una selección de los autores, que por razones que explicaremos más adelante, son los más significativos para que podamos comprender la obra de Boadella y del grupo. Además de estos autores, hicimos en la Séptima Parte una parte bibliográfica específica sobre Els Joglars, donde relatamos los diversos autores que aquí no trataremos, aunque se quedan como posibilidad de consulta.

Al ser la Tercera Parte el lugar en el que trataremos nuestro objeto de estudio específico, Boadella y el grupo Els Joglars, nuestra revisión bibliográfica sobre el tema será un poco más extensa, por lo tanto, la presentaremos aquí dividida en partes y por autores.

En la Primera Parte, nos ocuparemos de los libros que se han escrito sobre el tema; en la Segunda Parte, trataremos los artículos, principalmente porque se refieren a los espectáculos del grupo. Una tercera parte, la de los vídeos sobre el grupo, se centrará tanto en sus espectáculos como en las entrevistas y vídeos de asuntos diversos. Por último, en una cuarta parte, aportaremos la bibliografía realizada por nosotros, de carácter más específico, de acuerdo con nuestro interés para el asunto de esta tesis y, por otro lado, de carácter inédito.

En la primera parte, lo primero que nos gustaría resaltar son los libros de carácter auto bibliográfico, escritos por el propio Boadella, de modo que, en *Memorias*

de un bufón (2001), Boadella hace un recorrido sobre su vida personal. No obstante, el teatro es el punto central de su discurso y así nos esclarece su manera de pensar las temáticas retratadas en sus obras y las formas trabajadas en sus espectáculos, así como también su manera de pensar y percibir el teatro, tanto en su carácter específico, su obra personal junto al Els Joglars, como en su sentido general, cuando explica su forma de entender este arte. Ya en *El rapto de Talía* (2000), Boadella explora temas más genéricos, que nos ayudan a entender y amplificar su manera de relacionarse con los temas que irá a explorar en sus obras y el por qué de cómo los ha tratado.

Existe un libro sobre los 40 años de la compañía, firmado por todo el grupo como si fuera una obra colectiva, que se llama *La guerra de los 40 años*. (2001). En ella, el grupo explica su manera de trabajar y las normas generales que deben seguirse para ser un participante del grupo. Este libro es de carácter informal y no tiene ninguna pretensión de normalizar un método de trabajo o un modelo creativo. Sin embargo, nos aclara sobre la manera en que los miembros del grupo perciben sus relaciones creativas dentro del grupo, así como sus relaciones afectivas con los espectáculos.

Además del propio Boadella y del grupo Els Joglars, tenemos que citar los dos libros de referencia hasta el momento de la obra teatral de Els Joglars, escritas por lo que consideramos los dos más importantes historiadores y críticos del grupo, incluso porque han acompañado el desarrollo de su carrera durante sus casi 50 años de existencia.

El primer libro es de Joan Abellan, *Els Joglars / Espais* (2002). En esta obra, Abellan va relacionando los espectáculos del grupo con los espacios escénicos que fueron construidos para cada escenificación. A partir de esta reconstitución de los espacios, va trazando un panorama histórico del grupo y la importancia de cada espectáculo, analizados a partir de sus puestas en escena y de la importancia de su temática en el momento específico de cada montaje.

El segundo libro es *Mester de juglaría: Els Joglars: 25 años* (1987), de Antoni Bartomeus y Lluís Racionero. Los dos actores se van intercambiando a lo largo de los textos, de tal manera que estos últimos van haciendo un recorrido histórico del grupo con un pequeño análisis de las obras, a partir de la relación anteriormente establecida de cuño histórico. También aparece en el libro una crítica, principalmente de periódicos españoles, que nos va contextualizando históricamente la recepción del grupo por un grupo privilegiado de público, la crítica especializada, en toda España. Este libro fue en conmemoración a los 25 años de la compañía.

Existe un libro sobre el proceso creativo del grupo muy interesante. Es la obra de Jaume Collell, actor del grupo durante un largo período de tiempo, que constituye casi un diario del montaje y de las giras del espectáculo *Teledeum*. La obra se intitula *El Via Crucis de Teledeum* (1985) y aclara muy bien las relaciones creativas del grupo, en el momento de los ensayos y también después del estreno durante las giras por España y por el exterior, de modo que también explora el impacto que el espectáculo causó, principalmente en España, por su carácter anticlerical.

Además de los libros que tratan temas generales sobre Boadella y el grupo, tenemos artículos, en su mayoría, sobre las obras que versan sobre la escenificación o de la temática tratada por el grupo durante las puestas en escena de sus espectáculos, principalmente en España.

Pero antes de estos artículos específicos sobre las obras, encontramos los del propio Boadella, artículos estos pronunciados en conferencias o escritos para revistas o periódicos, en que trata principalmente su visión sobre lo que él denomina «teatro» e impresiones generales sobre el mundo del espectáculo. En general, son textos libres sin ninguna pretensión metodológica.

De estos textos, debemos citar aquellos que nos parecen más pertinentes para la comprensión de su obra teatral, son: "Monólogo a unos jóvenes actores" (1984), donde expone, de manera informal y, en determinados momentos, hasta poéticamente, su forma de trabajo con los actores del grupo y cómo entiende la forma o técnica de interpretación.

"Sesiones de trabajo con los dramaturgos de hoy" (1999 b) es un artículo en que habla de manera específica sobre su forma de escribir, a partir del proceso de ensayos.

Y, por último, "Mirando la arena desde el escenario" (2002 b), donde explica la importancia de su proceso creativo para la construcción de los espectáculos del grupo.

Los demás textos de Boadella son citados en la bibliografía específica sobre Els Joglars y casi todos están disponibles en el *site o web* del grupo.

El resto de los artículos los hemos citado por considerar que son los más representativos sobre la trayectoria del grupo, pues los autores son aquellos que más han acompañado la historia de Els Joglars y de Boadella, o por la necesidad de trazar el recorrido histórico del grupo. Citaremos uno de cada autor, casi todos relacionados con un espectáculo en particular del grupo o algún aspecto histórico vivido por Els Joglars.

De Concha Lacarra tenemos "Detenidos en espera de juicio: Els Joglars" (1974), escrito durante el proceso criminal movido contra el grupo por el espectáculo *La Torna*,

en el cual se hace un aporte sobre los primeros momentos del grupo, en Barcelona de los años sesenta, y donde también se explica, de manera general, lo que es el proceso de creación del grupo a partir de lo que ellos llaman «improvisación».

De Joan Abellan nos interesa especialmente "Els Joglars en perspectiva" (1982), también de carácter histórico, en el que rememora los primeros trabajos del grupo y hace un análisis desde el punto de vista de la recepción, explorando principalmente el tema a partir del juego corporal de los actores y su relación con los distintos espacios escénicos del grupo en sus primeros espectáculos.

Alicia Molero de la Iglesia, en el texto "Albert Boadella: la vida por la obra, la obra por la vida" (2002), a partir de un hecho ocurrido durante el estreno de la obra *La Odisea*, contextualiza la importancia del improviso en la construcción de los espectáculos del grupo.

Del texto de Sharon Feldman, "Performance theory: Desde lo político a lo espectacular: el caso de Els Joglars" (1999), nos parece curioso e importante para resaltar la conclusión, casi única, de que el trabajo de Boadella se convierte en un trabajo casi performático, visto desde la perspectiva de la recepción, puesto que en la obra, según el análisis del autor, *Olympic man movement*, lo real, los nombres de los actores, utilizados durante el espectáculo, se confunden con los de los personajes, que son denominados como papeles sociales: 'doctor', 'amazonas', 'joven', etc.

Xavier Fàbregas, en el texto "Teledeum. Desde la óptica del monaguillo" (1984), trata del aspecto de la construcción del tiempo a partir de las diversas relaciones entre la escena y su relación con el mundo real, representado en el espectáculo *Teledeum*. Del espectáculo, que es la representación de un ensayo para un encuentro ecuménico, que sería transmitido por la televisión, la construcción temporal desarrollada por Boadella en sus espectáculos, será analizada por nosotros en este trabajo.

Otro autor que también va a tratar el tema del tiempo en la obra de Boadella es Santiago Fondevila en el texto "Yo tengo un tío en América, de Els Joglars: un descubrimiento de locos" (1992). En él, trata el tema del tiempo a partir de los saltos temporales, espaciales y de tiempo histórico, a partir de las alucinaciones de los personajes principales de esta obra, locos de un frenopático, que escenifican el descubriendo de América por los españoles del siglo XVI.

Moisés Jérez Coterillo, escribiendo sobre el mismo espectáculo, *Yo tengo un tío en América*, en su artículo "Una metáfora audaz y solitaria" (1992), analiza la capacidad

de síntesis que tienen los actores dirigidos por Boadella, característica que dice ser uno de los más importantes rasgos de su dirección escénica y que permite jugar más fácilmente con las relaciones entre los actores y los demás elementos de las puestas en escenas del grupo.

Verónica Azcue Castillón, en el artículo "Pero... ¿dónde está la obra?: En un lugar de Manhatan y el concepto de teatro de Cervantes" (2007), explora la construcción del tiempo y del espacio ficcional en este espectáculo, a partir de la meta teatralidad, recurso muy utilizado por Boadella en sus puestas en escena.

Además de los autores aquí citados, hay otros muchos que tienen una considerable importancia en la construcción de una lectura teórica específica sobre el grupo teatral Els Joglars y sobre su director escénico Albert Boadella, pero aquí hemos valorado los que más han aportado conocimientos para la construcción de este trabajo.

Además de los libros y artículos aquí citados, nos hemos servido de los textos de las obras, los que se quedaron como definitivos después de terminados los ensayos. Los que hemos utilizado en este trabajo fueron cedidos por el grupo en formato de CD. Tenemos ejemplares de casi todos los espectáculos del grupo y su lectura nos aclaró, principalmente, sobre la estructura narrativa de las obras y nos reveló mucho sobre la característica de escritor de Boadella.

Hemos encontrado algunos elementos que son recurrentes en la obra del director-escritor. De estas características, nos gustaría resaltar la meta teatralidad, los cambios temporales y espaciales y la importancia de la dinámica de la interpretación para la construcción de las escenas, que muchas veces están demarcadas en las rúbricas.

También tenemos que mencionar los vídeos que sen han hecho sobre el grupo teatral Els Joglars, como también de su director Boadella.

La mayoría de estos vídeos son de los espectáculos, de casi todos. Algunos fueron realizados durante las representaciones de los propios espectáculos, junto con el público, y otros fueron grabados en secciones especiales, sin la presencia del público.

Para nosotros, los que están grabados con público son más ricos, puesto que nos dan una lectura más próxima de lo que realmente eran las puestas en escena, los grabados en secciones especiales, muchas veces son más distantes y con una «mirada» más específica del lenguaje videográfico. Aun así, entendemos que la imagen documentada nos ayuda a comprender mejor la estructura espectacular de las puestas en escena, aunque sepamos que, vista *in locus*, la puesta en escena gana su dimensión real, la de la teatralidad.

También tenemos dos vídeos de entrevistas, los dos con Albert Boadella, donde habla principalmente sobre su método de ensayo, sobre su trabajo como director de escena y de lo que él pretende con su obra teatral. Estos vídeos son las entrevistas realizadas por el Centro de Documentación Teatral en 01/12/2004, en el Teatro Albéniz de Madrid, y por la Asociación de Alumnos del Institut del Teatre en 22/09/2006, en El Llorá en Pruit.

Hay todavía otros vídeos sobre los ensayos del grupo para la realización de algunos de sus espectáculos. Son importantes para comprender la estructura espacial donde se desarrolló la mayoría de sus ensayos, así como para conocer una parte de la estructura creativa de Els Joglars y algunas de las técnicas desarrolladas por el grupo.

Hemos visto muchos ensayos, de diversos momentos, y percibimos que los recursos técnicos utilizados son casi los mismos, sólo adaptados para la necesidad específica del montaje en particular de la cual trata el vídeo.

Otra fuente de investigación muy importante es el *site o web* de la compañía, <www.elsjoglars.com>, donde se encuentra información variada sobre el grupo.

Además de toda esa bibliografía hasta ahora mencionada, hemos realizado diversas entrevistas a los participantes de Els Joglars y las consideramos también como fuente de investigación. Con estas entrevistas hemos intentado ampliar el máximo posible nuestro conocimiento sobre las cuestiones tanto operacionales, como estéticas, éticas y técnicas del trabajo creativo durante los ensayos, como también sobre la construcción de los espectáculos.

Consideramos todas las entrevistas con grados de importancia iguales, puesto que cada entrevistado, desde la técnica y producción, hasta los actores y dirección, han aportado una faceta muy personal sobre el trabajo del grupo, tanto en el sentido de la particularidad de visión de cada individuo sobre los trabajos, como de la particularidad que cada elemento especifico introduce en el proceso creativo del grupo.

Estos vídeos están relacionados en la bibliografía específica sobre Els Joglars, pero son de nuestro acervo personal y todavía son de carácter inédito. Hemos trabajado con ellos principalmente en la tercera parte de este trabajo, hacer un recorrido histórico y técnico sobre Boadella y el grupo.

Estamos haciendo la revisión bibliográfica según las partes de la tesis, y aquí optaremos por realizar la de la quinta parte antes de la cuarta, puesto que en la quinta parte también estaremos tratando del grupo Els Joglars, mientras que en la cuarta

tratamos el tema de la construcción de un modelo de análisis de ensayo, partiendo de una bibliografía más general.

Y por un aspecto metodológico aquí adoptada, será cuando mencionaremos autores varios utilizados en este trabajo, que fueron utilizados para tratar temas aquí relacionados, y que nos ayudaron a ampliar nuestra comprensión sobre estos temas y conceptos, en general, y después utilizarlos en nuestro campo específico del saber.

En la quinta parte de este trabajo, hemos realizado un análisis del proceso creativo del grupo Els Joglars, durante el período de ensayos de uno de sus espectáculos, *Daaalí.*

Además de la bibliografía ya mencionada sobre el grupo, hemos utilizado algunas bien específicas para este momento en particular, tanto en su formato en texto como en su formato videográfico.

El primero que nos parece importante citar es el artículo resultante de una conferencia de Boadella, "Barcelona – Dalí" (2004), conferencia dada en el Instituto Cervantes de Londres, dentro del ciclo de conferencias: "Visionario urbano: Dalí y Barcelona". En este artículo, Boadella explora la relación de la obra *Daaalí* con el aspecto surrealista de la obra del pintor y su importancia en el desarrollo creativo del proceso de construcción de la puesta en escena.

Otro libro que nos parece importante es el diario del actor Ramon Fontserè, *Tres pies al gato: diario de un actor* (2002). Este diario fue escrito durante el período de ensayo del espectáculo *Daaalí* y nos da una panorámica de su método de trabajo en particular, del método de trabajo del grupo, de carácter más general, de la dinámica de la construcción de la puesta en escena y de la forma en que Boadella va articulando los distintos elementos hasta que se dé por concluido el espectáculo.

De Montserrat Mitjans, ayudante de dirección del espectáculo, tenemos el *Diari D'Assatjos de Daaalí* (1999), donde Mitjans reproduce el día a día de los ensayos, relatando tanto los aspectos creativos como los técnicos y de producción.

Para comprender mejor el tema sobre el cual esta puesta en escena fue construida, tenemos la obra de Ian Gibson, *La vida desaforada de Salvador Dalí* (1998), donde el autor hace un recorrido sobre toda la vida del pintor Dalí, relacionándolo muy bien con la estética surrealista. El actor Fontserè cita este libro en su diario, *Tres pies al gato*, como la fuente principal de su estudio sobre la vida del pintor.

También hemos utilizado el vídeo *El Joglars según Daaalí - Documental sobre la Montatge* (1999), en que se hace un documental del período de los ensayos,

enseñando el proceso creativo del grupo con aclaraciones de Boadella sobre los aspectos creativos de la dirección. Asimismo, existe el vídeo completo de la obra del grupo, *Daaalí* (1999).

0.3.2. Temas específicos

Además de la bibliografía específica sobre los creadores en las tres primeras partes, hemos trabajado con otros temas generales sobre teatro o sobre otras cuestiones que nos ayudaron en la construcción del pensamiento sobre el modelo de análisis de una puesta en escena.

La mayoría de estos autores aparecerán en la cuarta parte, donde no sólo proponemos un modelo de análisis del proceso creativo durante los ensayos de una puesta en escena, sino que también hacemos un recorrido por los motivos que nos proponemos estudiar y la importancia que suponen para la comprensión de cada tema específico.

Por lo tanto, aquí vamos a estudiar, por un aspecto metodológico, primero lo que hemos llamado «temas específicos», sobre teatro, y, en un segundo momento, los «temas generales».

También por un aspecto metodológico, hemos decidido subdividir estos temas en subtemas, para que podamos comprender mejor la utilización de estos autores, en sus especificidades, dentro este trabajo en particular, de modo que muchos de ellos construyen una obra abierta, con muchas posibilidades de utilización.

Empezaremos por la teoría teatral, para que esta nos dé una base sobre la cual podamos discutir nuestro trabajo: construir un modelo de análisis para el proceso creativo teatral, durante los ensayos y que parta de la improvisación como fuente técnica de dicha construcción.

Entonces, intentaremos abordar los autores, que seguramente han aportado algo importante para este trabajo de investigación en especial, sabiendo de antemano que este asunto no se agota con esta revisión bibliográfica.

La amplitud del tema tratado en este trabajo de investigación nos ha hecho restringir nuestra bibliografía a los temas generales, intentando que fuese lo más amplia posible sobre los temas de los escenificadores, principalmente sobre el trabajo de investigación del objeto específico de esta investigación: el teatro de Albert Boadella y

el grupo Els Joglars. Esta revisión bibliográfica ya ha sido presentada anteriormente en este apartado.

0.3.2.1. Teoría Teatral

Las dos primeras obras trabajadas son dos clásicos sobre el estudio del teatro. La primera es *Vida e obra* e *A poética* (1999) de Aristóteles, puesto que es indiscutiblemente la obra capital sobre el tema, en Occidente, y ha servido de base a los múltiples pensadores teatrales que han trabajado posteriormente sobre el tema. La segunda es la obra de Friechich Nietzsche, *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo* (2000), puesto que endentemos que, para esta investigación en particular, la obra de Nietzsche nos abre la perspectiva del pensamiento moderno sobre el tema, pues constituye una reactualización de los conceptos teatrales a la necesidad del siglo XX.

Una tercera obra, *El teatro en la vida* (1978), de Nicólas Evreinov, nos abre el campo de discusión sobre la teatralidad a partir de su relación con el mundo de la vida cotidiana, tal y como lo va a trabajar Stanislavski. Evreinov es contemporáneo de Stanislavski y estaba en medio de toda la discusión de la modernidad teatral que, nacida en el siglo XIX, ganará fuerza y magnitud en el siglo XX y, a partir de entonces, contaminará casi todo el teatro occidental.

En un segundo lugar, nos gustaría mencionar una importante obra de consulta sobre el tema, y que ya ha se ha convertido en un clásico, *Teorias do teatro* (1995) de Marvin Carlson, en que el autor hace un recorrido sobre las diversas teorías teatrales planteadas desde Aristóteles, hasta bien avanzado el siglo XX, siglo en el cual se detiene más detalladamente. Esta obra sirve de base para la compresión no sólo de las teorías teatrales, sino que propone una inclusión de los creadores teatrales como posibles lectores de sus propias obras y de obras de otros creadores, convirtiéndose, así, en referentes de estudios teóricos sobre el tema del teatro, principalmente del siglo XX, momento histórico que más nos importa en el ámbito de esta investigación.

Otra obra de consulta importante sobre el tema es *Introdução às grandes teorias do teatro* (1982) de Jean-Jacques Roubine. A pesar de ser una obra de carácter más ligero, el aspecto de los directores de escena del siglo XX, relevante en esta investigación, aparece como elemento importante en su análisis del producto de la forma / pensamiento del teatro producido en este momento histórico que investigamos.

El *Dicionário de teatro* (2003), de Patrice Pavis, es una obra importante para nosotros, puesto que establece determinados principios de codificación, o nominación, de los términos teatrales y se convirtió en referente sobre el asunto. Esta obra abarca los diversos elementos, tanto de carácter conceptual como técnico, en el ámbito del teatro realizado en el siglo XX dentro de Occidente.

Las obras especificadas anteriormente son de carácter más general. Las próximas que vamos mencionar, aunque no están directamente relacionadas con el tema específico de este trabajo, la construcción del espectáculo a partir de su proceso creativo durante los ensayos, ayudan a comprender las relaciones teatrales en sus diversos aspectos, tal cual lo vamos a hacer en esta investigación.

También nos ayudan a comprender cómo la puesta en escena puede ser analizada a partir de sus elementos constituyentes, sean ellos de carácter de construcción o de recepción de la puesta en escena, pero siempre a partir de su proceso teatral; proceso en el sentido de realización espacio-temporal.

El primer grupo que vamos a mencionar aquí será el de los que han trabajado en esta perspectiva directamente con un carácter más de análisis teórico-estructural de la propia obra teatral: Anne Ubersfeld, con *Semiótica teatral* (1989), Tadeusz Kowzan, con su obra *El signo y el teatro* (1997) y Fernando de Toro, con *Semiótica del teatro* (1992). La preocupación de estos autores será la analítica de la estructura teatral en cuanto «telaraña de sentidos», confeccionada a partir de sus elementos constituyentes y significativos o que producen significados a partir de esta unión, de este entrelazar de formas y sentidos.

Un segundo grupo que trabaja en esta misma perspectiva, pero que hará un análisis partiendo también de otras fuentes de significación, no sólo el teatro, se compone de los siguientes autores: María del Carmen Bobes Naves, con su *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo* (2001); Erika Fischer-Lichte, con *Semiótica del teatro* (1999); Patrice Pavis, en *El teatro y su recepción (Semiología, cruce de culturas y postmodernismo)* (1994 b) y Jacó Guinsburg e Teixeira Coelho (org.), con *Semiologia do teatro.* (2003). Estos autores trabajan principalmente con los cruces entre teatro y cultura y con las relaciones que se establecen a partir de este encuentro, lo que posibilita no sólo un entendimiento del hecho teatral a partir de su significado estructural, tanto de forma como de sentido, sino también un repensar del objeto teatral y de su proceso creativo, a partir de relaciones afectivas y creativas entre los elementos constituyentes de una puesta en escena del

proceso creativo teatral, partiendo de su elaboración espacio-temporal durante los ensayos.

Otros autores han contribuido a la comprensión de lo que se va a estudiar en este trabajo, a partir de una lectura contemporánea del hecho teatral y su inserción en el momento cultural en el cual este objeto se desarrolla.

El primero de estos textos es *Ler o teatro contemporâneo* (1998), de Jean-Pierre Ryngaert, en el que analiza, a partir de distintas obras dramáticas contemporáneas, las relaciones entre escena y texto y sus posibilidades creativas a partir de este encuentro. Ya Armindo Biao y Christine Greiner, en *Etnocenología, textos selecionados* (1999), exploran el cruce de culturas y su formación etnocéntrica como fuente de construcción del objeto teatral.

También explorando esta relación entre el hecho teatral y el entorno teatral, tenemos a Augusto Boal en *O Arco-Íris do Desejo: Método Boal de Teatro e Terapia.* (1996), cuando propone la interlocución entre teatro y entorno cultural del individuo, para mejor establecer trazos de pertenencia de estos con su propio producto cultural, el teatro que se realiza a partir de sus necesidades de discurso interno.

Y Patrice Pavis con Rosa Guy, en *Tendencias interculturales y prácticas escénicas.* (1994 a), y sólo Patrice Pavis, en *O teatro no cruzamento de culturas* (2008), donde también van a trabajar con la perspectiva de una construcción teatral a partir de las necesidades internas de la cultura en la cual el hecho teatral se produce, un diálogo directo entre los elementos teatrales y los otros elementos de la cultura.

0.3.2.2. Teoría de la escenificación

Después de esta rápida revisión teórica de carácter más general, esta parte será directamente relacionada con la construcción del objeto teatral partiendo del análisis del desarrollo del proceso creativo teatral y de las diferentes relaciones que se van estableciendo en este desarrollo creativo que, al final, producen un espectáculo.

Lo primero que vamos a citar, y que fue de capital importancia para lo que nosotros nos hemos propuesto trabajar en esta investigación, la propuesta de construir un modelo de análisis del proceso creativo a partir de los ensayos, fue el texto de Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos* (2000). En este libro, Pavis hace el análisis de la puesta en escena, a partir del cruce de los diversos elementos que constituyen una obra

teatral y, a partir de ahí, explora las posibles lecturas y teorizaciones que se pueden hacer a partir del propio objeto teatral, el espectáculo.

Además de Pavis, hemos trabajado con diversos autores que han explorado el proceso analítico teatral a partir del hecho de la escenificación, de la estructuración del objeto teatral a partir de sus elementos constituyentes, lo que nos posibilitó ampliar nuestro conocimiento sobre la manera de estructurar el conocimiento práctico en su aspecto formal teórico.

En *A linguagem da encenação teatral* (1982), Jean-Jacques Roubine analiza el procedimiento teatral a partir de la visión de varios creadores del siglo XX. Luiz Roberto Galicia, en su texto *Os processos criativos de Robert Wilson* (1986), nos enseña la posibilidad de creación desde el punto de vista del procedimiento creativo aleatorio, donde los elementos son tratados como posibilidades creativas y no como elementos técnicos. Por su parte, Roselle Goldberg, en *Performance art* (1996), amplía nuestro conocimiento sobre la construcción del pensamiento performático a partir de la práctica.

Anatol Rosenfeld, en su texto *O teatro épico* (1985), explora la posibilidad de aplicación del pensamiento brechtiano en la construcción de obras de carácter más naturalista, donde percibimos la posibilidad de la contaminación de conocimiento entre diversos creadores y vertientes estéticas.

Y, finalmente, Susan Sontag, en *Aproximación a Artaud* (1976), hace un cruce entre la teoría pensada a partir del pensamiento artaudiano y la posibilidad de pensar la obra de este creador a partir de su elaboración reflexiva.

Además de estos autores, deberíamos incluir en este apartado a todos los creadores estudiados anteriormente, referentes a las tres primeras partes de este estudio, esto es, Sax Meiningen, Brecht, Artaud, Stanislavski, Grotowski y Albert Boadella con su grupo teatral Els Joglars.

Al estudiarlos, intentamos comprender exactamente sus trabajos en cuanto directores de escena, intentando percibir, de la manera más amplia posible, los aspectos relativos a la constitución de sus procesos creativos personales, desde sus prácticas, y ampliadas posteriormente por sus pensamientos plasmados en sus diversos escritos, conferencias, vídeos, etc.

0.3.2.3. Historia teatral

La bibliografía sobre historia teatral en este trabajo posee más un sentido instrumental, puesto que aquí no tratamos directamente sobre la importancia de los creadores trabajados en la constitución de saber histórico sobre el tema.

Sin embargo, algunos fueron muy útiles en el sentido de aclarar los momentos históricos y/o personales de los distintos creadores con los que hemos trabajado. Del mismo modo, es relevante la importancia de que el saber constituido por ellos se ha difundido de unos a otros y de que esta práctica ha ayudado a fundar lo que hemos llamado teatro «moderno».

Lo que más hemos utilizado en este estudio son las ideas de Edward Braun plasmadas en su libro *El director y la escena* (1986), puesto que este autor contextualiza muy bien las relaciones de las obras de los creadores y sus momentos históricos y personales. Ya Margot Berthold, en *História mundial do teatro* (2000), nos aclara la importancia de estos creadores y la modificación del pensamiento y del comportamiento teatral en sus contextos históricos y territoriales.

Arnold Hauser, en su clásico *História social da Arte e da Literatura* (1995), es fundamental para pensar los movimientos sociales y sus relaciones directas con el pensamiento y articulaciones creativas realizados por los diversos creadores con sus entornos culturales. Juan Villegas, en su *Para un modelo de historia del teatro* (1997), también citado en la parte sobre metodología, nos ayuda a comprender cómo se elabora un pensamiento teórico a partir de la lectura de determinadas practicas, pensadas sobre o a través de determinados parámetros ideológicos.

Otros dos clásicos sobre la historia del teatro universal son: *La escena viviente, Historia del teatro universal* (1987), de Kenneth Macgowan y William Melnitz y *Para comprender el teatro actual* (1992), de Edward A. Wright. Estos nos ayudan a comprender la transformación, o adaptación, de los estilos teatrales a través de las necesidades implícitas de cada tiempo histórico y de sus entornos culturales.

Y, finalmente, los textos que se refieren directamente al teatro español en general a partir del libro *Historia del teatro español* (1971), de Francisco Ruiz Ramón, y en su carácter contemporáneo a partir de los textos de Manuel Pérez: *La escena madrileña en la transición política (1975-1982*) (1993) y *El teatro de la transición política (1975-1982). Recepción, crítica y edición* (1998), que nos introduce en la

problemática del discurso teatral español, que aquí tenemos como nuestro objeto de estudio principal en la figura de Albert Boadella y del grupo teatral Els Joglars.

0.3.3. Elementos del proceso creativo teatral

Además de esta bibliografía de carácter más general, hemos trabajado con otra de carácter claramente técnica y muy específica, referente a los temas tratados en la cuarta parte, donde proponemos un modelo de análisis del proceso creativo a partir de los ensayos.

0.3.3.1. Aproximación inicial al texto

En este primer apartado, más que aclarar lo que es el texto, teatral, vamos a estudiarlo a partir de su utilización en el proceso creativo teatral durante los ensayos.

En nuestra tesina de maestría, realizada en Brasil, en la Universidad del Río de Janeiro, trabajamos con algunos dramaturgos que estaban involucrados en el proceso creativo del grupo teatral brasileño el *Teatro da Vertigem*, del cual estudiamos sus procesos creativos, a través de esta experiencia en particular, que se transforma en texto durante el proceso de ensayos, lo cual realizamos a partir de la selección realizada por Arthur Nestrovski en *Trilogía bíblica* (2002).

El primero de la misma fue Luís Alberto Abreu, en el texto "O coletivo construtor" (2002), donde pudimos percibir cómo un tema específico, el sida, se puede presentar de diversas maneras posibles y, asimismo no perder su foco central. En el texto dramático del espectáculo *O livro de Jó*, el sida es explorado desde la historia bíblica de Jó. Fernando Bonsái, en el texto "Apocalipse 1,11 – O processo" (2002), referente el espectáculo *Apocalipse 1,11*, estudia cómo un tema, la vivencia de los actores en la ciudad de Sao Paulo, puede ser transformado en un CU reflejado en el texto bíblico sobre el Apocalipsis. Y Sergio Carvalho, en el texto "A escrita cênica de o paraíso perdido" (2002), sobre el texto dramático del espectáculo *O paraíso perdido,* explica cómo puede un texto servir como estructura para la narrativa visual de una escenificación.

Con Ludwik Flaszen, uno de los colaboradores de Grotowski, durante el período del teatro pobre, principalmente en los libros *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski – 1959/1969* (2007) y *Hacia un teatro pobre* (1981), también utilizado en la parte que hemos visto sobre Grotowski, caminamos igualmente por el mismo espacio metodológico e ideológico.

Con José Luis García Barrientos, en *Drama y tiempo. Dramatología I* (1991), nos acercamos al texto en sus variadas posibilidades existenciales dentro de la estructura de un espectáculo teatral, lo que nos ayuda a comprender la dinámica de la transformación del tema, o texto, a partir de la interacción con los otros procesos existenciales, los otros elementos teatrales, en el contexto de los ensayos.

Y, finalmente, con Manuel Pérez, en el texto "La didáctica del teatro a través de los textos: hacia el concepto de edición escénica" (1994), nos aproximamos al terreno de la estructuración del texto durante un proceso creativo teatral, pensada en su universo político y cultural.

0.3.3.2. El trabajo actoral

El segundo punto planteado sobre la Cuarta Parte es aspecto actoral. Sobre este tema mucho se ha practicado, escrito y teorizado, desde diversos creadores teatrales. En este estudio, algunos de ellos serán presentados, tanto teatrales como de otras áreas. Es un tema apasionante y vasto, puesto que es en la figura del actor, principalmente, donde la puesta en escena es seguida y entendida, como también es a través de su figura como muchos de los artistas teatrales hacen sus creaciones.

Además de los creadores teatrales ya abordados en esta revisión, tales como Meiningen, Artaud, Brecht, Stanislavski, Grotowski y Boadella, hemos hecho una selección de unos pensadores que nos ayudaron a entender algunas facetas de este amplio tema.

Tenemos que empezar, como ya hemos señalado más arriba, con Denis Diderot en su *Paradoja del comediante y otros ensayos* (1990). Este, aunque no es un autor del siglo X, núcleo de esta investigación, es no sólo una referencia importante sobre actuación, sino el primero en establecer el aspecto de la emoción y de la razón en el método creativo de los actores, uno de los temas más importantes sobre este aspecto en el teatro moderno.

Odette Aslan en *O ator no século XX* (1994), nos hace comprender las diversas maneras y actitudes creativas relativas al hecho de actuar, posibles a partir de la interlocución entre actores y los diversos creadores teatrales, que durante el siglo XX han estudiado y practicado las más variadas posibilidades de expresión del arte escénico a partir de la actuación.

Con Sônia Machado Azevedo, en su *O papel do corpo no corpo do ator* (20002), comprendemos las relaciones orgánicas establecidas entre el actor y su entorno, tanto del orden cultural como del orden personal, y sus reverberaciones en el cuerpo del actor en el momento de la creación teatral.

En el ya clásico *A arte secreta do ator. Dicionário de antropologia teatral* (1995), de Barba y Savarese, percibimos las diversas posibilidades creativas de actuación, en distintas culturas estudiadas por los autores, a pesar de que pueden ser vistas como variaciones sobre los mismos temas, en general relativos al pensar humano en su carácter antropológico y sus posibles articulaciones de sentidos.

Viola Spolin, en su *Improvisação para o teatro* (2005), es una de las más importantes educadoras teatrales, al pensar un método de creación a partir de la improvisación para la construcción de la escena.

También en este campo de la preparación actoral, a partir de ejercicios para la interpretación pensados a partir de la improvisación, tenemos que citar a Augusto Boal con su *Jogos para atores e não-Atores* (1998), donde se establecen algunos juegos que sirven no sólo para la interpretación directamente dicha, sino que también tiene como primera pretensión la sensibilización del individuo a través de prácticas teatrales.

Hay dos actores que han trabajado directamente con Stanislavski y que son importantes para comprender cuestiones todavía presentes en las preocupaciones referentes al tema de la interpretación. El primero es Michel Chekhov, en *Para o ator* (1986), donde hace un desarrollo a partir de la técnica de interpretación estudiada con Stanislavski y presenta no sólo su versión de dicha técnica, sino que además introduce cuestiones pensadas y investigadas por él durante sus trabajos en cuanto actor y educador teatral, principalmente durante su etapa en Estados Unidos. Y, por otro lado, María Ósipovna Knébel, en *El último Stanislavsky* (2005), obra en la que narra su experiencia en cuanto actriz en el Pequeño Estudio de Stanislavski, durante su último período, cuando el maestro estaba trabajando con las acciones físicas, método de trabajo muy desarrollado hasta hoy.

Y, finalmente, citaremos aquí a Thomas Richards en el relato de su trabajo con Grotowski, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas* (2005), donde narra su experiencia personal, como actor, en la última etapa desarrollada por Grotowski, referente a la interpretación, pensada a partir de las acciones físicas estructuradas en elementos de carácter antropológico.

Otros pensadores y artistas, estudiados por nosotros, se encuentran en la bibliografía de este trabajo.

0.3.3.3. El espacio teatral

El próximo punto es el escenario, pero pensado como espacio de creación y de realización de la experiencia teatral.

Las primeras referencias que vamos a abordar son los teóricos sobre espacio teatral y después algunos artistas teatrales que también han reflexionado sobre el tema, y que nos han ayudado a pensar nuestro modelo de análisis

En primer lugar, tenemos a José Antonio Gómezen y su *Historia visual del escenario* (2000), en la que aporta un recorrido de los diversos espacios teatrales durante la historia del teatro occidental, que nos ayuda a reflexionar sobre los cambios estructurales de dichos espacios a partir de su inserción en la cultura de la cual emerge.

Con Iain Mackintosh, en su clásico *La arquitectura, el actor y el público* (2000), se trabaja exactamente con la relación explicitada en el título de la obra, la arquitectura del espacio escénico y del espacio arquitectónico del edificio construido para ser un espacio escénico, los cambios sufridos en estas estructuras durante los tiempos históricos de occidente y su relación con los hábitos sociales del público y las necesidades del actor a partir de sus formas interpretativas.

Con Tony Davis, en *Escenógrafos/artes escénicas* (2001), estudiamos diversas estéticas formuladas para el espacio teatral, a partir de visiones de distintos escenógrafos del siglo XX, que han trabajado en conjunto con los demás integrantes del proceso teatral, principalmente con los directores escénicos, responsables de las estructuras estéticas finales de sus puestas en escena.

En *Antitratado de cenografia, variações sobre o mesmo tema* (1999), de Gianni Ratto, uno de los más importantes escenógrafos que han trabajado en Brasil en el siglo XX, aprendemos a mirar la historia del escenario, del siglo XX, a partir de la visión

sensible de uno de sus grandes creadores que estudia principalmente las relaciones entre espacio y los diversos estilos actorales, así como también el modo en que el espacio escénico ha influido en las creaciones de los diversos directores de escena del siglo XX.

Con Peter Brook en su *O teatro e seu espaço* (1970), comprendemos la dimensión poética del espacio teatral y su manifestación en relación directa con el actor y el espectador.

Finalmente, con Marcos Pedroso en su texto en la *Trilogia bíblica* (2002), se analiza el aspecto de un espacio ya existente, con sus significaciones propias, que va a ser cubierto por otro espacio, el teatral, con otro sistema significativo, así como las articulaciones creativas que de esta relación se establecen.

0.3.3.4. La iluminación

En relación a iluminación, vista no como elemento ya definitivo de la puesta en escena, sino en cuanto elemento articulador del proceso creativo teatral, hemos estudiado a Guilherme Luiz Bonfanti y su texto en la *Trilogía bíblica* (2002). Por otro lado, en la entrevista realizada por nosotros durante el proceso de investigación de nuestra maestría en Brasil, citada anteriormente, hemos comprendido las dimensiones entre iluminar y crear significados, en la puesta en escena, a partir de las relaciones establecidas con los otros elementos teatrales en el proceso creativo teatral durante los ensayos. Y con José Miguel López Sáez, en *Diseño de iluminación* (2000), hemos comprendido la utilización técnica de los aparatos de iluminación y sus potencialidades creativas dentro de un espacio teatral.

0.3.3.5. El director de escena

Sobre la dirección escénica, hemos estudiado directamente los diversos creadores escénicos, incluidos en este trabajo de investigación, y algunos otros pensadores teóricos. De la misma manera, también hemos considerado a otros creadores que han estudiado a estos mismos expertos con los que trabajamos. Este aspecto ya fue revisada anteriormente cuando tratamos este tema, en el momento que hicimos la revisión sobre la primera, segunda y tercera parte de la presente obra.

0.3.3.6. El espectáculo teatral

Este punto fue tratado también cuando revisamos las cuestiones sobre los directores de escena y en el apartado en que tratamos la teoría de la escenificación.

No obstante, nos gustaría señalar algunos trabajos más sobre este tema específico, puesto que nos amplían las cuestiones aquí investigadas.

En la ya conocida edición de las cartas intercambiadas por Gordon Craig y Stanislavski en La Revue Theatrale, "La mise en scéne de Hamlet" (1950), donde los dos creadores teatrales dialogan sobre las cuestiones creativas durante el proceso de montaje de la obra *Hamlet*, también se analizan las relaciones de los elementos teatrales para la construcción de un teatro que se pretendía moderno.

De Renato Cohen tenemos *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção* (1998), donde el autor-creador teatral analiza las relaciones entre los distintos momentos del proceso teatral en la escena contemporánea y sus articulaciones en el proceso creativo. En *Performance como Linguagem* (2002) se estudia la posibilidad de que la *performance* tradicional tenga una contaminación con la representación teatral y, a partir de esta mezcolanza de sentidos, se cree una puesta en escena que explicite las necesidades del artista contemporáneo.

Por último, en *Gerald Thomas em Cena* (1996), de Silvia Fernandes, estudiamos al director de escena y su trabajo creativo en relación con los otros elementos de la puesta en escena, principalmente su trabajo con los actores y con la creación del espacio teatral.

0.3.4. Temas generales

Además de los temas relativos al quehacer teatral, otras cuestiones fueron importantes en la construcción del pensamiento de este trabajo de investigación, temas que aun viniendo de otras áreas del saber, nos han ayudado a articular conceptos e ideas de carácter general y a relacionarlas con nuestro objeto de estudio, el teatro (su quehacer teatral) y los elementos escénicos involucrados en este acontecimiento a partir de la visión de sus creadores.

0.3.4.1. Historia del arte

En relación a la historia del arte en general, cabe decir que esta disciplina nos ayuda a comprender los cambios de épocas históricas y sus reverberaciones en los estilos, técnicas y estéticas de los distintos artistas y la inserción de los modos de artes en sus contextos históricos, culturales y sociales. Aquí trataremos de textos clásicos sobre el asunto.

Es ya un clásico, varias veces citado en esta revisión bibliográfica, por su importancia como obra de referencia en el ámbito del saber artístico y de su desarrollo a partir de las relaciones entre obra de arte y el entrono cultural, el libro *História social da Arte e da Literatura* (1995), de Arnold Hauser.

De Heinrich Wolfflin trabajamos con *Conceitos fundamentais da História da Arte* (1984), donde el aspecto principal tratada por el autor es la interrelación entre los diversos estilos artísticos, básicamente en la historia del arte occidental en Europa. Lo que nos ayuda a comprender la construcción del objeto en su tiempo histórico.

Ya en *História da Arte* (1994), de Germain Bazin, trabajamos con el desarrollo de los estilos artísticos a partir de los principios técnicos que los han guiado durante los diversos momentos de la historia del arte occidental en Europa.

Los dos libros, de Wolfflin y de Bazin, analizan básicamente la historia del arte visual, pero podemos extender los conocimientos de los autores a nuestra investigación en particular y esto nos ayuda básicamente en la comprensión de los principios estéticos que han influido en las distintas etapas históricas.

En *Magia e técnica/arte e política* (1987), de Walter Benjamin, ampliamos nuestra comprensión de las necesidades históricas que contaminan las obras de arte, en especial en el siglo XX.

Y, finalmente, nos servimos del libro de Vasili Kandinski, *Punto y línea sobre el plano-Contribución al análisis de los elementos pictóricos* (1996), donde el autor establece toda una nueva teoría de la perspectiva y, por lo tanto, de la manera de comprender el espacio organizativo del arte.

0.3.4.2. Tiempo

En este apartado, citaremos algunos textos sobre el concepto de tiempo que nos han aclarado o sugerido conceptos significativos para nuestro trabajo de investigación, en lo que concierne al tiempo y sus múltiples manifestaciones o conceptualizaciones, por parte de la mente humana.

El primero es *El ser y el tiempo* (2001), de Martin Heidegger, obra en la que entendemos las cuestiones básicas entre el ser óntico y el espacio existencial en el cual está inmerso. De este texto retiramos, y lo adecuamos a nuestra necesidad en la investigación, el concepto de «existencialidad», cuando el autor propone que el ser se constituye en el desarrollo de su devenir existencial en el mundo de los hombres y de las cosas. Este concepto nos ayudó a comprender y a pensar las relaciones entre los elementos teatrales en el espacio-tiempo de los ensayos, y de cómo, a partir de estas relaciones, el objeto artístico va tomando forma hasta convertirse en la puesta en escena definitiva de su devenir existenciario.

Paul Ricouer *Tempo e narrativa: Tomos I, II e III*. (1995), principalmente en el *Tomo I,* nos ayudó a pensar y a relacionar los diversos elementos que componen una puesta en escena, así como las diversas narrativas posibles que son utilizadas en la construcción del universo, tanto formal con subliminal, de un espectáculo.

Con *O ser-tempo* (2000), de André Comte-Sponville, comprendemos el devenir temporal en el cual el hombre está inmerso y cómo su naturaleza necesita de una designación para este tiempo de modo que pueda sobrevivir, tanto en su sentido histórico, como organizativo en lo cotidiano.

Gracias a Georges Didi-Huberman y su *Ante el tiempo* (2005) ampliamos nuestra comprensión de la construcción del tiempo en el universo del arte, en particular, y del tiempo como instrumento de control de la acción humana, en general.

Norbert Elias, en *Sobre o tempo* (1998), trata el tema del tiempo como una construcción humana en interacción con el espacio y su percepción como trazo humano existenciario, lo que produce en el hombre una síntesis de la comprensión del tiempo y de su utilización, provocando una quinta dimensión de la consciencia humana, la experiencia y su utilización, tanto para la organización interna como externa de la existencia, producida por el hombre.

Giles Deleuze, en la *Lógica do sentido* (2000 a), nos aclara los aspectos de los tiempos internos, los tiempos que son construidos por la memoria, experiencia vivida, y

que elaboran sentidos sobre otros tiempos que se superponen en la creación de la telaraña de las experiencias, conformando la visión que el sujeto hace de sí, del mundo y de sí en el mundo.

Y, finalmente, Humberto Eco, en *Sobre os espelhos e outros ensaios* (1987), en el ensayo del mismo nombre, cuando trata de la primera experiencia espacio-temporal del individuo, todavía en la infancia, cuando la percepción de la forma corporal personal en el espacio invertido del espejo se mezcla con la noción del sujeto, de tiempo y de espacio.

0.3.4.3. Espacio

La primera referencia sobre espacio con la que trabajamos es el libro de Milton Santos, *A natureza do espaço* (2002), en la que el autor propone la lectura del espacio social, a partir de las construcciones técnicas del sujeto que van generando otros espacios y tiempos en un devenir histórico.

Gaston Bachelard, en su *La poética del espacio* (2000), nos ayudó a pensar las múltiples posibilidades espaciales construidas a partir del sensible.

Marc Augé, *Nao-Lugares, Introduçao a uma antropología da supermodernidade* (1994), nos hace pensar sobre las construcciones de espacios sociales en la contemporaneidad.

En *Carne e pedra* (1997), de Richard Sennett, estudiamos las relaciones entre el cuerpo humano y sus articulaciones en el espacio de la ciudad, y cómo la percepción de ese cuerpo se modifica de tiempos en tiempos, dependiendo del entorno cultural en el cual se inserta.

Y, finalmente, Massimo Canevacci, en el texto *A cidade polifônica* (1997), analiza la relación entre el individuo y el espacio de la ciudad, aunque en su estructura contemporánea, donde diversas voces se mezclan, formando la percepción que el sujeto tiene del espacio de la ciudad y de su inmersión en este espacio.

0.3.5. Temas varios

0.3.5.1. Conceptos y pensamientos de orden general

En este apartado, vamos a relacionar los autores que nos han ayudado a pensar conceptos importantes en la construcción del pensamiento general que repasa este trabajo de investigación.

El primero es Clifford Geertz en su ya clásico *A interpretação das culturas* (1962), donde trata el concepto de «cultura» y cómo este concepto nace de las interrelaciones entre sujeto, sociedad y cultura, lo que nos ayuda a pensar en las relaciones establecidas en el proceso de ensayo y de cómo este proceso recrea el concepto pensado por Geertz.

Con *A invenção das tradições* (1984), de Eric Hobsbawn y Terence Ranger, comprendemos cómo las tradiciones nacen de la necesidad de construirse un ideario de mundo que coloque al individuo en situación de pertenencia, lo que nos ayuda a pensar en las relaciones, principalmente de los actores, con el acontecimiento que esta siendo creado durante el proceso de ensayo y su importancia dentro del proceso creativo.

Y en *Culturas híbridas* (1998), de Nestor García Canclini, estudiamos las «contaminaciones» entre los diversos elementos que componen una cultura y que generan nuevas formas de pensar y de vivir los trazos culturales, lo que nos ayuda a comprender cómo, a partir de las relaciones de los elementos teatrales, se va conformando el objeto teatral y cómo este objeto es una construcción cultural propia, con sus raíces hincadas en el propio acontecimiento.

Con Hannah Arendt, en su *La condición humana* (2005), estudiamos lo que viene a ser la «acción» sobre el mundo de las «cosas» y cómo de ahí advienen los objetos humanos, que perduran en el mundo de la vida, lo que nos ayuda a entender cómo las acciones trabajadas durante el proceso de ensayo perduran en la obra de arte en su sentido formal y subliminal.

Con Roberto Damatta, en su texto *Relativizando, uma introdução à Antropologia Social* (1987), comprendemos cómo las relaciones, a partir de las acciones organizadas con un sentido concreto, avanzan en dirección a un objeto compuesto por sus diversos trazos, culturales y técnicos.

Gracias al texto *Antropología del cerebro* (2006), de Roger Bactra, ampliamos nuestra discusión sobre las relaciones físicas, aquí entendidas como sensaciones y

elaboración de esas sensaciones en forma de conocimiento, a partir del encuentro del individuo y su entorno, lo que para nosotros ayuda a comprender el acto creativo en el teatro.

En el texto ya clásico *Mito e realidade* (2004), de Mircea Eliade, comprendemos el concepto de «mito» y su función organizativa dentro de un grupo cultural, lo que reutilizamos para el estudio de los grupos teatrales que estudiamos.

Ya en el texto *O homem e seus símbolos* (2002), de Carl G. Jung, estudiamos lo que viene a ser el «inconsciente colectivo». Concepto ampliado y modificado por Grotowski para explicar uno de sus trazos creativos más importantes.

En *Rizoma, introducción* (2000 b), de Giles Deleuze y Félix Guattari, estudiamos la estructura del pensamiento, a partir de lo que los autores llaman «rizoma», el pensamiento fragmentario, hecho que nos ayuda a comprender cómo con la relación de diversos elementos es posible la creación de un objeto, en nuestro caso el teatral, que se pretende unificado en su forma final.

Con Jean Baudrillard, en su texto *De um fragmento ao outro* (2003), estudiamos cómo a partir de asociaciones entre fragmentos de elementos distintos se puede construir un discurso unificado que dé cuenta del conjunto total de la obra.

En el ya clásico texto *La condición postmoderna* (2004), de Jean-François Lyotard, estudiamos las relaciones contemporáneas entre discurso y realidad, lo que nos proporciona una herramienta más en el estudio sobre los espectáculos de Boadella y Els Joglars, cuyos temas son, en general, sacados de su entorno histórico.

También Pavis, en *El análisis de los espectáculos* (2000), trata el tema del fragmento en el teatral contemporáneo.

Además de estos autores, otros fueron relacionados en la bibliografía, por ser parte de nuestro acervo cultural, lo que seguramente influye en el análisis de los temas y hechos, que en este trabajo de investigación serán tratados.

0.3.5.2. Estética general y estética teatral

Otro punto importante para la construcción de este trabajo es la estética, tanto en su sentido general, como teatral. Entonces, para comprender lo que viene a ser estética, tanto en su sentido general como en el especifico de nuestro objeto de estudio, hemos

utilizado determinados autores que abordan este aspecto de maneras variadas, lo que amplía nuestra capacidad de análisis de nuestro objeto de estudio, el objeto teatral.

En *Historia da estética* (1995), de Raymond Bayer, hicimos un recorrido por diversos pensamientos estéticos, en sus diversas épocas históricas, lo que nos ayudó a flexibilizar nuestra mirada sobre nuestro objeto, en su aspecto formal, puesto que comprendemos que muchas de las veces, nuestro objeto de análisis puede ser, por su carácter contemporáneo, una mezcla de variados estilos que se unifican en la acción en el tiempo y espacio de su representación.

Ya con el texto *Estética – historia y fundamentos* (1990), de Monroe C. Beardsley y John Hospers, ampliamos esta visión sobre el carácter histórico de la estética y sus usos en cuanto elemento del discurso.

En el libro organizado por Monique Borie; Martine de Rougemont y Jacques Scherer, *Estética teatral, textos de Platão a Brecht* (1996), encontramos un recorrido histórico sobre la historia de la estética teatral y sus diversos pensadores, los más importantes de cada época histórica, lo que nos ha contextualizado la estética en el ámbito teatral y nos posibilitó una lectura más objetiva de nuestro objeto de estudio en particular.

Y, finalmente, con Júnior Redondo *O teatro e sua estética* (1964), aprendimos cómo utilizar las herramientas técnicas del estudio de la estética, para hacer el análisis de las estructuras del objeto teatral.

0.3.5.3. Metodología científica

El último tema que trataremos en esta revisión bibliografía es la metodología científica, puesto que es ella la que unifica los diversos discursos estudiados para este trabajo de investigación y nos posibilita crear otro discurso teórico que dé cuenta de explicar, o por menos comprender, una faceta más de nuestro objeto de estudio en general, el teatro, y en el particular, Albert Boadella y el grupo teatral Els Joglars, a partir de su práctica constitutiva, el proceso creativo teatral durante los ensayos.

El primero que citaremos, por su importancia como texto no sólo técnico sobre los procedimientos prácticos de una investigación científica, sino también por su carácter filosófico sobre el acto científico y sobre los discursos que se fundan a partir de su utilización, es *La estructura de las revoluciones científicas* (2001), de Thomas S. Kuhn.

De Marina de Andrade Marconi y Eva Maria Lakatos, hemos utilizado el texto *Técnicas de pesquisa* (1982), lo que nos ha dispuesto herramientas diversas para la investigación de nuestro objeto, puesto que hemos tenido que dar cuenta tanto de los aspectos teóricos como de los prácticos, en sus diversos aspectos.

De Verena Alberti, en su *História oral a experiência do CPDOC* (1990), utilizamos técnicas y herramientas metodológicas para las diversas entrevistas que hemos realizado, puesto que no es sólo realizarlas, sino también, después de hechas, interpretarlas en sus contextos históricos y culturales específicos, intentando comprender las diversas facetas enunciativas que construyen nuestro objeto de estudio. También nos servimos de dichas técnicas en la interpretación de diversos materiales que nos dejaron sobre el grupo teatral Els Joglars, como, por ejemplo, el diario de montaje de la asistente de dirección del espectáculo *Daaalí*, los diversos vídeos sobre los espectáculos y sobre otros asuntos relativos al proceso creativo del grupo y de Boadella, las críticas realizadas sobre los espectáculos en sus contextos históricos, etc.

Y, finalmente, el texto *Para un modelo de historia del teatro* (1997), de Juan Villegas, donde aprendimos el desmontaje del discurso metodológico, tanto en su sentido ideológico como en su sentido socio-cultural, para que pudiéramos separar lo que es propio del discurso teatral en general de lo que es propio del discurso sobre un objeto teatral especifico y sus posibles manipulaciones, en el sentido claramente intencional.

En su sentido emocional, que es la contaminación por la proximidad afectiva que se tiene con el objeto, esta técnica fue utilizada principalmente con el análisis del material de investigación sobre Boadella y el grupo Els Joglars.

0.3.6. Bibliografía de la Red (referentes al teatro)

Además de la bibliografía tratada anteriormente, hemos utilizado diversos *sites o sitios y páginas web* sobre teatro, sobre asuntos diversos, durante la realización de este trabajo de investigación y que figuran en la parte bibliográfica.

Aquí, en este apartado, citaremos apenas el *site* del grupo aquí investigado, <www.elsjoglars.com>, por su importancia en la comprensión de la historia del grupo.

0.4. PROCEDIMIENTO DE INVESTIGACIÓN

0.4.1. Fuentes de trabajo

Este trabajo de investigación consta de tres fases o momentos distintos, con fuentes específicas para cada momento en particular.

El primer momento equivale a la primera y segunda parte de esta tesis y, a su vez, puede ser dividido en tres secciones:

a) En la primera, trabajamos con fuentes de carácter secundario y básicamente teóricas, a partir de una bibliografía específica sobre los creadores teatrales: Meiningen, Brecht, Artaud, Stanislavski y Grotowski.

Esta bibliografía fue escrita por los propios creadores (excluyendo Meiningen) que han descrito sus métodos de trabajo y han aportado cuestiones importantes sobre el proceso creativo teatral. Estas cuestiones están plasmadas principalmente en forma de libros, textos en revistas y periódicos variados, constando en la séptima parte de este trabajo, esto es, en el apartado de la bibliografía general.

b) En la segunda sección tratamos también con fuentes de carácter secundario, específico sobre la realización de los trabajos prácticos de estos directores de escena.

Son fuentes producidas por los propios creadores y/o por estudiosos distintos que se han ocupado de estos creadores en particular, también descritas en la séptima parte, en la bibliografía general.

c) En la sección tercera también trabajamos con fuentes de carácter secundario, material producido por investigadores, comentaristas y creadores que hablan de temas variados, y no exactamente de los que aquí estudiamos. Abordan el aspecto de la práctica o la teoría teatral en general y amplían nuestra visión del objeto teatral. Son entrevistas, críticas, artículos y reseñas, etc.

En cuanto a la segunda fase o momento, éste se halla directamente relacionado con la investigación sobre Albert Boadella y el grupo teatral Els Joglars, objeto central de esta tesis, buscando comprender más su faceta de carácter creativo, puesto que este es nuestro objetivo.

Este material admite una subdivisión en dos grupos distintos y fue producido, básicamente, junto a los archivos del grupo en su oficina de la ciudad de Vic.

a) Este grupo consta de fuentes de carácter secundario. Son material impreso, como libros, artículos, reseñas, material sobre la producción de los espectáculos, etc.,

como también material de carácter videográfico, de los espectáculos del grupo y de entrevistas y de asuntos y aspectos diferentes sobre el grupo. De este material, es importante resaltar el diario de montaje del proceso de ensayos del espectáculo *Daaalí*, que fue esencial para la comprensión del proceso creativo del grupo, y el vídeo, también realizado durante y sobre el mismo proceso de ensayos.

Todo este material fue recopilado directamente del acervo del grupo que está archivado en la oficina del grupo en la ciudad de Vic.

b) El segundo grupo de material tiene carácter primario y fue producido por nosotros también durante nuestra permanencia junto al grupo en Vic y en Barcelona. Son entrevistas realizadas con los diversos componentes del grupo Els Joglars, actores, equipo de producción y equipo técnico. Estas entrevistas son sobre el proceso creativo del grupo y el proceso de creación y producción de los espectáculos. Además de estas entrevistas, más adelante hemos realizado una entrevista, en Sevilla, a Albert Boadella.

Estas fuentes están relacionadas en la séptima parte de esta tesis, en el apartado de la bibliografía específica sobre el grupo teatral Els Joglars.

También, durante un tiempo, hemos estado como observadores en los ensayos de la última semana, antes del estreno oficial, del espectáculo *En un lugar de Manhattan*, en el Teatro Salón Cervantes de Alcalá de Henares, el 4 de noviembre de 2005.

El tercero momento, también constituido por fuentes de carácter secundario, consta de textos y obras de teóricos variados sobre múltiples disciplinas, incluso teatro, que sirvieron de aporte teórico y técnico para cuestiones que nos fueron apareciendo durante la elaboración de este trabajo.

Fueron muy utilizadas en la cuarta parte, cuando realizamos una propuesta de modelo de análisis para el proceso creativo teatral, realizado durante los ensayos a partir de la técnica de improvisación.

0.4.2. Sobre el método de trabajo

Nuestro método de trabajo se centra en tres aspectos distintos, más otros complementarios.

El primer aspecto es la comprensión de lo que es el proceso creativo teatral constituye su esencia general y, para ello, hemos estudiado diversos creadores de los siglos XIX y XX. Estos creadores conforman, para nosotros, una estructura básica para

entender lo que viene a ser la construcción del espectáculo teatral moderno, sus necesidades prácticas y sus posibles teorizaciones. Estos creadores serán estudiados tanto en la primera como en la segunda parte de este trabajo.

Un segundo aspecto es el de la aplicación de lo anteriormente estudiado al proceso creativo teatral del grupo teatral Els Joglars y su director de escena Albert Boadella. Esto será realizado en la tercera parte de este trabajo. Asimismo, en la quinta parte de este trabajo de investigación, los estudiaremos, no sólo en su carácter general, sino en su carácter específico, centrándonos en el momento de gestación de un espectáculo durante el momento de los ensayos y los diversos aspectos que componen este proceso. Para ello, hemos realizado una investigación donde recopilamos material diverso, descrito en el apartado anterior.

Para la realización de lo propuesto para la tercera y la quinta parte, realizamos un análisis y depuración del material recopilado sobre el grupo, intentando, primero, reconstruir la trayectoria del grupo para tener una visión amplia desde el punto de vista de lo que significaban en su carácter estético, histórico y técnico; y, segundo, estudiar los puntos fundamentales de la estructuración del proceso de creación y, posteriormente, de los espectáculos, en tanto que obras terminadas y presentadas.

A partir de este estudio, plantearemos un modelo de análisis del proceso creativo teatral realizado durante los ensayos, pensado a partir del estudio de investigación de los diversos creadores estudiados, que será la cuarta parte de esta tesis, y lo aplicaremos al proceso de ensayo del espectáculo *Daaalí*, de 1999, quinta parte de este trabajo, para que podamos verificar cómo funciona el modelo de análisis planteado.

Este modelo y su aplicación al espectáculo *Daaalí* será contrastado con la aplicación del «Cuestionario Pavis», propuesto por el mismo autor en su libro *Análisis del espectáculo* (2000), al espectáculo teatral *Yo tengo un tío en América*, para que tengamos un parámetro de medición de la funcionalidad del modelo planteado por nosotros.

Realizado este procedimiento, empezamos la segunda fase del presente trabajo: la redacción de la tesis. En esta fase, además de la revisión del material específico sobre los asuntos que debían ser tratados, hacemos la ampliación de la bibliografía en función de las necesidades con que nos encontramos según avanzábamos en la redacción.

La cuarta parte de este trabajo fue pensada no sólo durante la realización de este trabajo de investigación, al intentar ampliar nuestro conocimiento sobre el tema, con la bibliografía ya citada, sino también a partir del largo período de nuestro trabajo, primero

como actor, luego como director de escena y más tarde como profesor de dirección teatral, interpretación e historia del espectáculo en la Universidade Federal de Ouro Preto y en la Fundaçao Clóvis Salgado en Brasil, labores profesionales que iniciamos ya en el año 1977.

0.4.3. La organización del trabajo

0.4.3.1. La «Introducción»

En la «Introducción» estructuramos los conceptos de «proceso creativo teatral» y «proceso de ensayo» y su estructuración durante el proceso de ensayo a partir de la técnica de la improvisación, tal cual la describiremos en este trabajo.

A partir de estos conceptos, planteamos la elaboración de un modelo de análisis del proceso de ensayo a partir de la improvisación, que será elaborado en la cuarta parte de este trabajo, así como sus implicaciones en la comprensión del proceso creativo teatral.

A partir de esta búsqueda, trazamos la hipótesis de este trabajo, apoyada en la aplicación de estas cuestiones al proceso creativo de Albert Boadella y al Els Joglars.

También haremos una revisión teórica, de modo que la dividimos en tres partes principales: el proceso creativo teatral de algunos creadores del siglo XX: Meiningen, Brecht, Artaud, Stanislavski y Grotowski; el proceso creativo de Albert Boadella y Els Joglars; y cuestiones de carácter general que nos ayudan a comprender nuestro objeto en particular.

Finalmente, haremos un resumen de nuestro procedimiento de investigación.

0.4.3.2. La Primera Parte: «Referentes contemporáneos de carácter general: Duque Jorge II de Sax Meiningen, Bertold Brecht y Antonin Artaud»

En este apartado, estudiaremos el proceso creativo de tres creadores teatrales, puesto que son fundamentales para que entendamos lo que aquí hemos llamado el «proceso creativo teatral», intentando comprender lo que sea el pensamiento que estructura, de manera general, el quehacer teatral que se realizó durante el siglo XX.

Para comenzar, nos ocuparemos del Duque de Sax Meiningen, pues entendemos que es uno de los primeros directores de escena del teatro moderno y que ha influido en otros muchos del siglo XX; además, fue uno de los fundadores del tipo de proceso creativo en teatro que aquí nos interesa investigar, el proceso de ensayo a partir de la improvisación, tal cual la hemos descrito anteriormente.

Después, estudiaremos los procesos creativos, pensando siempre en la escenificación, de Bertold Brecht y Antonin Artaud, que personalizan las dos ideas que más influyeron en los procesos creativos teatrales de otros creadores en el siglo XX, de manera que son las puntas de lanza del pensamiento central del arte occidental, razón versus emoción, y que las obras de estos dos creadores repasan de manera pormenorizada, como nos indica Carlson (1995: 379):

> «Brecht y Artaud acabaron representando posiciones diametralmente opuestas, el primero estimulando el espectador al raciocinio y al análisis, el otro considerando el pensamiento discursivo como una barrera al despertar del espíritu aprisionado en el cuerpo.» (La traducción es nuestra).

Así, dividiremos en apartados distintos a cada creador estudiado, partiendo siempre del aspecto histórico, para introducirlos y contextualizarlos mejor, pasando por un estudio sobre su forma de trabajo, siempre a partir del proceso creativo teatral gestado durante la construcción de sus espectáculos. Y, finalmente, haremos una síntesis de estos procesos intentando captar lo más importante que ha dejado cada creador en particular al teatro que se construirá después de ellos.

0.4.3.3. La Segunda Parte: «Referentes contemporáneos de carácter específico: Constantin Stanislavski y Jerzy Grotowski»

En esta parte, estudiaremos a otros dos creadores teatrales, Constantin Stanislavski y Jerzy Grotowski, que igualmente trabajaron con el proceso creativo teatral que aquí nos interesa, pero que desarrollaron, además de un proceso creativo teatral amplio y de importancia fundamental para el teatro occidental en el siglo XX, una sistematización a su forma de trabajo, siempre partiendo del proceso de ensayo a partir de la improvisación, lo que aquí en este trabajo resulta esencial para que podamos comprender el engranaje del funcionamiento de dicho proceso, poder crear mejor

nuestro modelo de análisis para el proceso creativo durante los ensayos y después aplicarlo a nuestro objeto de estudio central: Albert Boadella y Els Joglars.

Para ello, haremos lo mismo que hemos planteado para el apartado anterior. Dividiremos el estudio sobre cada uno de los dos, en tres momentos distintos, partiendo del aspecto histórico, pasando por su proceso creativo durante los momentos de construcción de sus espectáculos y finalmente haciendo una síntesis de estos procesos intentando percibir lo esencial en sus trabajos creativos, para entender lo que queda como elemento fuerte en el teatro que se realiza en el siglo XX.

0.4.3.4. La Tercera Parte: «El proceso creativo de Albert Boadella y Els Joglars»

En esta parte, investigaremos al proceso creativo de Albert Boadella y el grupo teatral Els Joglars. Reproduciendo la manera de trabajo planteado para las otras partes, partimos del aspecto histórico, método de trabajo y la síntesis de dicho proceso, de modo que aquí, en la síntesis, intentaremos comprender más cómo el proceso construye el objeto teatral, la puesta en escena, y cómo Boadella y Els Joglars han influido en otros procesos creativos, puesto que ellos son el núcleo de este trabajo de investigación.

Pero dividiremos el estudio en este apartado en dos partes distintas: primero estudiaremos a Boadella y, después, a Els Joglars, puesto que como nuestro estudio se centra en el proceso creativo teatral a partir de creadores del siglo XX, haremos una distinción de este creador y su grupo, Els Joglars, del cual es el director de escena, pues entendemos que así comprenderemos mejor el proceso creativo del grupo y el proceso creativo de Boadella dentro del proceso del grupo, lo que nos proporcionará una visón ampliada de dicho proceso creativo y de sus espectáculos teatrales.

0.4.3.5. La Cuarta Parte: «Propuesta de un modelo de análisis de los procesos creativos articulados por ensayos basados en la improvisación»

En la cuarta parte, proponemos, basándonos en el estudio y análisis expuestos anteriormente, así como en nuestro conocimiento personal, un modelo de análisis del proceso de ensayo a partir de la improvisación, el punto central de este trabajo.

En este modelo, trataremos de todos los puntos y elementos, que entendemos serían importantes para la construcción de una puesta en escena y de su posterior ejecución en uno o varios escenarios.

Entendemos que existen durante este recorrido aspectos importantes y que se dividen en grupos que establecen relaciones durante el proceso de ensayo generando el espectáculo final.

A pesar de que en la construcción de la cuarta parte vamos a dividir aspecto por aspecto, para estudiarlos mejor, podemos decir que hay seis aspectos distintos que podríamos agrupar de la siguiente manera: primero, el tema o texto dramático en el cual se trabajará, en su espacio de ensayo; un segundo que es el trabajo actoral en sus distintos aspectos técnicos durante el proceso creativo; el tercero, los elementos técnicos que componen la puesta en escena y que aquí estudiaremos en conjunto durante el proceso de ensayo, tales como: escenario, luz, vestimentas, atrezos, maquillaje y el sonido; el cuarto: la parte del equipo técnico y de producción y sus contribuciones durante el proceso; un quinto elemento que es la dirección de escena, puesto que es la que unifica el discurso y la estética del proceso creativo teatral, tal cual lo estamos estudiando aquí; y finalmente, el sexto, que es el propio espectáculo y su realización como obra terminada, así como su relación con el público.

Con esta división, entendemos que podremos percibir el objeto teatral y su proceso creativo en sus distintos aspectos.

0.4.3.6. La Quinta Parte: «Aplicación del modelo de análisis propuesto al proceso creativo de Els Joglars»

En este apartado, haremos una averiguación del modelo propuesto en la cuarta parte. Para ello, tomaremos como referencia uno de los procesos de ensayo del grupo Els Joglars, el espectáculo *Daaalí*, puesto que es una de las obras del grupo de la que tenemos más referencias a propósito de su proceso de ensayo.

También utilizaremos el «Cuestionario Pavis» (Pavis, 2000: 51-53), con fines de contraste entre nuestro modelo, a partir del proceso de ensayo, y el de Pavis, donde propone el análisis del espectáculo, partiendo de sus elementos constituyentes a partir de la puesta en escena. Para estudiar el cuestionario, utilizaremos el espectáculo *Yo tengo un tío en América*.

Entendemos que dicho contraste nos ayudará no sólo a comprender las dos importantes facetas del acontecimiento escénico, sino que nos ayudará a verificar nuestra propuesta de modelo, puesto que el cuestionario de Pavis repasa prácticamente las mismas relaciones de los elementos teatrales tal cual la hemos propuesto.

0.4.3.7. La Sexta Parte: «Conclusiones»

Después de haber establecido una comparación entre los conceptos de «proceso creativo teatral» y «proceso de ensayo», así como las articulaciones que nos será posible percibir entre ellos, haremos una lectura de otras cuestiones que puedan aparecer durante el proceso de redacción de la tesis y que sea importante resaltar. Finalmente, nos referimos a la funcionalidad del modelo de análisis del espectáculo a partir de la improvisación, foco central de este trabajo.

0.4.3.8. La Séptima Parte: «Bibliografía»

Dividiremos la bibliografía en tres bloques.

En el primero bloque es dedicado a la bibliografía que hemos citado durante el presente trabajo, y está separada en dos apartados distintos. El primero es sobre el modelo de análisis de los procesos creativos articulados por ensayos basados en la improvisación y el segundo sobre el grupo teatral Els Joglars.

El segundo bloque es referente a la bibliografía consultada para la elaboración de este presente trabajo, y que también ha servido para la comprensión de las diversas materias aquí trabajadas, y está dividida en tres apartados. El primero sobre el grupo teatral Els Joglars, el segundo sobre teatro en general, y el tercero de carácter complementario y general.

Y el tercero bloque es una bibliografía de referencia general sobre el grupo teatral Els Joglars.

0.4.3.9. La Octava Parte: «Anexos»

Los anexos serán una selección del material investigado que comprendemos que puede ser importante para la comprensión de las cuestiones que aquí trabajaremos, y serán divididos en Anexo I y II.

En el Anexo I estarán las notas videográficas de las partes tercera y quinta que son: entrevistas realizadas por Rogério Santos de Oliveira en vídeo camera digital - MiniDV - y arquivadas en DVD de Albert Boadella (13/03/2007), en Sevilla; Jesús Agelet (21/02/2006), en el Teatro Lluire; Xavi Boada, (23/02/2006), en su casa-Barcelona; Minnie Marx (23/02/2006), en el Teatro Lluire; Pilar Sáenz (28/02/2006), en el Teatro Lluire; Dolors Tuneu (02/03/2006), en el Teatro Lluire; Ramon Fontseré (03/03/2006), en el Teatro Lluire; Gerard Guix (28/03/2006), en la oficina de Els Joglars-Vic; Jordi Costa (21/03/2006), en la casa del investigador-Barcelona; Josep M. Fontseré (04/04/2006), en la oficina de Els Joglars-Vic; Sergi Subirachs (04/04/2006), en la oficina de Els Joglars-Vic; Cristina Ferrández (28/03/2006), en la oficina de Els joglars-Vic.

Dos entrevistas de Albert Boadella, una realizada por el Centro de Documentación Teatral (01/12/2004), en el Teatro Albéniz de Madrid y una segunda realizada por la Asociación de Alunminos del Institut del Teatre (22/09/2006), en el Llorá-Pruit.

Además de las entrevistas hemos utilizado trozos de algunos vídeos que son: *El Joc* (1970), *Cruel Ubris* (1971), *Mary D'Ous* (1972), *Aliás Serrallonga* (1974), *La Torna* (1977), *M-7 Catalonia* (1978), *L'Odissea* (1979), *Laetíus* (1980), *Única Alternativa/The Only Alternative/Olympic Man* (1981), *Teledeum* (1983), *Gabinete Libermann* (1984), *Virtuosos de Fontainebleu* (1985), *Visanteta de Favara* (1986), *Bye, Bye; Beethoven* (1987), *Columbi Lapsus* (1989), *Yo Tengo un Tio en America* (1991), *El Nacional* (1993), *Ubú-President* (1995), *La Increíble Historia del Dr. Floit & Mr. Plá/La Trilogía* (1997), *Daaalí/La Trilogía,* (1999), *Ubú-President/Los Últimos Dias de Pompeya/ La Trilogia* (2001), *El Retablo de las Maravillas* (2004), *La Torna de la Torna* (2005), *En un Lugar de Manhattan* (2005), *Controversia del Toro y el Torero* (2006), *El Joglars Según Daaalí* - Documental sobre la Montatge(1999).

Y en el Anexo II do vídeos completos de las obras *Daaalí* (1999) y *Yo tengo un tío en América* (1991).

PRIMERA PARTE.
REFERENTES CONTEMPORÁNEOS
DE CARÁCTER GENERAL:
EL DUQUE JORGE II DE SAXE MEININGEN,
BERTOLD BRECHT Y ANTONIN ARTAUD

I.0. PRELIMINARES

I.0.1. Referentes de carácter general para nuestro modelo de proceso creativo

El teatro, sin ninguna duda, es un arte que está basado en las relaciones humanas que se establecen en un proceso creativo desarrollado por un determinado grupo social. La forma final, que es el espectáculo teatral, esto es, la estética final de un proceso creativo, es una respuesta al entorno cultural en su sentido histórico[6], pero también es una respuesta, o un desarrollo natural, del proceso de creación de un determinado espectáculo gestado por un grupo de personas en un espacio-tiempo teatral específico:

> «No se puede, por lo tanto, en casos semejantes, contentarse con hacer la "historia" de un arte bajo el ángulo de la "eucronía", es decir, bajo el ángulo convencional de "el artista y su tiempo". Tal visualidad exige que se lo examine bajo el ángulo de su "memoria", es decir, de sus manipulaciones del tiempo, cuyos hilos nos descubren mejor a un artista anacrónico, a un "artista contra su tiempo".» (DIDI-HUBERMAN, 2005: 23).

Así, los tiempos de la creación teatral son los múltiples tiempos que se establecen en el momento del proceso de construcción de una obra artística y, en especial, en el caso del teatro, también son múltiples los tiempos de los distintos creadores que establecen redes de sentidos entre la gama de elementos que componen el proceso creativo teatral. Pero también en su sentido histórico, puesto que hay un movimiento generacional que se apoya en sus propios contenidos, al mismo tiempo que en los anteriores, para la construcción de un futuro: el espectáculo.

Esto hace que sea necesario buscar los antecedentes históricos, claramente ya investigados, como fuente de conocimiento y apoyo, tanto teórico como práctico, para la investigación que nos hemos propuesto realizar: la excavación[7] de los procesos de improvisación. Este objetivo se plantea con vistas a que la presente investigación pueda

---

[6] En el presente trabajo de investigación trataremos el tiempo histórico como tiempo real con fechas definidas en el mundo occidental, así como sus relaciones con el entorno inmediato y con el imaginario, producidas por su propia cultura y por otras que se mezclan de forma natural.

[7] Utilizamos el concepto de «excavación» con el sentido de 'descubrir', pero también con el significado de 'hacerse existir en un espacio temporal'. Según Deleuze (2000: 150), «el hacer corresponde lo mínimo de tiempo desarrollado en el instante al máximo de tiempo posible de pensar según el Aión. Limitar la realización del acontecimiento a un presente sin mezcla, tornar el instante tanto más intenso y teso, tanto más instantáneo, cuanto más el exprime un futuro y un pasado ilimitados, tal es el uso de la representación: el mímico, no más el adivino. Paramos de ir del mayor presente para un futuro y un pasado que se dicen solamente de un presente menor, vamos, a lo revés, del futuro y del pasado como ilimitados hasta el menor presente de un instante puro que no cesa de si subdividir.» (La traducción es nuestra).

ser una manera de entender una parte de los procesos creativos en teatro existentes durante el siglo XX, y que continúan generando nuevos procesos hasta la actualidad.

En esa primera parte, hablaremos de lo que consideramos una vertiente del teatro en siglo XX, sin intentar cerrar las puertas a nuevas posibilidades, puesto que todo trabajo de investigación debe ser un proceso abierto en el que no sólo se pueda mejorar lo ya investigado y establecido, sino que también se trate de establecer nuevas herramientas de análisis para las cuestiones aquí determinadas.

Sin embargo, lo que nosotros haremos no será exactamente establecer un linaje de creadores, sino conocer a hombres de excelencias en sus procesos creativos, lo que nos permite considerarlos una fuente de trabajo organizado. Estos, en cierto modo, han producido una forma de hacer teatro que se ha convertido en una posible fuente para entender lo que es el teatro o, por lo menos, lo que el teatro puede ser en una de sus formas de existir.

A partir del siglo XIX, las giras por Europa y América -gracias a la creciente facilidad para el transporte-, permitieron que los creadores teatrales tuvieran un mayor acercamiento y mayores posibilidades de intercambio de conocimientos, experiencias, ideas, trabajos en común y, además, la ocasión de observar sus respectivas obras entre sí.

Muchos de esos creadores teatrales de fines del siglo XIX, e inicios del siglo XX, han trabajado con la perspectiva de dar al actor una técnica de interpretación general para que, en el momento de trabajar en el proceso creativo teatral, este tuviera garantizada su *performance*. Por otro lado, han planteado nuevas estéticas para sus puestas en escena, distintos procedimientos para su elaboración, es decir, los procesos creativos de sus espectáculos.

Son muchos los que han trabajado con esta idea y cada uno ha querido dar una respuesta personal a las cuestiones creativas, estéticas, políticas, etc., planteando, así, sus propias técnicas y procesos, algunos parecidos e, incluso, semejantes a los de otros creadores considerados padres de un determinado estilo o de una manera de creación. Otros, en cambio, plantearon estilos, procedimientos y procesos nuevos, adelantándose a su tiempo y ajustando las necesidades históricas a su manera de hacer teatro.

De este modo, tenemos en occidente, durante el siglo XX, una variedad inmensa de técnicas y procesos distintos dentro de este círculo general del quehacer teatral.

Este hecho, además de la creciente posibilidad de conocer el trabajo y proceso creativo de los demás creadores, constituye un puente que posibilita que los procesos se

involucren y formen, cada vez más, una mezcla de variados estilos o técnicas de procedimientos teatrales diferentes y, a la vez, favorece que el proceso creativo en teatro se transforme en una respuesta dialéctica la cual, al mismo tiempo, constituye una respuesta personal del grupo de artistas involucrados en un determinado proceso teatral.

Pero aun sabiendo que cada proceso en particular es una respuesta a sus propios planteamientos internos en el momento de la creación del espectáculo, creemos que hay un determinado grupo de creadores que construyen su teatro a partir de un modelo o manera semejantes, partiendo de premisas muy próximas, que es la construcción de su teatro a partir del proceso creativo durante los ensayos, tal cual lo hemos establecido en la «Introducción» del presente trabajo.

Además, dichos creadores, excepto Meiningen, han producido una cantidad de reflexiones teóricas sobre su propio trabajo, lo que nos permite establecer una relación dialéctica entre sus reflexiones y sus prácticas.

Incluimos a Meiningen en nuestra labor de investigación, por ser el primer creador, todavía en el siglo XIX, que estableció prácticas durante los ensayos que influían directamente sobre el carácter estructurante de la puesta en escena producida en aquel momento.

Además de Meiningen, trabajaremos ya en esta primera Parte con Brecht y Artaud, puesto que además de trabajar a partir de las características que hemos mencionado en los parágrafos anteriores, son considerados las dos puntas del pensamiento teatral del siglo XX, habiendo influido de manera determinante, si no en la estética asumida, por lo menos en su manera de ver el mundo de la vida, sobre la mayoría de los creadores occidentales en Europa.

Aquí hemos tenido que elegir, entre las diferentes posibilidades existentes en el siglo XX, este grupo de creadores en particular para poder trazar una categoría, una corriente o una manera de hacer teatro. Sin embargo, ello no significa que los que no se encuentran en nuestra elección no sean también grandes creadores e innovadores dentro del gran universo que hoy en día se ha tornado el mundo teatral; y esto hablando únicamente de occidente, núcleo de nuestra investigación.

Por lo tanto, empezaremos a discutir el trabajo creativo de uno de los grandes innovadores teatrales del siglo XIX: el Duque Jorge II de Saxe-Meiningen y su compañía teatral Los Comediantes de Meiningen, que tanto ha influido en los creadores de principios del siglo XX.

I.1. EL DUQUE JORGE II DE SAXE-MEININGUEN

I.1.1. Aspectos histórico-teatrales

En 1866, por cuestiones políticas, el Duque Bernardo de Saxe-Meiningen abdica el trono a favor de su hijo Jorge II de Saxe-Meiningen, convirtiéndose éste en el nuevo Duque de Saxe-Meiningen, exactamente en el momento en que Prusia se consolida como soberana en Alemania. El nuevo Duque de Saxe-Meiningen se dedicará a iniciar reformas internas, relativas a la nueva política alemana y a ejercer de patrono de las artes.

El Duque Jorge II de Saxe-Meiningen, que sube al trono con 40 años, antes de ser el nuevo gobernante del ducado, ya se dedicaba a las artes como artista gráfico (había estudiado la carrera de Historia y Arqueología). Estos conocimientos influirán de manera importante en su labor como hombre de teatro, en el sentido organizativo del espacio y en relación con el aspecto estilístico, puesto que seguirá el modelo realista en boga en Alemania.

Al mismo tiempo, ya se interesaba por el teatro e incluso fue a Londres en 1850 con la idea de ver las reposiciones de Shakespeare que realizaba el ya conocido actor inglés Charles Kean en el Teatro Princess. En ese momento, Alemania sufría una fuerte influencia del teatro inglés. En relación con la literatura y la estética, se ponía mucho en escena a Shakespeare. Por otro lado, esa influencia se nota también en la organización escénica, así como en la tradición interpretativa de los grandes actores y actrices ingleses y franceses del siglo XIX, tales como Edmond Kean y Charles Kean, padre e hijo, o Sarah Bernhardt y Mounet-Sully[8].

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, surge en Alemania una gran cantidad de teatros de corte, donde se privilegiaba la ópera, el *ballet* y las grandes orquestras.

En 1831, el Ducado de Meiningen ve surgir su propio teatro de drama y ópera. Después de su coronación como Duque de Saxe-Meiningen en 1866, Jorge II cierra la Compañía de ópera de la Corte y concentra sus esfuerzos en la orquestra y en el teatro. Hasta 1870, el *Teatro de la Corte* tenía como director artístico a Bodenstedt, el cual,

[8] Véase BERTHOLD, M. (2000: 440-449).

además de traductor de teatro renacentista inglés, había trabajado con Goethe en Weimar.

A partir de esa fecha, el *Teatro de la Corte de Meiningen* estará dirigido por el Duque Jorge de Saxe-Meiningen, que compartirá las funciones de dirección con Ellen Franz. Esta última, después de convertirse en su esposa en 1873, se queda como ayudante de las traducciones de textos con Ludwig Chronegk, administrador de la compañía y conductor de ensayos. Por tanto, el Duque pasa a ser el responsable de la dirección general y artística de los espectáculos. Después de la muerte de Chronegk en 1891, la compañía interrumpe las giras, aunque sigue permaneciendo activa en el *Teatro de la Corte,* ya sin la intervención del Duque Jorge II de Saxe-Meiningen[9].

I.1.2. El proceso creativo en el teatro meiningeriano

I.1.2.1. La técnica escénica desarrollada

El Duque de Saxe-Meiningen producía su teatro basado en la unidad creativa durante los ensayos, a partir de diversas creaciones elaboradas aisladamente y, posteriormente, mezcladas en el espacio escénico para hacer la puesta en escena.

Para él, lo importante era que las partes estuviesen en armonía gracias a la interacción razonable entre los distintos elementos de la creación. Así fue como elevó su teatro a un territorio moderno del arte, puesto que lo asume como una manera de hacer arte sin categorías preestablecidas, pero sí construido a partir de la interacción entre los elementos que estructuran el factor artístico de la obra teatral, esto es, el espectáculo.

Lo que cuenta es la integridad de la información transmitida al espectador a partir de una estética totalizadora del proceso de creación del objeto. Así, las modificaciones, en relación con las técnicas de los distintos factores que componen una puesta en escena, fueron derivadas de la necesidad de que esos factores se adecuasen a la organización del proceso artístico que se gestaba.

[9] Para obtener más información sobre las cuestiones históricas de la Compañía de Saxe-Meiningen véase: BRAUN, E. (1986: 16-17).

Teniendo este hecho en cuenta, podemos decir que ello constituyó un acto innovador del Duque de Saxe-Meiningen y que su influencia se ha hecho notar por toda Europa, gracias a sus giras a lo largo de todo el continente.

Muchos de los creadores modernos del teatro del siglo XX han hablado de sus experiencias al asistir a los espectáculos de la compañía del Duque, desde Antoine hasta Stanislavski, tan distintos, con culturas y tradiciones diferentes. Estos creadores tan diversos se han dejado llevar por las nuevas aportaciones que hizo Saxe-Meiningen, no sólo por lo que respecta a su estética, claramente una búsqueda del naturalismo (BERTHOLD, 2000: 446-449), sino también por su manera de ensayar las obras a partir de normas que regían las relaciones creativas dentro del proceso de trabajo de la compañía:

> «De estos ejemplos se deduce que, en tanto que el Duque Jorge pudo haber estado mayormente interesado en los problemas de exactitud histórica, llegó eventualmente a darse cuenta del poder expresivo de la imagen escénica usando los elementos de la composición para transmitir la tensión interna de la obra dramática. Al mismo tiempo, estaba interesado en preservar la ilusión naturalista: frecuentemente la sensación de que la vida continuaba más allá de los límites del escenario, era comunicada limitando el espacio y dándole al cuadro un marco "natural" (en los ejemplos arriba mencionados, usando rocas, colgando árboles, una cerca de madera, el carro de equipaje). El mismo principio naturalista movió al Duque a enfrentarse con el problema de los telones de fondo; en "Guillermo Tell", de Schiller; en un intento de crear profundidad y perspectiva, llevó al extremo de usar niños con barba para simular obreros trabajando al fondo de la escena en una fortaleza. Los resultados no lo convencieron y el experimento no se volvió a repetir.
>
> Pero el principio de crear un ambiente en que el actor pudiera establecer una relación fluida fue válido, y condujo inevitablemente a un estilo mucho más natural de actuación. Es significativo que Antoine comentara con entusiasmo sobre la habilidad de los actores del Meiningen, de concentrar su atención del uno en el otro, en vez de dirigirla hacia el público, hasta el punto de decir sus parlamentos mirando al fondo de la escena. Este fue un principio que tanto Antoine como Stanislavski adoptaron con un resultado considerable.
>
> Una evolución similar se produjo al abordar Meiningen los problemas del vestuario. No era suficiente el que los trajes fueran auténticos hasta el último detalle; debían "usarse" correctamente, "ser ropa" más que disfraces. No sólo el Duque se aseguró a través de su investigación que las prendas de vestir interiores y exteriores estuvieran correctamente cortadas (empleando con este fin su propio armero) sino que preparó diseños comentados para sus actores, indicándoles como debían comportarse.» (BRAUN, 1986: 23).

En ese instante, se funda la obra teatral como objeto único y con existencia propia y es el director de escena el responsable de construir una estética final para la obra, como también de dotar de alma al espectáculo, dándole una unidad que lo caracteriza como elemento independiente del entorno; algo que las otras artes ya habían hecho, pero que en teatro se hará explícito a partir de ese momento.

Lo importante era la obra, relación que será perseguida durante casi todo el siglo XX por los hombres de teatro. En ese sentido, el siglo XX será deudor del siglo XIX por

su persistencia en elaborar un arte que hable de lo humano en sus características arquitecturales, que establezca relaciones entre las más variadas disciplinas y realidades y que construya así su propio imaginario.

Por otra parte, la relación del actor con el entorno va a cambiar y los conceptos modernos, inseridos por el Duque de Saxe-Meningen en la construcción y en la estética final de sus obras, también se aplicarán al aspecto de la técnica de interpretación:

> «En cuanto a la técnica del actor, Meiningen sentó las bases del naturalismo y produjo notables innovaciones. Ante todo se notaba el trabajo de conjunto, en el que se podía advertir que aún los primeros actores estaban perfectamente adiestrados en las escenas de masas. Una regla prohibía sobresalir a ningún actor de ese conjunto homogéneo. Tampoco podía acercarse un personaje demasiado al proscenio. Prevalecía la composición general del espectáculo y el actor debía someterse a esa ley. Los actores de Meiningen no miraban hacia la sala ni le dedicaban a ella sus monólogos: debían concentrar su atención sobre la acción que se desarrollaba en escena. Por otra parte, los principales intérpretes de un espectáculo a menudo aparecían en otras obras en pequeños papeles.» (CEBALLOS, 1992: 32).

En sus escritos sobre Saxe-Meiningen, Ceballos (1992) habla de cómo el Duque trabajaba las cuestiones relativas a la actuación, siempre pensando en la estética final de la obra; así, a partir de una necesidad de adecuar el aspecto actoral a su estética realista, colocó al actor en una mayor dinámica con el espacio escénico, dando origen a una nueva manera de actuación basada, principalmente, en la relación actor, espacio y acción rítmica, y creando un tiempo nuevo o, por lo menos, una nueva forma de enfrentarse al tiempo y a la rítmica teatral.

I.2.2.2. La construcción de una nueva estética

La nueva perspectiva teatral que se abre con las aportaciones de la compañía teatral de Meiningen llegó a hacer, incluso, que directores como Antoine o Stanislavski, que se habían preocupado por las cuestiones relativas a la interpretación y al carácter de la espectacularidad, quedaran muy interesados en el proceso creativo de Meiningen, pues su labor creativa y estética avanzó mucho en relación con la técnica actoral y la construcción del espacio interno de la escena conocidas en aquel momento en Europa.

Los actores[10] del Duque estaban adelantados a su tiempo, de tal manera que exploraban más las relaciones rítmicas en el espacio y, como consecuencia, disminuían

[10] Aquí estamos utilizando la palabra *actor*(*es*) para referirnos tanto al sexo masculino como al femenino, así como a sus posibles variaciones. Siempre que la utilicemos en ese trabajo deberá entenderse, por tanto, desde esa perspectiva.

un poco la fuerza que tenía el texto en esos momentos, dislocando el eje creativo de una puesta en escena hacia un teatro más espectacular, donde los elementos de la teatralidad, tales como el escenario, los atrezos, el figurín, la luz, etc., tuviesen un mayor dialogo entre sí y se crease una relación temporal dentro del espectáculo que lo transforme en un objeto único y con un sentido direccional y narrativo, en relación a la acción, unificados.

En el caso de Saxe-Meiningen, percibimos el trabajo realizado más de manera intuitiva que como una técnica desarrollada como soporte para la creación de un espectáculo. Ya en los creadores de inicios del siglo XX, esa búsqueda por hacer un tipo de teatro cercano a la improvisación, y que influyera en la estética final de la obra, se tornará casi una obsesión, pues, a partir de ahí, la puesta en escena será el resultado del proceso de creación en el que se llevarán a la escena los trasfondos del proceso creativo. En términos teatrales esto será positivo, puesto que abrirá nuevas posibilidades para el quehacer teatral que entonces se realizaba y ampliará los códigos estéticos, éticos y procesales de los mecanismos creativos en el teatro.

Por este motivo, el teatro, en el comienzo del siglo XX, dio origen a diversas expresiones y estéticas teatrales nuevas, pues cada obra en particular será el resultado de un proceso muy específico que, muchas veces, ya venía con reglas específicas de producción las cuales, hasta el proceso de manufactura de un espectáculo, no se convertían en territorio de exploración de esa técnica. Por este motivo, algunas veces los procedimientos incluso se convertían en prioritarios con respecto a la obra terminada, el espectáculo.

En este sentido, la búsqueda de nuevas posibilidades en el quehacer teatral es un territorio de experimentación nunca visto antes, que se vuelve un espacio narrativo sin límites, puesto que las relaciones, entre los elementos escénicos ya involucrados, interferían directamente en la forma final del espectáculo.

I.2.3. Consideraciones sobre creación y método de trabajo en el teatro meiningeriano

A pesar de la estética que muchas veces reflejaban o, por lo menos, intentaban reflejar, el mundo cotidiano, los procesos, las técnicas y el modo en que eso era

realizado, se convierten en lo más importante de todo. Por su parte, la búsqueda de organización de la puesta en escena llevaba a que los procesos se volvieran territorios creativos en los que las respuestas se encontraban dentro de sus propias fronteras de creación y los diversos elementos utilizados, así como sus correlaciones, se erigían como fuente de iluminación del resultado esperado.

De esta manera, el Duque Jorge II de Saxe-Meiningen, sin premeditación, y a partir de la necesidad de unificar los elementos teatrales para alcanzar su tan soñada estética naturalista, creó, sin saberlo, una conducta de realización teatral que unificaba en el mismo proceso creación y estética; un procedimiento que es la base del teatro moderno, que nace de sí mismo y que se procesa a partir de sus referentes internos al dialogar con su entorno.

Así el concepto que hemos desarrollado de «proceso creativo teatral», a partir de la acción creativa del sujeto creativo, sus relaciones internas y externas con el instante en que la forma se constituye como algo posible de lectura en el espacio-tiempo teatral, fue fundamental para que pudiéramos entender las funciones de los «sujetos» involucrados y los actos creativos durante los ensayos, y cómo las relaciones creativas se establecen y crean el objeto teatral: el espectáculo.

En el primer creador que hemos observado tal concepto, el Duque de Sax Meiningen, comenzamos a percibir que el proceso creativo en teatro, tal cual aquí lo estamos estudiando, nació de una necesidad interna del sujeto creador, en este caso Meiningen, de construir, a partir de la escena, un universo autónomo que pudiera expresar su visión de mundo, a partir de las relaciones entre los elementos escénicos y su subjetividad personal.

Estos elementos él los explota a partir de dichas relaciones, construyendo su propia obra de arte autónoma. En ocasiones, procede inaugurando el aspecto de la autonomía de la obra de arte, tan importante al siglo XX en el teatro, mientras que, en otros casos, lo hace provocando una posibilidad de un proceso de creación para el espectáculo teatral autónomo, lo que para nosotros fue importante a la hora de proponer un modelo de análisis del proceso creativo, a partir de sus propias coordenadas internas de creación.

Este tipo de proceso creativo se volvió, en cierto modo, un modelo para los demás creadores teatrales desde entonces, puesto que la conducta artística y el objeto creado se transforman en una sola cosa, hecho que produce que el espectáculo sea el propio proceso creativo realizado durante los ensayos.

Así, el siglo XX nace completamente contaminado por esta nueva forma creativa. Nace, pues, la necesidad de desarrollar al mismo tiempo las dinámicas de creación y la forma final del espectáculo, esto es, su estética, pensada y realizada durante el proceso teatral.

I.2. BERTOLD BRECHT

I.2.1. Aspectos histórico-teatrales

Referirse a Bertolt Brecht es también referirse a su obra como escritor dramático. Su acción política queda, de algún modo, reflejada en su producción teatral. En ella caminó, de manera imbricada, por diferentes estadios de creación como director, de tal manera que unos fueron contaminando a los otros. Por otro lado, los periodos de ensayo le servían también como momento de reflexión que le ayudaba a desarrollar su literatura teatral y, por supuesto, su manera de entender el hecho teatral.

Brecht, después de haber cursado medicina en Munich y haber servido en la I Guerra Mundial como soldado sanitario, empieza a trabar contactos cada vez más estrechos con el teatro berlinense a partir de 1920. Ya en 1924, se traslada definitivamente a Berlín, donde comenzará a colaborar como dramaturgo junto a Max Reinhardt en el *Deutsches Theater*. Son de ese momento obras de carácter más expresionista, el estilo teatral entonces en boga en Alemania, como: *Baal* (1918); *El Casamiento de los pequeños burgueses* (1919); *Tambores en la noche* (1919-1922); *Vida de Eduardo II de Inglaterra* (1923) y *Hombre es hombre* (1924).

Ya en estos comienzos, Brecht demostraba claramente su tendencia a convertir el teatro en un vehículo de transformaciones y de debates políticos.

Es entonces cuando comienza a trabajar con un teatro de carácter cada vez más político y su orientación marxista se convierte no sólo en una posición política sino en una fuente filosófica para sus temas.

Después de trabajar con Erwin Piscator en 1927, ya como director teatral, Bretch empieza a expresar sus pensamientos políticos a través de sus puestas en escenas, lo que le obliga a pensar en una nueva estética teatral que pudiera expresar esa nueva actitud dentro del teatro de la época, tal y como nos esclarece Braun (1986: 209-210) cuando dice:

«Para entonces Brecht se había dedicado por varios meses al estudio sistemático del marxismo. Su colaboradora, Elisabeth Hauptmann, afirma que eso se debió a la necesidad de elucidar el funcionamiento de la bolsa mientras trabajaba en una obra llamada "Joe P. Fleischhacker de Chicago". La obra nunca se terminó, pero las investigaciones de Brecht le condujeron a darse cuenta de que el único medio adecuado para la elucidación del complejo funcionamiento de la sociedad capitalista, era el Teatro Épico, el cual en ese entonces formuló como el: "actuar de memoria citando gestos y actitudes". La inferencia de esto es que los actores narran una historia con un conocimiento previo de su desenlace y se valen de personajes para "ilustrar" la narración, más que para "vivir" sus papeles. Como hemos podido observar, Brecht recorrió un largo camino para llegar a este estilo, con el cual había dado intuitivamente en su obra "Eduardo II", pero que en aquel entonces no tenía una base política. Para 1927, había tenido la oportunidad de observar la obra de Piscator y explorar las posibilidades encontradas en producciones tales como "Revue Roter Rummel", "Trotz Allendem!" y "Strufult". En el otoño de 1927, Brecht se sumó al colectivo dramático de Piscator y trabajó en las adaptaciones de "Rasputín" y "Schweyk" y también en la reescritura de "Kojunktur" de Lania. De ese modo, por casi un año tuvo la oportunidad de asimilar directamente los métodos de Piscator.».

Son de esa época las obras siguientes: *La ópera de los 3 peniques* (1928); *Apogeo y caída de la ciudad de Mahagonny* (1928) y *Happy end* (1929). Todas ellas forman parte de lo que se denomina *Songspiels*. Por otro lado, entre las denominadas piezas didácticas, tenemos: *El vuelo oceánico* (1929); *La pieza didáctica del entendimiento de Baden* (1929) y *El que dice sí y el que dice no* (1929). Por último, de esta misma época son obras como: *La excepción y la regla* (1929) y *Santa Juana de los Mataderos* (1929); *La madre* (1930) y *Las cabezas redondas* y *Las cabezas puntiagudas* (1932).

En 1933, Brecht, después de que la policía interrumpiera la representación de la obra *La toma de medidas* y de que fuera acusado de alta traición, tiene que abandonar Berlín y huir a través de Praga, Viena y Zúrich hasta Dinamarca, donde vivirá hasta 1939. Es entonces cuando dejará Dinamarca para vivir durante un año en una granja cerca de Estocolmo y, en 1940, en Helsinki. En 1941, viajó de Moscú a Vladivostok y, de ahí, a EE. UU., donde se instaló en California, concretamente en la ciudad de Santa Mónica, cerca de Hollywood, hasta el año 1947. En esta última ciudad tuvo problemas con las autoridades americanas e, incluso, debió comparecer frente al *Comité de actividades antiamericanas*, causa por la que se vio obligado a retornar a Europa.

De ese momento son las obras: *Temor y miseria del Tercer Reich* (1935); *Los fusiles de la Señora Carrar* (1937); *La vida de Galileo Galilei* (1938); *El buen hombre de Sezuan* (1938); *Madre Coraje y sus hijos* (1939); *Púntila y su servidor Matti* (1940); *El ascenso evitable del Arturo Ui* (1941) y *El círculo de tiza caucasiano* (1944).

Todas ellas son obras mayores que desarrollan una argumentación reflexiva con una fuerte estructura narrativa y un sentido de escenificación altamente desarrollado. Se percibe la madurez del hombre de teatro en que Brecht se había convertido y cómo

manejaba ya, de manera compleja, los elementos escénicos tanto dramatúrgicos como los relativos a la puesta en escena.

Con *Galileo Galilei*, obra que realizó en EE. UU. en colaboración con el actor Charles Laugton, nos demuestra, a partir de las discusiones que mantienen al respecto de las posibilidades creativas, tanto de los recursos dramatúrgicos como de los de actuación y escenificación de una puesta en escena, que el espectáculo que producen es una respuesta al proceso de ensayo, donde los detalles son pensados y replanteados a partir de las relaciones que ahí se establecen:

> «El exilio de Brecht lo llevó a Escandinava, a La Unión Soviética, a los Estados Unidos y finalmente a Suiza. La única producción mayor durante todo ese período, fue la aclamada "Vida de Galileu" realizada en colaboración con Charles Laughton en 1947 en Los Ángeles, y su adaptación de "Antígona" realizada en Suiza al año siguiente. Sin embargo, en ese período de exilio, Brecht escribió virtualmente casi todas sus obras mayores, un número importante de obras teóricas y numerosos poemas. Cuando regresó a Berlín con Helene Weigel en octubre de 1948, Brecht tenía una idea clara del teatro que deseaba establecer, principalmente gracias a la experiencia que había adquirido antes de 1933. No es que su método estaba acabado, de hecho, y como lo testimonian diversos escritos suyos, todas las producciones continuarán siendo un proceso de aprendizaje, con Brecht aparentando conocer menos que nadie el libreto y aceptando sugerencias de cualquiera procedencia artística u otra.» (BRAUN, 1986: 220-221).

Ya en Europa, vivirá en Suiza desde el año 1947 hasta 1949, para después volver a Alemania del Este donde, junto a Helene Weigel, funda el *Berliner Ensemble*. Allí trabajará hasta su muerte, producto de un ataque cardiaco, en 1956. De este último período son: *Los días de la comuna* (1948); *Lux in tenebris* (1949) y *La condena de Lúculo* (1951).

I.2.2. El proceso creativo en el teatro brechtiano

I.2.2.1. Los tres teatros de Brecht

El teatro de Brecht será siempre una tentativa de esclarecer las acciones humanas en sus relaciones cotidianas dentro del mundo de las cosas. Mundo que el hombre construye con la fuerza de su trabajo, manejando no sólo los elementos concretos, los objetos del mundo, sino también sus cuestiones de carácter existencial, como se ha mencionado anteriormente.

De esa relación, pensamiento - construcción teatral, nace el teatro brechtiano. Un espacio para la reflexión e interacción y no un espacio para la contemplación no reflexiva sobre el mundo de los hombres.

Quien nos esclarece esa relación dialéctica del hombre con el mundo, pero a partir de la inmersión del propio hombre en el mundo que él mismo ha construido, es Hannah Arendt (2005: 36-37) cuando dice:

> «Los hombres son seres condicionados, ya que todas las cosas con las que entra en contacto se convierten de inmediato en una condición de su existencia. El mundo en el que la "vita activa" se consume, está formado de cosas producidas por las actividades humanas; pero las cosas que deben su existencia exclusivamente a los hombres condicionan de manera constante a sus productores humanos. Además de las condiciones bajo las que se da la vida del hombre en la Tierra, y en parte fuera de ellas, los hombres crean de continuo sus propias y autoproducidas condiciones que, no obstante su origen humano y variabilidad, poseen el mismo poder condicionante que las cosas naturales. Cualquier cosa que toca o entra en mantenido contacto con la vida humana asume de inmediato el carácter de condición de la existencia humana. De ahí que los hombres, no importa lo que hagan, son siempre seres condicionados. Todo lo que entra en el mundo humano por su propio acuerdo o se ve arrastrado a él por el esfuerzo del hombre pasa a ser parte de la condición humana. El choque del mundo de la realidad sobre la existencia humana se recibe y siente como fuerza condicionadora. La objetividad del mundo –su carácter de objeto o cosa– y la condición humana se complementan mutuamente; debido a que la existencia humana es pura existencia condicionada, sería imposible sin cosas, y éstas formarían un montón de artículos no relacionados, un no mundo, si no fueran las condiciones de la existencia humana.».

Así, abordaremos el estudio de la obra teatral brechtiana tomando como referencia este punto de vista: las relaciones creativas que se establecen entre los elementos teatrales durante el proceso de ensayo y que conforman el objeto artístico; y, por tanto, haremos una diferenciación entre su concepto teatral, su técnica teatral y su aplicación práctica durante un proceso de ensayo específico dentro de su universo teatral.

I.2.2.1.1. *Teatro épico*

> «En sus obras, la nueva escuela de dramaturgia establece que el "teatro épico" es el estilo teatral de nuestro tiempo. Exponer los principios del teatro épico en pocas frases interesantes no es posible. Estos todavía necesitan ser trabajados en detalle que incluye la interpretación de los actores, técnica de la caja escénica, dramaturgia, música de escena, utilización de películas, etc. El punto esencial del teatro épico es, tal vez, que apela menos a los sentimientos que a la razón del espectador. En vez de participar de una experiencia, el espectador debe dominar las cosas. Al mismo tiempo, sería completamente equivocado intentar negar la emoción que despierta esa especie de teatro. Sería lo mismo que intentar negar la emoción de la ciencia moderna.» (BRECHT, 1967: 41) (La traducción es nuestra).

En ese texto del año de 1927, Brecht empieza a elaborar su concepto de «teatro épico». De este modo, ataca el problema a partir de una visión histórico - filosófica,

pero sin olvidar la necesidad de inserción de ese pensamiento en el mundo concreto de los hombres de aquel momento; instante en que él construye ese pensamiento y lo maneja concretamente a partir de su quehacer teatral y de las relaciones entre los objetos o elementos escénicos:

> «Algunas dramáticas no aristotélicas (no basadas en la identificación), que en sus representaciones de la convivencia humana intentan dar forma a las leyes que rigen esa convivencia, han elaborado algunas prácticas comunes para su construcción escénica, aunque son de diferente tipo (tipo histórico, tipo biográfico, tipo de parábola) en ciertos aspectos. Estas prácticas compartidas se basan en el rechazo de la identificación total y, con ello, en el rechazo de la ilusión completa por parte de su construcción escénica. El entorno de los seres humanos, que para otras dramáticas es sólo "el mundo exterior", juega en las dramáticas no aristotélicas un papel mayor y diferente. Ya no es un mero marco. Nuestro conocimiento del "metabolismo entre la naturaleza y el hombre" como un proceso social, históricamente cambiante, que tiene lugar en el trabajo, determina muestras representaciones del entorno humano. Las intervenciones del hombre en la naturaleza son cada vez más profundas. Eso se tiene que reflejar en la construcción escénica. Además, cada función en sí plantea a cada uno de los diversos tipos de dramáticas una tarea social completamente nueva y muy concreta, en cuya resolución ha de participar el constructor escénico estudiando todo el conjunto de escenario y teatro en busca de su idoneidad y sus posibilidades.» (BRECHT, 2005: 187-188).

Así pues, como podemos entender a partir del propio pensamiento brechtiano, una de las cuestiones que para él será de las más importantes, y que en cierta manera estará presente en todos los momentos de su obra teatral, es el hecho de que el teatro debe ser construido para que el espectador pueda establecer una conexión entre lo que se está tratando en la obra y lo que ocurre en su vida cotidiana, fuera de la representación teatral y, a partir de esa relación intelectiva, no emotiva, permita reaccionar sobre su mundo y transformarlo.

Pero el teatro que él produce, una construcción a partir del trabajo teatral sacada de las relaciones entre los elementos teatrales, también refleja lo que es el mundo del trabajo del cual el espectador adviene. Es, en este sentido, un teatro de su tiempo, un acontecimiento fuerte, con una narrativa escénica construida a partir de los elementos u objetos producidos en el mundo de sus contemporáneos:

> «Cuando el constructor escénico está de acuerdo con el director de escena, el autor de la obra, el músico y el actor, en lo que se refiere a la misión social de la representación, y apoya a cada uno de ellos y aprovecha cada apoyo, no por ello disuelve su trabajo en una "obra de arte total", en una fusión completa de todos los elementos artísticos. En cierto modo mantiene en su asociación con las demás artes, en una "separación de elementos", la individualidad de su arte, como también la mantienen las demás artes. De ese modo el concierto de las artes es algo vivo; no ha desaparecido la contradicción entre los elementos.» (BRECHT, 2005: 189).

Es un trabajo inserido en su tiempo histórico, hecho para sus contemporáneos. El distanciamiento[11], necesario para que el espectador pueda reaccionar sobre su mundo y no se deje sumergir en las emociones teatrales para transformarse en un ser pasivo frente al acontecimiento teatral y de la vida, se dará a partir de la percepción de la manipulación de los objetos, o elementos teatrales, por parte de los actores que también son elementos importantes dentro de ese acontecimiento. Estos también están involucrados en el acontecimiento escénico de manera emocional, puesto que las emociones son propias de la naturaleza humana, hecho nunca negado o depreciado por Brecht:

> «Los objetos poseen dos caras, una hacia el espectador y la otra hacia el actor, pero la que está vuelta hacia el actor también debe proporcionar una vista artísticamente satisfactoria. El actor no necesita que se le transmita la ilusión de que está en un mundo verdadero, pero sí necesita que se le confirme que está en un teatro de verdad. Proporciones armoniosas, material bello, instalaciones prácticas y buen trabajo de utilería apelan a la responsabilidad del actor. No da igual el aspecto que tiene por dentro una máscara, si es una obra de arte o no.» (BRECHT, 2005: 195).

Por lo tanto, el teatro que se dice épico, en el sentido histórico, biográfico o de parábolas, para que se pueda realizar como un acontecimiento escénico tiene que ser entendido también como un proceso que se origina a partir de las relaciones artísticas que los autores responsables del acontecimiento escénico mantienen con los elementos que manipulan. De hecho, ellos son los responsables de que hablen sobre lo que se está contando, la narrativa escénica, que no fue apartada de los escenarios, sino que sólo ha cambiado su función en el espectáculo teatral brechtiano.

Y para construir esa narrativa épica, que abarcará todos los elementos de la construcción teatral, más que para inducir a una vivencia de esa filosofía teatral, Brecht utilizará variados recursos de la teatralidad, algunos ya existentes dentro del universo de la creación teatral, a los que él dará nuevas utilizaciones, y otros que planteará como nuevas posibilidades dentro del universo escénico en el cual él está inmerso. Estos recursos son:

> **Esquema de los cuantos* de efecto** (*«Cuantos», referencia al «cuanto» = 'porción indivisible de la energía considerada como magnitud discreta')
> Facilita la revisión de lo ya hecho si el constructor escénico hace una pequeña tabla de los posibles efectos y registra para cada escena de cada pieza los cuantos de efecto.
>
> Los efectos pueden ser:
> - Características sociales
> - Características históricas

[11] Más adelante describiremos esa técnica de trabajo de Brecht.

- Efectos de distanciamiento
- Efectos estéticos
- Efectos poéticos
- Innovaciones técnicas
- Efectos tradicionales
- Destrucción de la ilusión
- Valores expositivos (BRECHT, 2005: 222-223).

I.2.2.1.2. *Teatro didáctico*

Lo didáctico en el teatro de Brecht se realiza a partir de su forma de escenificación, esto es, de cómo utiliza los elementos teatrales en el momento de la puesta en escena. Pero durante los trabajos de construcción de la obra, y a partir de la manipulación de los referidos elementos, hará que las puestas en escena ganen esa dimensión didáctica. En este sentido, volveremos al conocido esquema que Brecht hizo para discutir las relaciones entre lo que el llama «teatro dramático» y «teatro épico», puesto que es desde esas intenciones filosófico - políticas desde donde él planteará su manera de escenificación.

Forma dramática	**Forma épica**
El escenario encarna un suceso	El escenario lo cuenta
Implica al espectador en una acción	Le convierte en observador
Acción	Pero
Consume su actividad	Despierta su actividad
Le posibilita sentimientos	Le obliga a tomar decisiones
Le procura vivencias	Le procura conocimientos
El espectador es implicado en una acción	El espectador es confrontado con ella
Se trabaja con la sugestión	Le trabaja con argumentos
Los sentimientos se conservan	Se exacerban hasta producir conocimiento
El hombre se presenta como algo conocido	El hombre es objeto de análisis
El hombre inmutable	El hombre mutable e inductor de mutaciones
Los acontecimientos suceden linealmente	En curvas
Natura non facit saltus	*Facit saltus*
El mundo es como es	El mundo es según se va transformando
Lo que el hombre debe hacer	Lo que puede hacer
Sus instintos	Sus motivos

CUADRO I (BRECHT, 2005: 46).

Ya desde el principio, cuando propone una diferenciación entre el teatro dramático y el épico, está construyendo la base estructural de su pensamiento, tanto filosófico - político como técnico, para la construcción de sus obras teatrales. A partir

de esa comparación Brecht empezará a manejar los elementos teatrales que puedan expresar esa forma de ver el arte teatral.

Por otro lado, en el sentido brechtiano, *aprender* significa 'tener la posibilidad de'. A partir de ahí, también podría referirse al hecho de interferir en el mundo de la vida cotidiana, proponiendo modificaciones que sean pertinentes para que el hombre sea responsable de su destino y de las cosas que va construyendo en su entorno; cosas que, como hemos visto anteriormente, conforman el mundo de los hombres y los dotan de un espejo donde mirarse y donde reflexionar sobre su condición humana. Sólo gracias a estas reflexiones, el hombre es capaz de cambiar lo necesario para mejorar su propia existencia y la de los demás.

Así, el teatro que construye Brecht apropiarse de elementos creados por los hombres para comunicarse entre sí, generosamente, y transformarlos en elementos teatrales y de conocimiento del y para el hombre.

> «EL ESPECTADOR DEL TEATRO ÉPICO DICE: No lo hubiera imaginado. –Así no se puede hacer. –Eso es muy llamativo, casi increíble. –Hay que pararlo. –El sufrimiento de ese hombre me conmueve porque sé que hay una salida para él. –Esto es arte grande, en él nada es obvio. –Me río del que llora y lloro por el que ríe.» (BRECHT, 2005: 47).

Así las cosas, para que pueda llegar a ese nivel de construcción de la carpintería escénica, Brecht echará mano de los más diversos elementos artísticos y eso seguramente llevará a una transformación en la manera en que el actor, y todos los artistas involucrados en sus montajes teatrales, utilizarán las nuevas herramientas de la puesta en escena.

En Brecht, todo pensamiento vendrá con una fuerte carga de reutilización de los elementos de la teatralidad. Transformar los fines es, sin ninguna duda, convertir los medios o, por lo menos, sus formas de utilización.

Aquí la estética está a las órdenes de la necesidad filosófica, es una respuesta o una síntesis del proceso creativo, pero de un proceso que ya, desde sus comienzos, tenía una mirada y una utilización distintas de los elementos teatrales.

Sin embargo, no sólo los objetos sufrirán una modificación de utilización, las relaciones humanas creativas que se desarrollan durante el proceso de creación de un espectáculo teatral y que producen y forman parte de la estética final del proceso, la puesta en escena, también deberán sufrir una modificación en el acto creativo:

«Hemos obtenido nuestro espacio gracias a los movimientos de unas personas, hemos definido éstos socialmente (las personas se movían dentro de los procesos sociales). Nuestros elementos móviles se han convertido más y más en características de procesos sociales.
Nuestro marco de puerta, ensayado entre actores que ensayan, cambia con los actores que cambian. Empieza a representar muchas cosas, describe o algo es descrito a través de él.» (BRECHT, 2005: 214).

I.2.2.1.3. *Teatro dialéctico*

Está en la base del pensamiento brechtiano la relación entre lo que él llama de «acción dramática» y de «acción épica», es decir, la acción que induce al hombre a involucrarse en ella y que lo lleva a más acción.

A partir de este pensamiento podemos considerar la dialéctica brechtiana como una manera de aprendizaje del mundo y de posibles maneras de modificarlo a partir de su comprensión y del entendimiento acerca de cómo la acción humana puede construir y transformar la realidad.

Preguntar es la forma de llegar al conocimiento de las cosas, tanto del mundo de los objetos como del mundo de las emociones. Estas últimas, las emociones, también son consideradas por el autor una manera de llegar al conocimiento, pues, orientadas a él, pueden generar transformaciones:

«El rechazo de la identificación no proviene de un rechazo de las emociones y tampoco conduce a él. Es precisamente tarea de la dramática no aristotélica demostrar que la tesis de la estética vulgar, según la cual las emociones sólo pueden desencadenarse por la vía de la identificación, es errónea. Sin embargo, una dramática no aristotélica ha de someter a una crítica cuidadosa las emociones condicionadas por ella y encarnadas en ella.» (BRECHT, 2005: 21).

Brecht comprende perfectamente que la emoción es cosa humana, atributo humano y, por lo tanto, también un elemento de la acción para el bien, como nos esclarece:

«Parece que las emociones que acompañan avances sociales perduran mucho tiempo en los seres humanos como emociones que iban unidas a intereses, y perduran en las obras de arte con más fuerza de lo que se pudiera suponerse, si se piensa que entretanto ya han chocado con intereses contrarios. Cada avance liquida otro avance, alejándose de él, es decir, avanzando por encima de él, pero también lo utiliza, y en cierto modo tal avance, como también permanece en sus resultados en la vida real. Se produce una generalización interesante, un acto de abstracción.
Cuando somos capaces de compartir las emociones de otros seres humanos, de los seres humanos de tiempos pasados, de otras clases, etc., en las obras de arte que han llegado hasta nosotros, tenemos que suponer que participamos de intereses que eran entonces comunes a todos los humanos. Esos seres ya muertos representaban los intereses de clases que encabezaban el progreso. Algo muy diferente es cuando ahora el fascismo genera a gran escala emociones que no corresponden a los intereses de la mayoría que sucumbe a ellas.» (BRECHT, 2005: 22-23).

De esta manera, es importante realzar que el objeto brechtiano, su teatro, propone una obra abierta, donde la emoción también comparte territorio con los elementos escénicos y que, incorporada al universo teatral, se convierte igualmente en elemento para la creación teatral.

I.2.2.2. La *dialéctica*, el *gestus* y el *extrañamiento*

En este apartado, pasaremos a reflexionar sobre los elementos técnicos que utilizaba Brecht para construir su discurso tanto como teatral.

En primer lugar, nos referiremos a la dialéctica, que en Brecht avanza como discurso, pero en forma de práctica teatral, puesto que se transforma en recurso de la teatralidad y llega a interferir en la estética de la obra teatral a partir de los elementos de esta y de las relaciones que se pueden extraer de ellas.

Por lo tanto, para clarificar el discurso teatral a partir de sí mismo, es necesario un pensamiento que vaya más allá de la relación de oposición emoción - razón.

Esta técnica de desmontaje también es utilizada durante el proceso de ensayo, cuando el autor/director pide a los actores que no se sumerjan en los personajes, sino que los utilice para decir lo que es el personaje o bien, a partir de las relaciones que se van estableciendo entre los materiales, obliga a los creadores involucrados en el proceso de ensayo a reaccionar de manera distinta:

> «Hoy, cuando consideramos al hombre como un "conjunto de todas las condiciones sociales", la forma épica es la única capaz de abarcar todos los procesos idóneos, de dar al arte dramático la materia de una representación total del universo. El hombre, el hombre de carne y hueso, sólo puede ser aprehendido a través de los procesos en los cuales y por los cuales él vive. Desde un punto de vista metodológico, el nuevo arte dramático debe incluir el "ensayo" en el registro de sus medios formales y poder así utilizar, a su voluntad, las relaciones entre las diversas cadenas de la vida. Tiene la necesidad de una estética llena de una tensión que es latente en cada uno de sus elementos y que los sostenga recíprocamente.» (BRECHT, 1967: 75) (La traducción es nuestra).

El segundo elemento al cual nos vamos a referir en este apartado es el *gestus social*, importante en el momento de establecer una de las bases de la técnica actoral propuesta por Brecht, en la que él propone que los actores no utilicen la técnica stanislaviskiana de incorporación del personaje, pero sí al revés, esto es, que el actor utilice el personaje como a una entidad distinta con la cual se juega, creando, así, un juego dialéctico entre ficción y realidad, pero dentro del espacio teatral, tanto en los

ensayos como en el momento de la puesta en escena. En ese sentido, Brecht refunda el principio de la interpretación actoral puesto que, es a partir de esa visión del juego, cuando el actor estructura toda su relación con el proceso creativo y su entorno:

> «*Gestus* no significa mera gesticulación. No se trata de una cuestión de movimientos de manos, explicativos o enfáticos, pero sí de actitudes globales. Un lenguaje es *gestus* cuando está basado en un gesto y es adecuado a actitudes particulares adoptadas por el que las utiliza, en relación a los otros hombres.» (BRECHT, 1967: 77).

Todas las ideas propuestas por Brecht que delinean su pensamiento teórico son la base de las relaciones creativas que se establecen en los momentos de los ensayos y que se transforman en una manera o modelo de creación teatral; así, intenta establecer un puente entre el hacer teatral y el mundo de la vida, de lo cual él hace su juicio crítico fundamental, mientras que el *gestus social* va a ser la estructura que hará de enlace entre los distintos elementos de la creación teatral, puesto que él mismo se transforma en el lenguaje teatral o, en palabras de Brecht: «el *gestus social* es el gesto relevante para la sociedad, el gesto que permite conclusiones sobre la circunstancias sociales» (1967: 79). Es decir, es el elemento que esclarece las relaciones sobre las cuales se fundan las relaciones del juego: teatral, en el caso del proceso teatral, y real, cuando está situado en el mundo de la vida.

El tercer elemento, el más discutido y utilizado si hablamos de la técnica teatral brechtiana, es el *distanciamiento* (o *extrañamiento*, como lo utilizan algunos autores). Dicho de otro modo, es la manera en la que Brecht crea la ruptura entre el juego y la verdad escénica. Se trata, así, de un recurso que lleva al otro a pensar críticamente sobre un suceso en el cual está involucrado a partir de la narrativa escénica.

Ese elemento es lo que más interfiere en la estética final del espectáculo, puesto que, para conseguir ese efecto de *distanciamiento*, Brecht utilizará variados elementos artísticos capaces de crear una intervención en la acción, tanto actoral como de la narrativa escénica, para que el espectador pueda crear un distanciamiento de lo que está presenciando y, a partir de esa ruptura, se origine una inmersión emocional en los hechos de la puesta en escena. Esto es, la reflexión sobre lo que se le está contando y la relación de eso con su vida cotidiana.

Pero las funciones del *distanciamiento* que las palabras utilizadas por el propio Brecht (2005: 155-156) cuando define la relación entre *distanciamiento* y *dialéctica*:

«**Dialéctica y Distanciamiento**
1) "Distanciamiento como una manera de comprender" (comprender - no comprender - comprender), negación de la negación.
2) "Acumulación de las incógnitas hasta que se produce su aclaración" (salto de cantidad en calidad).
3) "Lo particular en lo general" (la singularidad, la excepción del acontecimiento, que es al mismo tiempo típico).
4) "Momento del desarrollo" (el paso de las emociones a otras emociones contrarias, crítica e identificación unidas).
5) "Contradicción" (¡esta persona en estas circunstancias!, ¡las consecuencias de esa acción!).
6) "Comprender lo uno a través del otro" (la escena, al principio independiente por su sentido, se descubre ser partícipe de otro sentido adicional por su conexión con otras escenas).
7) "El salto" (*saltus naturae* desarrollo épico con saltos).
8) "Unidad de las contradicciones (se busca la contradicción en lo homogéneo. En la "madre", la madre y el hijo unidos frente al exterior discuten por el salario).
9) "Práctica del saber" (unidad de teoría y praxis).».

En relación con la técnica actoral que debería ser adoptada por el actor para que se pudiera llegar al *distanciamiento,* Brecht también apunta:

«Actuando así como hemos descrito, es decir, eliminando simplemente algunas cosas que se hacían en los viejos teatros, el actor es incapaz de hacerse con la persona inventada. Se relaciona con ella con demasiada indiferencia, le falta la tensión con relación a ella, el interés. El actor muestra a un hombre extraño o a una mujer extraña, no más conocida que una persona cualquiera de la calle. Para conseguir la tensión en relación con ella, el interés. Con ella ha de hacer algo más. Ha de hacerla más extraña que una persona cualquiera de la calle. Eso es lo que definimos como utilizar el afecto distanciador.
No hay que buscar aquí nada especialmente profundo, misterioso. El actor no tiene que hacer nada más que lo que hace otra gente cuando describe algo con la intención de dominarlo. Se trata simplemente de un método para concentrar el interés en lo que se quiere describir, para hacerlo más interesante.» (BRECHT, 2005: 156-157).

Igualmente, a la hora de cumplir con su papel de director de escena, Brecht va a utilizar otros elementos tales como pancartas, proyecciones de películas, etc., para que ese efecto de *distanciamiento* se produzca como estética incorporada a la obra. Pero esos efectos escénicos repercuten no sólo en la estética, sino también en la narrativa de la escenificación, creando una narrativa fragmentada. De esta manera, esa técnica provoca rupturas en la narrativa tradicional aristotélica.

Sin embargo, para construir esa manera de puesta en escena, es necesario crear otra forma de relación entre los diferentes elementos creativos durante el proceso de ensayo, sus adecuaciones técnicas, narrativas, de carácter actoral, etc.

I.2.2.3. El proceso creativo

En esta ocasión, trataremos directamente el proceso de creación descrito por Brecht para que, así, podamos entender cómo trabaja las cuestiones teóricas y el momento de la *praxis*. Para ello, empezaremos con aquello que para Brecht es lo más importante del proceso teatral y de su discurso político: el hombre y sus relaciones con su entorno existenciario:

> «Para interpretar el triunfo y contagiar con esa emoción a los espectadores, el actor ha de iniciar una acción. Esa acción puede que no sea más que un armazón del que pueda colgar sus sentimientos, un trampolín hacia la pasión. Sin embargo, esa acción existe. Muestra la convivencia social de los hombres. Y para mostrarla se necesita más de lo que hay dentro de un actor, más de lo que le es innato. Aquí entra en juego lo que se puede aprender.» (BRECHT, 2005: 265).

En este sentido, Brecht inicia su elaboración del proceso teatral a partir de las relaciones que el actor puede y debe realizar en relación con las propuestas de juego que se le presentan. El actor también debe ser combativo y no dejarse llevar por las emociones a la hora de establecer el juego teatral con su entorno creativo:

> «Cuando el actor, como el personaje que muestra, ha establecido todas las relaciones que la obra le permite establecer, ha dicho las frases de manera más cómoda y ha realizado los gestos con la mayor delectación, surge el mundo del autor dramático. Ahora el actor ha de descubrir la diferencia de éste con su mundo y mostrarla. ¿Cómo descubre la contradicción primordial? Todas las obras hacen una selección determinada entre las relaciones que establecen sus personajes.» (BRECHT, 2005: 168).

Las relaciones dialécticas de las cuales se puede extraer conocimientos útiles para el desarrollo humano, también serán la puerta de entrada para la construcción de su objeto artístico. El proceso creativo será, entonces, el primer momento de elaboración de las cuestiones planteadas y su manera de resolverlas influirá en las conductas artísticas que serán adoptadas para poder sacar el máximo partido posible a ese proceso.

Empieza a construir las relaciones a partir del embate creativo entre el autor y el actor y esa embestida se hace extensible a su entorno espacio - temporal en la medida en que las ideas y conceptos tienen que ser testados y percibidos en cuanto acción dramática; de esta manera, los pensamientos quedan concretados.

Brecht cree que la construcción de ese proceso se queda como forma estética al final del proceso, puesto que para él es el proceso humano o la manera en la cual el hombre dirige sus acciones lo que permite la construcción de un mundo más justo y posible. Por lo tanto, su estética intenta reflejar el proceso de creación como un proceso

que ha de ser enseñado al espectador y que, a su vez, también pueda formar parte del proceso, aunque de manera crítica, accionando su razón crítica sobre la obra que presencia y, posteriormente, accionando sobre su mundo real del cual se considera elemento activo y actor social, esto es, coparticipe de la acción política que es el mundo de la vida.

Al director le corresponde la responsabilidad de hacer que los elementos del proceso teatral interaccionen creando un juego escénico en el que se estructure todo el pensamiento dialéctico; pensamiento que, en su creación, será traducido en la acción escénica entre el actor y los elementos técnicos tales como las pancartas, los efectos de proyecciones, el escenario, la luz y los objetos escénicos, entre otros:

> «Es una tarea importante del director desenmascarar todas las soluciones esquemáticas, rutinarias y convencionales. Ha de desencadenar "crisis". Naturalmente no debe tener miedo de admitir que no siempre conoce y dispone de "la" solución. La confianza de los colaboradores en él ha de fundarse más bien en que es capaz de identificar lo que "no" es una solución. El director ha de aportar las preguntas, la duda, la riqueza de los posibles puntos de vista, las comparaciones, los recuerdos, las experiencias.» (BRECHT, 2005: 293).

I.2.3. Consideraciones sobre la creación y el método de trabajo en el teatro brechtiano

El proceso bechtiano se basa fundamentalmente en el sentido de la construcción racional sobre el hecho teatral, donde todas las cuestiones trabajadas, así como las que se quedan en la puesta en escena, son constantemente cuestionadas y puestas en práctica, para luego ser nuevamente analizadas y así sucesivamente hasta que se quedan en la obra como un proceso orgánico de su pensamiento.

De esta manera, el proceso de ensayo es un hecho orgánico que se alimenta de su propia creación, en el cual los elementos de la creación teatral van, paso a paso, revelando sus dimensiones tanto artísticas como de carácter filosófico y político.

Si en Meiningen estas cuestiones son casi de carácter intuitivo, ya en Brecht el pensamiento de construir la puesta en escena a partir de las relaciones entre los elementos escénicos y de cómo, gracias a estas relaciones, el objeto se constituye como elemento único pero con una estructura organizacional que puede ser operada en otro trabajo generando otras obras que se no idénticas, por lo menos de carácter político, estético, cultural, etc. o semejantes, son pensadas como un de los núcleos de su trabajo creativo.

Esto nos ha hecho percibir que nuestro modelo debería tener una estructura organizativa general, donde se pudieran analizar las «estructuras teatrales» -siendo igualmente construidas con especificidades muy propias de cada espectáculo en particular- y su potencialidad creativa. Y, por otro lado, nos ha ayudado a suponer que con eso pudiéramos garantizar una comprensión del objeto analizado en sus particularidades creativas, pero también con carácter más general: la puesta en escena final.

I.3. ANTONIN ARTAUD

I.3.1. Aspectos histórico-teatrales

Cuando nos referimos a Artaud siempre surge un aspecto importante, esto es, que su sueño de un *teatro total* no se hizo realidad, sino en su poética teatral. En este sentido, también aparece la duda de si realmente Artaud hubiera podido realizar ese sueño con el tiempo y los recursos suficientes. No obstante, nadie pone en duda que él fuera un hombre de teatro. Artaud, como él mismo nos recuerda, trabajó en los más importantes teatros de París de su época y con los más destacados creadores teatrales de aquel momento, desempeñando las funciones de actor y director de escena:

> «He trabajado como actor o director de escena, en no menos de diez teatros: L'Oeuvre, Le Vieux Colombier, La Comedia de los Campos Elíseos, El Studio de los Campos Elíseos, el Teatro de los Campos Elíseos, el Teatro de Grenelle, el Teatro Pigalle, el Teatro de la Avenida, el Teatro de Folies-Wagram.
> He conocido íntima y personalmente, y he trabajado con todos los hombres destacados del teatro: Lugné-Poe, Sylvain, Charles Dullin, Jacques Copeau, Louis Jouvet, George y Ludmilla Pitoëff, Suzanne Desprès, Gaston Baty, Valentine Tessier, Génica Athanasiou, Roger Karl, Falconetti.» (ARTAUD, 1976b: 47).

Así, además de haber tenido contacto con todas las vanguardias teatrales de París de aquel momento, Artaud sintió por el teatro una gran pasión, por la cual escribió y teorizó sobre la posibilidad de la creación o transformación del teatro en algo que pudiera interferir en la manera en que las personas ven no sólo el teatro, sino también su propia forma de existencia. Esta idea queda reflejada en el hecho de que siempre hablará de su «teatro total» en una relación clara y directa de intercambio con la cultura, nutriéndose de esta para su acontecimiento.

Marie-Joseph Antonin Artaud nació en Marsella, el 4 de septiembre de 1896, hijo de un empresario de transportes marítimos y descendiente de griegos tanto por el lado materno como por el paterno.

Desde su más temprana juventud, Artaud tuvo serios problemas de salud, incluso neurológicos. A los cinco años contrajo meningitis y durante la adolescencia tuvo convulsiones. A los diecinueve años fue internado por primera vez en un sanatorio. Con veinte cuatro años empieza a tomar un láudano, opio, para sus dolores de cabeza, del cual pasó a ser dependiente.

Cuando llega a París en 1920, Artaud se integra a la vida cultural francesa, integrado en ella gracias a su tío que es productor teatral y, también, gracias al Dr. Toulouse, su psiquiatra, un intelectual conocido en el medio cultural.

En este periodo, Artaud trabaja como actor en compañías como la de Charles Dullin, Georges Pitoëf y Lugné-Poe. Entre otros personajes, interpretó a Tirésias en la *Antígona* de Cocteau, una puesta en escena con escenarios de Picasso y figurines de Coco Chanel.

En 1924, empieza su andadura en el cine, trabajando como actor con algunos de los principales directores de la época: Claude Autant-Lara, Abel Gance, Marcel Herbier, León Poirier, Pabst y Fritz Lang. Sus personajes más destacados fueron el monje apasionado por *Juana de los Arcos*, de Dreyer (1928); Danton, en la película de Abel Gance *Napoleón* (1927); y Savonarola en la película *Lucrecia Borgia*, también de Gance (1934).

Artaud también participó del movimiento surrealista desde el año 1924 hasta 1926. Después de su ruptura con dicho movimiento crea, a finales del año 1926, la compañía teatral Teatro Alfred Jarry. A partir de esa fecha, empezará realmente a producir un teatro propio, que se anhela de vanguardia, a través del cual pudiera expresar sus sentimientos más profundos y poner a la prueba su estética teatral:

> «El *Teatro Alfred Jarry* fue fundado en 1926 por Artaud y dos escritores más, Robert Aron y Roger Vitrac. Este fue concebido como una sociedad para la representación de espectáculos ocasionales, dándose un total de ocho obras entre 1927 y 1929 en tres teatros distintos y normalmente con sólo un ensayo previo en el teatro.» (BRAUN, 1986: 226).

Después de su paso por esa compañía, donde desarrolló algunas puestas en escena de carácter vanguardista, como nos cuenta también Braun (1986: 226-229), Artaud pasó seis años sin trabajar en teatro, arreglándose económicamente con papeles en el cine, haciendo conferencias y escribiendo. También tiene contacto con otros

teatros que surgen en Europa en ese momento y, en 1931, comienza a desarrollar su «teatro de la crueldad». La mayoría de los escritos, después, van a formar parte de *El Teatro y su Doble*, publicado por primera vez en 1938:

> «En el teatro de la innovación teatral, Artaud reconocía los logros de los espectáculos ruso y alemán. Sin ninguna duda había escuchado hablar de los espectáculos de masas representados en Moscú y un Petrogrado de comienzos de los años veinte y sin duda tuvo la oportunidad de ver la obra de Meyerhold y Tairov cuyas compañías habían visitado París. Con respecto una Reinhardt ya Piscator, Artaud conocía sus respectivas obras cuando visitó Berlín en 1932. Sin embargo, quizás la más grande influencia, la recibió en la Exposición Colonial parisina en 1931, al ver la danza-drama balines, la cual discute detalladamente en "El teatro y su Doble". Pero, sobre todo, lo que más le impresionó de aquélla, fue su independencia del teatro verbal.» (BRAUN, 1986: 230).

No fue hasta 1935, con la intención de hacer una puesta en escena de su guión de *La conquista de México*, cuando Artaud vuelve a hacer teatro, pero, por cuestiones económicas, aplaza el montaje de esta y produce *Los Cenci*, obra con la que intenta por primera vez poner en escena algunas cuestiones planteadas en sus escritos sobre el «teatro de la crueldad».

Esa puesta en escena apenas dio lugar a comentarios de crítica y no es considerada como un gran éxito o vista como una gran innovación en la escena teatral parisina de aquel momento, como lo quería Artaud. Sin embargo, percibimos que consiguió sacar a la luz algunas cuestiones planteadas en su «teatro de la crueldad» y que, a lo mejor, de haberlas continuado algún otro creador, tal vez hubiera conseguido desarrollar una puesta en escena más consistente y con una estética más elaborada:

> «Artaud basó todo su enfoque de la producción en el principio de sumergir a la audiencia a través de una acumulación masiva de efectos, de manera que su respuesta fuera sensual e involuntaria en vez de intelectual y distanciada. El sonido fue el elemento fundamental de su diseño que fue elaborado detalladamente con su director Roger Désermière. Se instalaron altavoces en las cuatro esquinas del auditorio (quizás éste fue uno de los primeros intentos estereofónicos de sonido en el teatro), y una variedad de sonidos grabados bombardearon a la audiencia: redoble de campanas, chirridos de máquinas, eco de pisadas, un metrónomo oscilante, truenos y rayos, el murmullo de voces en contrapunto, fanfarrias ensordecedoras, el campanear del yunque y las notas de un Martenot de ondas electrónicas. Así, las instrucciones que dio Artaud para la primera escena eran: "Las campanas de Roma pueden oírse en pleno repiqueteo, pero amortiguadas, siguiendo el ritmo mareador del banquete. Se oyen voces altas y agudas, similares a la claridad de una nota de campana. De vez en cuando, un sonido denso y luego se esparce, se disuelve como si fuera detenido por algún obstáculo que le hace rebotar en agudas ondas".
> Los efectos de sonidos a menudo fueron sincronizados con abruptos cambios de iluminación, que algunas voces enceguecían por su intensidad. La escenografita diseñada por Balthus "era como un diseño para grandiosos fantasmas, como las ruinas de un sueño".» (BRAUN, 1986: 234).

Se percibe claramente en esa descripción de Braun sobre la puesta en escena de *Los Cenci*, que la intención de Artaud en relación con la puesta en escena era crear dispositivos que hicieran que el espectador saliera de su pasividad y se colocara en

posición de guardia en relación con la obra, creando, así, un diálogo intenso y de carácter fundamentalmente emocional, evocando a los sentidos en detrimento de lo racional y buscando la integración del individuo en la obra a partir del *schok*, tan propalado en el «teatro de la crueldad».

Si Artaud cumple con sus objetivos propuestos o no, es otra cuestión. El hecho es que el autor empieza a trabajar en una dirección que sí tenía algún sentido totalizador y que, más tarde, formará parte del repertorio técnico de muchos otros creadores teatrales de la segunda mitad del siglo XX:

> «Sin duda alguna, el impacto real de "Los Cenci" fue en gran parte limitado por haberse representado en un proscenio convencional. La proyectada "Conquista de México" revela la gran consciencia que la tenía Artaud de la importancia del espacio teatral y de la necesidad de romper los límites del escenario de modo que "de la misma manera que no debe haber espacios vacíos, no deben permitirse vacíos en la mente o sensibilidad de la audiencia". Artaud no era el único que sostenía esta convicción, de hecho en Alemania, Reinhard, Piscator y el arquitecto Gropius, y en la Unión Soviética, Meyerhold y Okhlopkov, habían trabajado en una dirección similar. Sin embargo, nadie había intentado involucrar de una manera global al espectador como lo pedía Artaud. En este punto se encuentra el sentido profundo del "Teatro de la crueldad". Los directores de teatro moderno, del Théatre du Soleil al Pan y Títeres, del Living Theatre al Grand Magic Circus, desde una de Brook hasta un Grotowski, han aspirado a esta participación "y por ello los escritos de Artaud han sido una fuente de inspiración".» (BRAUN, 1986: 235-236).

Después de la puesta en escena de *Los Cenci*, Artaud ya no trabajará más en teatro. Viajará luego a Méjico, donde declamará en varias conferencias, y, a su regreso a Europa en 1937, viaja hasta Irlanda, Dublín, donde se verá inmerso en una situación complicada, motivo por le cual es deportado a Francia con camisa de fuerza. A partir de ahí, permanecerá internado durante los próximos ocho años, hasta que algunos amigos e intelectuales se unen y consiguen retirarlo del Sanatorio de Rodez y lo trasladan a la Clínica de Ivry.

Hasta su muerte, en marzo de 1948, Artaud continuó escribiendo variados textos que posteriormente fueron publicados. Su última tentativa de presentar una obra fue en 1947, cuando escribió la obra radiofónica *Para acabar con el juicio de Dios*, para el programa "La voix des poètes". Sin embargo, la transmisión fue prohibida por el director de la radio, lo que provocó una gran discusión sobre los derechos de expresión artística.

Para esclarecer un poco más esos puntos que nos parecieron muy pertinentes e importantes a la hora de valorar la importancia del pensamiento que Artaud tuvo en las nuevas vanguardias teatrales de la segunda mitad del siglo XX, mencionaremos a Grotowski que aparece en un texto precedente de algunas obras cortas de Artaud en la

edición de *Cuadernos prácticos* N.º 1, de 1972, en que discute la importancia del pensamiento artaudiano para el teatro occidental de la segunda mitad del siglo XX.

I.3.2. El proceso creativo en el teatro artaudiano

I.3.2.1. El hombre y el teatro de Artaud

> «La paradoja de Artaud consiste en que no hay manera de ir a sus tierras, ni de realizar sus proposiciones. ¿Pero significaría esto que él no tenía razón? En manera alguna. Aunque el propio Artaud no ha dejado tras de sí ninguna técnica concreta ni ha indicado ningún método. Ha dejado visiones, metáforas. Todo ello es debido en parte a la personalidad de Artaud y en parte al hecho de no haber tenido ni tiempo ni medios para poner en práctica lo que había presentido. Proviene también de lo que podríamos llamar el "error" de Artaud, a menos que no se trate de una de sus particularidades: profundizando sutilmente, de una manera alógica, casi inaprensible, invisible, Artaud utilizaba una lengua restallante y huidiza. Sin embargo, sabemos que los microorganismos se estudian con un instrumento de precisión: el microscopio. Lo imperceptible exige precisión.» (GROTOWSKI, 1972: 8).

Así, Grotowski inicia su investigación sobre la «cuestión Artaud» partiendo de la prerrogativa de que el autor no ha dejado en herencia ninguna técnica o método concreto para que a partir de ahí pudiéramos valorar su trabajo artístico. Sin embargo, se ha olvidado de que, muchas veces, el teatro escapa de esos preceptos de organización, puesto que, como arte, tiene el privilegio de no tener que seguir cánones predeterminados, pero sí una organización interna que la propia obra construye en su proceso de creación y a partir de la cual se refleja lo que la obra en cuestión se ha propuesto trabajar.

Al mismo tiempo, Grotowski, como artista que es, acepta su manera «alógica» de construcción del pensamiento, que expresa no sólo su concepto concreto de teatro, sino también su sentimiento teatral, que de manera tan fuerte ha influido en la elaboración de su teatro imaginario:

> «Artaud se opone al principio discursivo del teatro, es decir, a toda la tradición teatral francesa. Por ello, Artaud resultó inaceptable en Francia antes que en ninguna otra parte, pues parecía que la actitud de Artaud arrojaba una luz completamente nueva sobre los medios y las posibilidades del teatro. Sin embargo, en los países de Europa central u oriental existe siempre una traducción viva del teatro no discursivo. Nos sería difícil, desde esta perspectiva, reconocer a Artaud como un pionero. ¿Qué decir entonces, por ejemplo, de Vaktangov?, ¿y de Stanislavski?» (GROTOWSKI, 1972: 9-10).

Por otro lado, también nos recuerda que una de las cuestiones más importantes del pensamiento artaudiano, relacionada con la posibilidad de un teatro no discursivo, es

que este pudiera partir de la imagen para construir su lenguaje, lo que no era exactamente una prerrogativa de Artaud, puesto que otros creadores ya habían avanzado sobre esos temas, con los más variados intereses y estéticas; pero, al mismo tiempo, nos recuerda el espacio teatral o existencial, del cual Artaud formaba parte en ese momento en París y que le obligaba, como revolucionario o visionario que era, a mirar en esa dirección y tomarla como punto de partida para su deconstrucción de aquel teatro en el que se veía sumergido.

Además, con su carácter apasionado, toma completamente para sí esa misión visionaria que le hacía mirar para otros teatros posibles o, por lo menos, le impulsaba a imaginar ese teatro que todavía no sabía como realizar, pero que sentía y le daba forma a partir de sus visiones, plasmadas en sus escritos:

> «¿El hecho de que antes de él se haya propuesto esto o lo otro puede borrar esa verdad evidente: Artaud ha hecho esos descubrimientos por sí mismo, a través de sus propios sufrimientos, del prisma de sus obsesiones personales y para su país realmente las ha inventado de la nada? ¿Debe repetirse una vez más que si Artaud hubiera tenido a su disposición material teatral habría llevado quizá sus visiones de lo indefinido a lo definido y las habría convertido inclusive en una forma, o cuando menos en una técnica, y habría estado, entonces, en disposición de superar a todos los demás reformadores, pues tenía el coraje y el poder de rebasar la lógica discursiva corriente? Todo eso hubiera podido ser, pero no ha sido.» (GROTOWSKI, 1972: 11).

Es claro que para un hombre que venía de la práctica, Grotowski no podría dejar de plasmar la no realización de esa visión, aunque aun sirviéndole de alimento para su pensar teatral, no fue capaz de concretizar sus ideas en espectáculo teatral alguno, ni de confrontarse con un público[12] que validara esa obra teatral como elemento construido y presentado en una cultura y, por lo tanto, participe de esa cultura, cualquiera que sea, en el espacio que sea.

En ese sentido, la investigación artaudiana sobre un espacio que fuese el depositario de esa forma de teatro también llama la atención de Grotowski, quien, además, hará de la búsqueda de un espacio capaz de representar su manera de teatro uno de los puntos básicos de su labor teatral:

> «Es necesario decir que muchos años antes de que Artaud avanzase a todo eso habían dado pasos decisivos en miras a una abolición por Reinhard lo mismo que por Meyerhold en sus mises-en-scène de los misterios medievales, lo mismo que más tarde en Polonia por Syrkus con su concepción ya conscientemente elaborada de un "teatro simultáneo".» (GROTOWSKI: 1972: 10-11).

[12] En esta ocasión nos estamos refiriendo al momento teatral de Grotowski denominado «Teatro pobre».

Pero aun haciendo esa crítica importante de la obra de Artaud, Grotowski mira a un lugar importante en la lucha de este en contra de un teatro que se volvía cada vez más desposeído de sus valores teatrales e importancia dentro de la sociedad.

Artaud va a buscar esa teatralidad en lo sagrado, como si la visión mística pudiera traer de vuelta ese sentido que él creía olvidado por el teatro de aquel momento:

> «Artaud ha tenido la intuición del mito como centro dinámico de la representación teatral. Sólo Nietzsche se le ha adelantado en ese terreno. Artaud sabía también que la trasgresión del mito renueva los valores esenciales y se "convierten en un elemento amenazante que restaura las normas burladas" (L. Flazen). No ha notado, sin embargo, que en la época en que vivimos, en donde todas las lenguas están mezcladas, la identificación de la comunidad teatral con el mito es imposible, pues no existe una fe única. Sólo queda la posibilidad de una confrontación.» (GROTOWSKI, 1972: 12-13).

Aquí podríamos establecer lo que es el mito[13] en tanto que construcción base de una tradición cultural en la cual se sustentará toda una concepción del mundo, desde de sus orígenes hasta el momento presente. Esta irá definiendo las estructuras de las sociedades en las cuales los múltiples teatros que existen se van construyendo y reformulando al mismo tiempo que contribuyen al desarrollo cultural de la sociedad de la cual emerge.

Esa definición nos parece importante puesto que Artaud, en verdad, buscaba esa experiencia mítica que pudiera transformar el teatro, no sólo en su entorno inmediato, París, si no en toda su forma de existencia. Así, creemos que Artaud recoloca una cuestión importante sobre la existencia del teatro: su función en cuanto a un elemento más de la construcción de un imaginario humano, capaz de ampliar su percepción sobre el mundo que él mismo ayudó a construir.

En relación con la mítica artaudiana, Grotowski hará una crítica bastante contundente y colocará, al contrario de Artaud, el mito en confrontación con el teatro, buscando una salida en la aproximación del teatro con la cultura, sin dejar contaminarse del espíritu mesiánico de Artaud, pues, como un organizador de esas fuerzas en el

---

[13] Para acercarnos al «mito», buscamos la definición de Mircea Eliade (2004: 11) que, según nuestro juicio, parece lo suficientemente amplia para dar cuenta de la cuestión teatral aquí trabajada: «La definición que a mí, personalmente, me parece la menos imperfecta, por ser la más amplia, es la siguiente: el mito cuenta una historia sagrada; él relata un acontecimiento ocurrido en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso del "principio". En otros términos, el mito narra cómo, gracias a las hazañas de los Entes Sobrenaturales, una realidad pasó a existir, sea una realidad total, o Cósmica, o apenas un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es siempre, por lo tanto, la narrativa de una "creación": él relata de qué manera algo fue producido y empezó a "ser". El mito habla apenas de lo que "realmente" ocurrió, de lo que se manifestó plenamente. Los personajes de los mitos son los Entes Sobrenaturales. Ellos son conocidos sobre todo por lo que hicieron en el tiempo prestigioso de los "primordios". Los mitos revelan, por lo tanto, su actividad creadora y desvelan lo sagrado (o simplemente la "sobrenaturalidad") de sus obras. En resumen, los mitos describen las diversas, y algunas veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado que realmente "fundamenta" el Mundo y lo convierte en lo que es hoy. Es más: es en razón de las intervenciones de los Entes Sobrenaturales que el hombre es lo que es hoy, un ser mortal, sexual y cultural.».

teatro, Grotowski las entiende en tanto que posibilidades de expresión de la humanidad en el teatro y no como elemento caótico y tomado de una emotividad desenfrenada:

> «Artaud soñaba con producir nuevos mitos gracias al teatro, y ese sueño de infinita hermosura nace de su falta de precisión. Pues el mito es la base, la armazón de las experiencias de generaciones enteras, no es el teatro quien puede crearlo sino la continuidad de esas generaciones. El teatro hubiera podido cuando más contribuir a la cristalización del mito. Pero habría estado entonces demasiado cerca de las representaciones corrientes como para poder ser realmente creador. La confrontación es el proceder a poner a prueba lo que se considera un valor tradicional. Un espectáculo que a la manera de un "transformador" ajusta nuestras experiencias con las de las pasadas generaciones (y recíprocamente), un espectáculo concebido como un combate entre los valores tradicionales y actuales (en lo cual reside la "trasgresión"), es a nuestro modo de ver la única forma como puede llegar a obrar realmente el mito en el teatro. Su única oportunidad de hacerlo. Una renovación honesta sólo halla su lugar en ese doble juego de los valores, en su aferrarse a ellos y en ese rechazo, en la rebelión y en la sumisión.» (GROTOWSKI, 1972: 13).

No obstante, creemos que Grotowski se olvida de cuando Artaud va en busca de ese «teatro sagrado» o «teatro mítico», lo que está intentando hacer es exactamente la confrontación entre lo que él cree que es el aspecto existenciario del teatro en cuanto elemento «ente», o acontecimiento con existencia propia, y, por lo tanto, con una historia mítica propia que puede ser renovada a partir de su propia existencia, o sea, de su realización en un tiempo presente.

En ese sentido, creemos que Artaud es una de las puntas del pensamiento teatral occidental en el siglo XX, el contrapunto a la lógica absolutamente concreta de Brecht, fundada en lo más concreto del existenciario humano. Su labor constituye la base para que pueda existir concretamente puesto que, como nos hablaba Arendt (2005), es su labor la que propicia su existencia y quema su cuerpo, tanto el cuerpo físico como el cuerpo existenciario o político. Lo que Artaud hace es exactamente lo contrario, el otro lado de la moneda, busca el lado poético del existir humano a partir de sus construcciones culturales y artísticas, fundadas en la cualidad humana de pensar en cuanto elemento onírico del existir, y organiza su existencia a partir de múltiples relaciones que establece con los mundos que habita y con todos los demás que se puede imaginar.

En ese sentido, los dos caminos, tanto el de Brecht como de Artaud, aunque trabajaren con elementos y estéticas distintas, intentan organizar la acción humana sobre el mundo, real o mítico, en el cual viven y el teatro ahí entra como elemento organizador de esas relaciones, el *curpus* público, donde las necesidades emocionales son trabajadas tanto en su sentido crítico (Brecht) como en su sentido poético (Artaud):

«Artaud nos da una gran lección a la que todos nosotros debemos estar abiertos. Esta lección es su enfermedad. La desgracia de Artaud es que su enfermedad, la paranoia, difería de la enfermedad del siglo. La civilización está enferma de esquizofrenia, es decir, de una ruptura entre el espíritu y los sentimientos, el alma y el cuerpo. La sociedad no ha tolerado que Artaud estuviera enfermo en otra forma. Lo ha cuidado, lo ha torturado, en el sentido más literal del término, con ayudas de electrochoques para obligarlo a reconocer la razón discursiva y cerebral, es decir, para que hiciera suya la enfermedad de la sociedad. Artaud ha definido notablemente su enfermedad en una carta a Rivière: "Yo no soy enteramente yo mismo." El no era solamente él mismo sino que al mismo tiempo era también otro. Artaud ha captado la mitad de su propio dilema: ser él mismo. Y ha dejado la otra mitad: ser total, ser entero.» (GROTOWSKI, 1972: 15).

I.3.2.2. El pensamiento teatral artaudiano

Si tenemos en cuenta lo dicho anteriormente, para nosotros el pensamiento de Artaud es importante, pues, como ya planteamos, Artaud fue uno de los dos pilares principales del pensamiento teatral del siglo XX y ha influido de manera considerable en otros creadores a la hora de entender cómo se forma su pensamiento y cómo se pretende transformarlo en teatro, en sentido estricto:

«Actualmente hay por el mundo una corriente que es una reivindicación de la cultura, la reivindicación de una idea profunda y orgánica de la cultura, que permite explicar la vida del espíritu.
Llamo cultura orgánica a una cultura basada en el espíritu en relación con los órganos y en espíritu, que riega todos los órganos, correspondiéndose entre sí.
Existe en esa cultura una idea del espacio, yo digo que la verdadera cultura sólo puede aprenderse en el espacio, y es una cultura orientada, como el teatro también lo es.
Cultura en el espacio quiere decir cultura de un espíritu, que no cesa de respirar y de sentirse vivo en él, que hace suyo el cuerpo del especio como los objetos mismos de su pensamiento, pero que como espíritu se sitúa "en medio" del espacio, es decir, en su punto muerto. Quizá esta idea del punto muerto, por el cual debe pasar el espíritu, sea la idea metafísica. Pero sin metafísica no hay cultura. Y qué quiere decir esa noción del espacio lanzada de golpe en la cultura, sino la afirmación de que la cultura es inseparable de la vida.» (ARTAUD, 1976b: 38-39).

En esta ocasión, Artaud reafirma su pensamiento en relación con la cultura, que plasmada en forma de pensamiento teatral, se establece en el mundo de la vida como algo concreto y que, únicamente por el valor de existir, el mundo de los hombres ya puede, y debe, ser entendido como algo concreto, no sólo en su sentido de potencia, sino también en su sentido de acto o acción.

Si tenemos en cuenta que la cultura es espacio y el espacio es la consolidación del pensamiento humano en acto, acción, sea esa acción del orden concreto o del orden del pensamiento expresado en palabras, existe la posibilidad de que entendamos los pensamientos artaudianos como acciones concretas en medio del pensamiento teatral que se deja ver en las distintas esferas del quehacer teatral occidental y que organiza las

formas de teatro que conocemos y manipulamos, tanto en el sentido de 'hacer' como de 'comprender':

> «Las dificultades que Artaud lamenta surgen porque persiste en pensar sobre lo impensable –sobre cómo el cuerpo es mente y la mente cuerpo. Esta paradoja inagotable se refleja en el deseo de Artaud de producir un arte que sea, al mismo tiempo, ante-arte. De todos modos, esta última paradoja es más hipotética que real. Ignorando a los detractores de Artaud, los lectores asimilarán inevitablemente sus estrategias de discurso con el arte cada vez que éstas lleguen (como sucede a menudo) a cierto punto culminante de incandescencia.» (SONTAG, 1976: 19).

Cuando nos ponemos a pensar como Sontag, entendemos que las realizaciones de Artaud en el campo del hacer teatral vienen de su capacidad de expresar, en el sentido sensible, la potencia de su idea teatral.

Pero no podemos olvidar, como ya hemos advertido anteriormente, que Artaud también es un hombre de teatro y, por lo tanto, conoce el oficio teatral, no sólo en cuanto a su poética, sino también en cuanto a la práctica.

Nos parece imposible que él no tenga asimilados los procesos de la creación teatral por los que ha pasado, por ello, su pensamiento cargado de poética, también se funda en una praxis que él extiende a nuevas posibilidades poéticas que deberían estar trabajadas en forma de puestas en escena, paradoja de la que habla Sontag y que aplica al teatro artaudiano:

> «Para Artaud la parte decisiva de la analogía es que el teatro –y la consciencia– pueden cambiar. La consciencia no tan sólo se parece al teatro sino que, tal como Artaud lo construye, el teatro se parece a la consciencia, y por lo tanto se presta a ser convertido en un teatro-laboratorio donde llevar a cabo los experimentos para cambiar la consciencia.» (SONTAG, 1976: 36).

En ese sentido, creemos que Artaud también pensaba en su teatro de manera dialéctica entre la forma y aquello que se oculta detrás de la misma, pero que, a la vez, también es parte aparente de la estética final, aquella que se presenta como puesta en escena, como hemos dicho anteriormente.

Crear en teatro, para él, tiene que ver con su propia manera de sentir la vida y lo intenta expresar de la manera más radical con la que puede soñar:

> «Por eso, la cultura no es escrita, como ya dijo Platón: "El pensamiento está perdido desde el día en que la primera palabra fue escrita".
> Escribir es impedir al espíritu removerse entre las formas como una amplia respiración, porque la escritura fija el espíritu y lo cristaliza en una forma, y de la forma nace la idolatría. El verdadero teatro como la cultura nunca ha sido escrito.
> El teatro es un arte del espacio, que presionado sobre los cuatro puntos espaciales logra tocar la vida. En el espacio usual del teatro, las cosas encuentran sus figuras, y bajo las figuras, el latir de la vida.» (ARTAUD, 1976 b: 40).

I.3.2.3. El *Teatro de la crueldad*

> «No soy de los que creen que la civilización debe cambiar para que se cambie el teatro: entiendo por el contrario que el teatro utilizado en el sentido más alto y más difícil posible es bastante poderoso como para influir en el aspecto y la formación de las cosas; y el encuentro en escena de dos manifestaciones apasionadas, de dos centros vivientes, de dos magnetismos nerviosos es algo tan completo, tan verdadero, hasta tan decisivo como el encuentro de la vida de dos epidermis en un estupro sin mañana.
> Por eso propongo un teatro de la crueldad. Con esa manía de rebajarlo todo que es hoy nuestro patrimonio común, tan pronto como dije "crueldad" el mundo entero entendió "sangre". Pero el "teatro de la crueldad" significa teatro difícil y cruel ante todo para mí mismo. En el plano de la representación, esa crueldad no es la que podemos manifestar despedazándonos mutuamente los cuerpos, mutilando nuestras anatomías, o, como emperadores asirios, enviándonos por correo sacos de orejas humanas o de narices recortadas cuidadosamente, sino la crueldad mucho más terrible y necesaria que las cosas pueden ejercer en nosotros. No somos libres. Y el cielo se nos puede caer encima. Y el teatro ha sido creado para enseñarnos eso ante todo.» (ARTAUD, 1971: 81-82).

Empezamos la exposición sobre el «Teatro de la crueldad» con una explicación del propio Artaud para intentar establecer relaciones entre su hacer teatral y las cuestiones que en ese trabajo se discuten: las relaciones concretas entre los elementos en la creación teatral. De cómo estas relaciones, a partir del modelo de pensamiento propuesto por Artaud, se expande hasta el territorio de la poética.

> «Para mí el teatro se confunde con sus posibilidades de realización, cuando de ellas se deducen consecuencias poéticas extremas; y las posibilidades de realización del teatro pertenecen por entero al dominio de la puesta en escena, considerada como lenguaje en el espacio y en movimiento.
> Ahora bien, deducir las consecuencias poéticas extremas de los medios de realización es hacer metafísica con ellos, y creo que nadie objetará esta manera de considerar la cuestión.
> Y hacer metafísica con el lenguaje, los gestos, las actitudes, el decorado, la música, desde un punto de vista teatral, es, me parece, considerarlos en razón de todos sus posibles medios de contacto con el tiempo y el movimiento.» (ARTAUD, 1971: 45).

Artaud (1971: 94-102) describirá una puesta en escena para su «Teatro de la crueldad» en la que intentará a la vez formalizar el espacio de la representación y disponer de los motivos que lo llevan a crear cada uno de ellos. Claro está que sus motivos están anclados a su poética, de la cual ya hemos hablado, y que, por lo tanto, a veces se confunde con su visión del ejercicio práctico del hacer teatral.

El primer aspecto que será abordado por él en sus descripciones sobre el quehacer teatral es la técnica, que trata de transformar las «imágenes del sueño en el cerebro» (Artaud, 1971: 94-102) en algo concreto, esto es, en algo que organice las imágenes caóticas que produce el pensar en algo estructurado en el espacio:

> «En otros términos, el teatro debe perseguir por todos los medios un replanteo, no sólo de todos los aspectos del mundo objetivo y descriptivo externo, sino también del mundo interno, es decir

> del hombre considerado metafísicamente. Sólo así, nos parece, podrá hablarse otra vez en el teatro de los derechos de la imaginación. Nada significan el humor, la poesía, la imaginación si por medio de una destrucción anárquica generadora de una prodigiosa emancipación de formas que constituirán todo el espectáculo, no alcanzan a replantear orgánicamente el hombre, con sus ideas acerca de la realidad, y su ubicación poética en la realidad.» (ARTAUD, 1971: 94).

Así, plantea un teatro donde el hombre es el centro de su pensamiento, donde se dan todas las posibilidades de transformación de lo que el hombre es internamente, con toda la carga semántica que eso puede significar, en un espacio teatral. Esto es así, en tanto que, para Artaud, la técnica se confunde con la transcreación de los sueños en el espacio concreto que tiene que ser ocupado, de manera también poética, puesto que tiene que conseguir expresar toda la fuerza creativa que los aspectos estéticos o los sueños tienen para él. Por otro lado, la manera que él cree más apropiada para tal acto se refiere a la utilización de imágenes cargadas de sentido teatral y metafísico.

El segundo aspecto que abordará será el de los temas que se mezclan con las imágenes por él pensadas y que, transformadas en teatro, asumen las características de toda especie de elementos que puedan traducir las características de los sueños.

La acción mental, para Artaud, es lo más importante, por lo tanto, será la temática general en cuanto a los elementos teatrales; elementos que serán utilizados para dar forma a esas acciones mentales, puesto que la consubstanciación del pensamiento en el espacio teatral irá a abordar punto por punto lo que él llama espectáculo. En ese sentido, nos damos cuenta de que para Artaud el pensamiento es algo totalizador y que la forma, y aquello que expresa, son apenas un vehículo para que él pueda desarrollar sus imágenes mentales, verdaderos entes artísticos:

> «En todo espectáculo habrá un elemento físico y objetivo, para todos perceptible. Gritos, quejas, apariciones, sorpresa, efectos teatrales de toda especie, belleza mágica de los ropajes tomados de ciertos modelos rituales, esplendor de la luz, hermosura fascinante de las voces, encanto de la armonía, raras notas musicales, colores de los objetos, ritmo físico de los movimientos cuyo creciendo o decrescendo armonizarán exactamente con la pulsación de movimientos a todos familiares, apariciones concretas de objetos nuevos y sorprendentes, máscaras, maniquíes de varios metros de altura, repentinos cambios de luz, acción física de la luz que despierta sensaciones de calor, frío, etcétera.» (ARTAUD, 1971: 95-96).

El siguiente punto importante será la puesta en escena que, para Artaud, era considerada no como el simple grado de refracción de un texto en escena, sino como el punto de partida de toda creación teatral, donde el escritor y el director de escena deberían ser el mismo creador. Este único creador tendrá sobre su responsabilidad el espectáculo y la acción, aquí entendida como narrativa dramática y no como narrativa

escénica, puesto que no hay separación entre pensamiento y acción dramática, es decir, es el sueño transpuesto en directo para el espacio teatral.

El autor enseguida hará mención del lenguaje de la escena que para él es una trascripción de los sueños en elementos teatrales tales como la música, el ritmo, los cuerpos de los actores, todos ellos elevados a dignidad de signos:

> «Asimismo, las diez mil y una expresiones del rostro reproducidas en forma de máscaras podrán titularse y catalogarse, de modo que participen directa y simbólicamente en el lenguaje concreto de la escena, independientemente de su utilización psicológica particular.
> Además, esos gestos simbólicos, esas máscaras, esas actitudes, esos movimientos individuales o de grupos, con innumerables significados que son parte importante del lenguaje concreto del teatro, gestos evocadores, actitudes emotivas o arbitrarias, excitadas trituraciones de ritmos y sonidos, serán duplicadas, multiplicadas por actitudes y gestos reflejos: la totalidad de los gestos impulsivos, de las actitudes truncas, de los lapsus del espíritu y de la lengua, medios que manifiestan lo que podríamos llamar las impotencias de la palabra, y donde hay una prodigiosa riqueza de expresiones a la que no dejaremos de recurrir oportunamente.» (ARTAUD, 1971: 96-97).

En ese momento, Artaud empieza a hablar de los elementos más concretos de la puesta en escena e intenta hacer una adecuación entre lo pensado y lo ya existente, de manera que se puedan expresar de la mejor manera posible las cualidades poéticas que su escena requiere.

El primer elemento que menciona son los instrumentos musicales. De hecho, la música para Artaud tiene una importancia inmensa en su concepción de espectáculo por su posibilidad de recrear, con gran potencia, las sensaciones emocionales por él pretendidas. Así, los instrumentos deberían ser «[…] capaces de alcanzar un nuevo diapasón de la octava, producir sonidos o ruidos insoportables, lancinantes.» (ARTAUD, 1971: 97).

También la luz, la iluminación, será un elemento del cual hablará como una fuente para obtener cualidad emocional en el espectáculo. Se deberán buscar, entonces, nuevos equipajes que puedan expresar con más precisión los colores de las emociones. Una vez más, el autor relaciona la emoción con los objetos de escena y con el hecho de que, a partir de una utilización que se propone nueva y trascendente, estos puedan significar los aspectos emocionales que les correspondan.

Más adelante, se referirá a la vestimenta. Con respecto a ella, señalará que se debería procurar utilizar ropajes de estilos más antiguos, puesto que sugieren más el carácter subjetivo de las emociones y se acercan más a las vestimentas rituales por su apariencia, su forma, etc.; elementos que nos remiten a su carácter trascendente: «[…]

conservan una belleza y apariencia reveladora, por su estricta relación con las tradiciones de origen.» (ARTAUD, 1971: 98).

Ya en este momento, Artaud (1971: 988) empezará a hablar de la escena que, para él, se confunde con la sala, con el espacio escénico:

> «Suprimimos la escena y la sala y las reemplazamos por un lugar único, sin tabiques ni obstáculos de ninguna clase, y que será el teatro mismo de la acción. Se restablecerá una comunicación directa entre el espectador y el espectáculo, entre el actor y el espectador, ya que el espectador, situado en el centro mismo de la acción, se verá rodeado y atravesado por ella. Ese envolvimiento tiene su origen en la configuración misma de la sala.».

Esa afirmación de Artaud es muy significativa, puesto que será una de las más importantes contaminaciones artaudianas en los futuros teatros. La discusión sobre las relaciones que se establecen entre los espectadores, actores, espacio, desintegración de límites espaciales y, consecuentemente, de los límites creativos y emocionales significa que irán a ocupar un gran espacio de discusión y de experimentación en una gran cantidad de trabajos futuros de los más variopintos creadores especialistas en diferentes estéticas teatrales.

En ese punto, nos llama mucho la atención que Artaud, aunque mezcle el aspecto físico del espacio con visiones emocionales, haga una descripción detallada del espacio que cree más apropiado para la realización de sus espectáculos con la forma que él propone. Esto significa que Artaud tenía una buena percepción de la arquitectura teatral y de sus posibles utilizaciones. Sabía sacar partido técnico a las posibilidades que un espacio puede ofrecer, a partir de los elementos escénicos que se transforman en la estética teatral:

> «Las escenas se interpretarán ante muros encalados, que absorberán la luz. Además, en lo alto unas galerías seguirán el contorno de la sala, como en ciertos cuadros primitivos. Tales galerías permitirán que los actores, cada vez que la acción lo requiera, se persigan de un punto a otro de las sala, y que la acción se despliegue en todos los niveles y en todos los sentidos de la perspectiva, en la altura y profundidad. Un grito lanzado en un extremo podrá transmitirse de boca en boca con amplificaciones y modulaciones sucesivas hasta el otro extremo. La acción desatará su ronda, extenderá su trayectoria de piso en piso, de un punto a otro, los paroxismos estallarán de pronto, arderán como incendios en sitios diferentes. Y el carácter de verdadera ilusión del espectáculo, tanto como la huella directa e inmediata de la acción sobre el espectador, dejarán de ser palabras huecas.» (ARTAUD, 1971: 99).

Más adelante, hablará de los objetos, las máscaras y los accesorios de manera rápida, señalando principalmente que esos elementos deberían tener un carácter bastante espectacular para hacer frente a las imágenes verbales y para subrayar el aspecto concreto de la representación. Además, advierte que no habrá decorados, puesto que

esos serán sustituidos por las vestimentas, por los objetos de escena y por grandes instrumentos musicales, o sea, elementos de dimensiones desproporcionadas, para que se perciba la diferencia entre ese teatro, de carácter ritual según Artaud, y el teatro tradicional que se hacía entonces.

Igualmente, según Artaud, esta escenificación debería tener un carácter absolutamente actual, pero intentando buscar la profundidad de las cuestiones trabajadas. Así, las obras estarían directamente relacionadas con la puesta en escena: «[…] no interpretaremos piezas escritas, sino que ensayaremos una puesta en escena directa en torno a temas hechos, y obras conocidas.» (ARTAUD, 1971: 100) y el espectáculo, sería una puesta en escena integral, donde el espacio ocuparía una posición importante, de tal manera, que la puesta en escena debería hacer que el espacio hablara, tuviera voz, esto es, que expresara en su totalidad.

En relación con el actor y al acto de actuar, esto es, la interpretación, Artaud arguye que es un elemento de máxima importancia dentro de su concepción teatral, puesto que el éxito del espectáculo depende principalmente del actor. Este tendría una función de dar vida definitivamente a los elementos concretos de la escenificación, como los objetos, las vestimentas, etc. y el propio espacio que, a través de sus movimientos, quedaría explicitado y ganaría una dimensión poética a la altura de la puesta en escena.

Cuando se refiere directamente a la crueldad, dice que esa concepción de teatro deberá estar presente durante toda la representación, pues, sin ella, el teatro no es posible; así también cuando habla del público, dice que «[…] es necesario ante todo que el teatro exista.» (ARTAUD, 1971: 101).

El último punto del cual habla es el programa que el teatro debería priorizar. Cita varios autores, tales como Shakespeare, Marqués de Sade y Büchner, entre otros. En verdad, se percibe que lo que importa en relación con las obras propuestas son sus dimensiones extrañas, que las transforman de una manera a otra en obras que posibiliten una puesta en escena pensada para ser un acontecimiento totalizador y extremamente dinámico.

Como se ha dicho al principio, ese teatro artaudiano no se llega a realizar por varias razones, pero lo cierto es que esas reflexiones sobre una posible, o posibles, puestas en escenas, donde aparece el carácter anárquico y surrealista de Artaud, donde se mezclan cuestiones concretas con pensamientos poéticos, tienen una fuerza impresionante. Y de la misma manera deja claro que, cuando habla de algunas

cuestiones objetivas, como el espacio o la luz, él tenía conocimientos suficientes para, por lo menos, intentar dar vida a ese su pensamiento teatral. Si eso ocurría de la manera en que esperaba o no, no lo podremos saber nunca, como ya dijo Grotowski. No obstante, sólo por sus pensamientos teatrales, que han influido en tantos creadores importantes, tanto poéticamente como estéticamente, hace que su teatro tenga que ser estudiado, definitivamente, como un teatro escénico y no sólo como un pensamiento teatral.

Además, su fuerza de pensamiento, impresionante, en su carácter poético, ha llevado a que otros creadores teatrales volvieran sus miradas hacia las cuestiones abordadas por Artaud, y a que lo que va más allá de la forma, también sea entendido como parte estructural de la misma, creando esa tensión entre los opuestos que mencionamos al principio: entre Brecht, un pensamiento que juega con las formas y las emociones en busca de una razón o, por lo menos, como una manera de esclarecer las relaciones del hombre con el mundo creado por el propio hombre; y Artaud que busca, a través de la emoción, de los sentidos, zonas creativas y poéticas que impulsen al mismo hombre brechtiano a soñar con otros mundos humanos posibles, dos puntas de una misma necesidad: que el hombre pueda ser más feliz o, por lo menos, sentirse más confortable en su entorno cultural y existenciario que él mismo ha creado para sí y para su existencia.

I.3.3. Consideraciones sobre la creación y el método de trabajo en el teatro artaudiano

El teatro artaudiano que nos ha llegado es básicamente el pensamiento de ese teatro o el modo en que Artaud imaginó que su teatro pudiera ser. Pero lo ha plasmado con tanta fuerza en sus escritos que acaba por crear un teatro de la mente, un teatro visionario, y cuando lo hace, percibimos los límites que ese pensamiento adquiere cuando se concreta en la realidad al entrar en contacto con el espacio teatral.

Esa manera de entender el Arte, en general, en el teatro va a llegar de forma trascendente a partir de las ideas de Artaud, que construye su teatro de manera tan potente en su imaginación y que, sólo por haberlo descrito, ha creado una manera de hacer teatro influyó notablemente en varios creadores, tanto en el sentido poético como en el estético, esto es, en la puesta en escena.

Para nuestro trabajo en esa tesis, analizar el trabajo creativo de Artaud es fundamental para podamos comprender las relaciones subliminales que los variados elementos escénicos construyen entre sí, puesto que al plantear estas relaciones anteriormente a una puesta en escena, como si fuera una prerrogativa del acontecimiento, Artaud sintetiza, o explicita, el teatro que se estaba gestando durante todo el siglo XX hasta entonces, y que parte del proceso creativo entre los elementos escénicos para generar la base del objeto teatral.

Es como se Artaud nos hubiera dado la posibilidad de, anterior a su manufactura, el proceso creativo realizado durante los ensayos, a partir de la improvisación, fuera ya un procedimiento teatral aceptado como una manera del quehacer teatral, dotándole de un carácter existenciario ya en su preexistencia, en su planteamiento conceptual, el existir anterior a la creación, pasa a ser el propio modo de los ensayos, el proceso creativo teatral a partir de las relaciones entre los elementos escénicos.

Aunque no sean representantes de la primera generación del teatro del siglo XX, Brecht y Artaud fueron seguramente los catalizadores de las cuestiones que ya emergían en los más variados hechos teatrales desde principios de siglo, puesto que sus espectáculos tenían estéticas radicales y vigorosas, que representaban, además, las puntas de ese pensamiento moderno, como diría Susan Sontag (1976: 38):

> «Artaud cambió la idea de lo que es serio, de lo que vale la pena hacer. Brecht es el único escritor de este siglo cuya importancia y profundidad teatrales pueden ser comparadas a las de Artaud. Aunque Artaud no consiguió herir la consciencia del teatro moderno siendo, como Brecht, un gran director. La obra práctica de Artaud en el teatro, entre 1926 y 1935, fue, al parecer, tan poco atrayente que casi no ha dejado rastro, aunque la idea de teatro, en cuyo nombre efectuaba tales montajes ante un público falto de preparación, haya ganado potencia con el tiempo.».

SEGUNDA PARTE.
REFERENTES DE CARÁCTER ESPECÍFICO:
CONSTANTIN STANISLAVSKI
Y JERZY GROTOWSKI

II.1. REFERENTES DE CARÁCTER GENERAL PARA NUESTRO PROCESO CREATIVO: EL TEATRO DE STANISLAVSKI Y GROTOWSKI

En el siglo XX, algunos creadores han relatado su proceso de trabajo, otros han dejado que terceros lo hagan y, a través de estas dos vertientes, hemos obtenido información de estos relatos por medio de sus procesos creativos.

Lo que haremos será escoger dos de estos creadores teatrales del siglo XX, Constantin Stanislavski y Jerzey Grotowski, para poder comprender mejor cómo se establecen esos procesos creativos que, a nuestro entender, se asemejan al tipo de procedimiento que a nosotros interesa, puesto que, también a partir de dicha analice iremos construir nuestro modelo de análisis del proceso creativo durante los ensayos, a partir de la improvisación.

Lo que interesa de estos creadores, no se refiere tanto a la estética teatral sino más bien a una preocupación, por parte de ellos, por hacer que el espectáculo teatral sea algo integrado en un acontecimiento que se quiere único, en el sentido de que las partes que componen la obra, los elementos teatrales, cuando se relacionan, forman un objeto específico que, pudiendo comprender y estudiar por separado, son percibidos y entendidos como objetos únicos y orgánicos, con un desarrollo propio que preservan en su piel, o sea, su forma estética final.

Los dos creadores teatrales que hemos seleccionado, Stanislavski y Grotowski, desde nuestro punto de vista, cada cual a su manera, han aportado procedimientos basados en la improvisación al proceso creativo de los ensayos. De esta manera, han favorecido el desarrollo de lo que llamamos capacidad creativa, esto es, la unión entre la técnica del hacer y del producir, hermanada esta última, a su vez, con el lado personal y sensible que todo artista aporta a la creación durante el proceso artístico.

Además, dicha técnica también se aprende a manejar, de modo que se transforma en una técnica de transferencia de lo sensible al objeto concreto, mezclando todos los procesos creativos en el proceso de construcción del espectáculo o, dicho de otro modo, en los momentos de la creación teatral.

También creemos que entre ellos existe un eslabón de unión entre sus formas de desarrollar sus experiencias creativas. Stanislavski trabaja en busca del individuo, del sujeto creativo en acción en el proceso creativo y la unión de este sujeto con su espacio de trabajo durante los ensayos; por su parte, Grotowski establece una cadena creativa

entre el sujeto, su proceso creativo y la cultura en la cual está sumergido, y de este procedimiento creativo, en un espacio-tiempo teatral existenciario, se conforma la puesta en escena.

Así, aunque ninguno de los dos haya tenido la intención (y de hecho no lo han hecho) de crear una escuela técnica o estética, la suma del trabajo creativo teatral de ambos nos amplía la comprensión del proceso de creación teatral, durante el ensayo, y la utilización de la improvisación, tal cual la hemos definido en la «Introducción» del presente trabajo, también durante el ensayo, para construir la puesta en escena.

II.2. STANISLAVSKI

II.2.1. Aspectos histórico-teatrales

Stanislavski nació en Rusia en el año de 1863, proveniente de una familia de comerciantes ricos. Desde muy joven, empezó con el teatro. Durante un tiempo estuvo trabajando como actor y director *amateur* hasta que, en 1897, en compañía de Vladmir Dantchenko, director de escena y escritor dramático, fundó el Teatro Popular de Arte, que más tarde pasó a llamarse Teatro de Arte de Moscú.

La primera fase del Teatro de Arte de Moscú va desde su fundación, en 1897, hasta 1906, cuando Stanislavski desarrolla junto con la compañía las puestas en escena de las obras de Chéjov. Esta fase fue muy importante pues, junto con Dantchenko y Victor Simov, escenógrafo responsable de los escenarios y los vestuarios de la obras de ese primer momento, ayuda a desarrollar lo fundamental de la puesta en escena naturalista. Él permaneció con la compañía hasta 1935, año de su muerte:

> « El papel de Simov en la evolución del estilo del Teatro de Arte fue crucial. Desde 1898 a 1906, él fue el responsable de cada una de las producciones de la compañía y en los años siguientes diseñó muchas más, casi hasta su muerte, en 1935. En cada caso, trabajó en conjunto con el director desde los estudios preliminares de la producción. Contribuyó decididamente a fomentar la concepción del decorado escénico como un lugar en que se vive, siguiendo el ejemplo de Meiningen y empleando diagonales y diferentes niveles.» (BRAUN, 1986: 77).

En ese momento, Stanislavski todavía no había desarrollado su método de trabajo para actores, que más tarde será su mayor preocupación y realización en cuanto creador teatral. En esos primeros años, su preocupación fue transformar la escena en un

espacio existencial para que las acciones del actor resultaran creíbles. En este sentido, debe mucho a la Compañía de los Meiningen:

> «Cuando Stanislavski había montado Otelo en la Sociedad de Arte y Literatura en 1896, mostró cuánto le debía a los principios de trabajo del Meiningen yendo a Venecia para hacer los bocetos del vestuario basado en frescos, comprar mobiliario auténtico, armas y brocados. Un enfoque similar fue adoptado para la producción de El Zar Fiodor Ivanovich. Además, la obra fue ensayada no menos de setenta y cuatro veces y contaba con Victor Simov, un diseñador naturalista de gran talento.» (BRAUN, 1986: 77).

Por otro lado, para que la puesta en escena resultara ser un abordaje del texto desde el punto de vista del subtexto, va a desarrollar toda una relación entre los diferentes elementos de que entonces disponía, para crear una atmósfera donde la escena resultara no sólo creíble desde el punto de vista naturalista sino también desde el punto sensitivo. Las cuatro obras de Chéjov que montará en ese momento, *La Gaviota* (1898), *Tío Vánia* (1899), *Las tres hermanas* (1901) y *El jardín de los cerezo*s (1904), le proporcionarán un avance metodológico en ese sentido, pero todavía Stanislavski mantenía la dirección de todos los puntos del espectáculo, incluso de las acciones íntimas de los actores, dando las claves para las emociones de los personajes, y de algunos pormenores como las acciones físicas de los actores que él mismo proponía.

En 1909, cuando estrena la obra de Turgenev *Un mes en el campo*, con escenografía de Dobuzhinsky, comienza un nuevo estadio en su trabajo como director de escena y como estudioso del trabajo actoral:

> «Finalmente, aisló a un pequeño grupo de actores y se dedicó de manera exclusiva, por cuatro meses, a los experimentos que condujeron a la escenificación, en diciembre de 1909, de la obra de Turgenev *Un mes en el campo*. La obra es, virtualmente, un fragmento de conversación situada en la idílica hacienda de mediados del siglo diecinueve, en la cual las ocultas emociones de sus ociosos ocupantes son catalizadas por la llegada de un atractivo joven extranjero. En contraste con todo su trabajo anterior, la puesta en escena de Stanislavski fue mayormente estática y casi enteramente desproveída de efectos exteriores. La inmovilidad de la producción fue enfatizada aún más por la escenografía diseñada por Dobuzhinsky. Totalmente distinta del trabajo de Simov, ésta era una estilizada evocación del período, un espacio restringido y simétrico que mantenía a los actores sentados en un semicírculo la mayor parte del tiempo. Una vez más, el parecido con los métodos desarrollados por Meyerhold en Petersburgo era innegable. Sin embargo, la meta era diferente, la atención del público no se concentraba en el diseño rector de la producción sino la caracterización y la delicada interacción de las emociones comunicadas por el simple gesto y la expresión facial.» (BRAUN, 1986: 92).

En 1912, después de algunas desavenencias con Danchenko, abre el Primer Estudio del Teatro de Arte de Moscú, con su amigo y colaborador Leopoldo Sulerzhitsky. En ese espacio, Stanislavski desarrollará gran parte de su trabajo en torno al trabajo actoral, pero también continuará dirigiendo y actuando ocasionalmente en el

Teatro de Arte de Moscú hasta que, en 1928, durante una representación de *Las tres hermanas*, un nuevo montaje para conmemorar el trigésimo aniversario del teatro Stanislavski, sufre un ataque al corazón. Este hecho provoca que deje de actuar y se dedique durante los últimos diez años de su vida prácticamente sólo a la dirección y a la pedagogía. Es entonces cuanto escribe sus libros sobre el método teatral a partir de las emociones. Finalmente, propondrá el método de las acciones psicofísicas, el cual no llegará a desarrollar completamente, pues muere en 1938.

II.2.2. El proceso creativo en el teatro stanislavskiano

II.2.2.1. El proceso creativo de Stanislavski

Lo que vamos analizar en este trabajo es el proceso creativo en los ensayos, que tendrán como consecuencia la puesta en escena de ese proceso y que preservan los trazos de creación de ese momento creativo. Por lo tanto, haremos una revisión de algunas etapas del trabajo de Stanislavski a partir de sus procesos creativos, las relaciones que se establecían entre los distintos elementos de la creación teatral y que fueron su mayor preocupación durante estas etapas de creación.

El primer momento en el que nos detendremos es el que tiene que ver con el modo en que se articularon las relaciones estructurales de las puestas en escena durante los ensayos, a partir de los montajes de las cuatro obras de Chéjov, trabajando junto a Dantchenko en el Teatro de Arte de Moscú. Un segundo momento será el análisis de la puesta en escena de *Un mes en el campo*[14]. Este momento fue clave para que Stanislavski cambiara su modelo de proceso de ensayos. Por último, el tercer momento se refiere al período en que Stanislavski desarrolla en el Primer Estudio del Teatro de Arte de Moscú sus teorías sobre interpretación. Entendemos que en este momento Stanislavski establece que el trabajo actoral es muy importante a la hora de que la escena gane alma y que es función del actor proporcionar esa alma al espectáculo.

Antes de entrar en el comentario directo sobre las obras de Stanislavski, queremos establecer, a partir de sus propias opiniones (1976), algunas impresiones

[14] La traducción de José Leandro Urbina y Miguel A. Giella, en el libro de Edward Braun (1986) para la obra de Turgenev es: *Un mes en el campo*. Ya en la traducción de N. Caplan, dentro del libro de Stanislavski *Mi vida en el Arte*, para la misma obra de Turgenev es: *Un mes en la aldea*. Con el fin de respetar los contextos de las traducciones, opto por dejar la doble traducción para la misma obra.

respecto de ese momento creativo y de cómo él lo articula con el proceso creativo de los actores, del escritor Chéjov, el escenógrafo Simov y demás artistas involucrados en el proceso creativo en general.

Esta articulación sirve para que la puesta en escena tenga una estética unificada, aunque partiendo de diferentes fuentes de creación artística que respondan como un objeto teatral único, con sentidos propios, adquiridos a partir de las relaciones creativas que se establecen durante el proceso de ensayo, nuestro objeto de investigación: las relaciones entre los elementos escénicos, tal cual lo señalamos aquí en este trabajo

El primer aspecto del que habla Stanislavski se refiere a la fuerte impresión que le causaban las obras de Chéjov y que, a partir de sus obras, él empezará a plantear sus propias cuestiones éticas y estéticas, así como un método de trabajo para la construcción de las puestas en escena:

> «Las piezas de Chéjov rebasan acción y movimiento, pero no en lo exterior, sino en el desenvolvimiento interno. En la misma indolencia, diríase inactividad de los personajes creados por él, late una complicadísima actividad interior. Mejor que cualquier otro, Chéjov probó que la acción escénica debía concretarse en el sentimiento interior, y que sobre él, y sólo sobre él, purificada de todo lo seudo escénico, se puede fundamentar la obra dramática. Mientras la acción exterior en el escenario divierte, distrae o excita los nervios, lo interior contagia, se apodera de nuestra alma y la esclaviza. Desde luego, lo ideal se cristaliza cuando ambas, la acción interior y la exterior se hallan presentes en la obra, fusionadas estrechamente. Con esta función, las obras de teatro ganan plenitud y carácter escénico.» (STANISLAVSKI, 1976: 126).

Los principios de las acciones exteriores e interiores será una de las fuentes constantes de Stanislavski para el trabajo creativo y será a partir de esa relación entre el alma de la obra (su fondo) y la apariencia (la forma), aunque basada en el concepto desarrollado a partir de su interioridad o subtextos, que Stanislavski planteará su método de creación teatral. Dicho método estará basado en una estructura real, en el espacio teatral y en los elementos escénicos que ahí, en ese espacio, se relacionan creando una estructura arquitectónica en la que él podrá desarrollar sus búsquedas artísticas. En este sentido, la obra de Chéjov se convertirá en una guía narrativa de esas acciones, no sólo del tema de la obra sino también de una estructura significativa que estará en toda la potencia creadora de Stanislavski y, a partir de la cual, desarrollará sus propias cuestiones personales y las transformará en hechos reales a través de los elementos creativos que componen la puesta en escena:

> «En el escenario, Chéjov domina por igual la verdad exterior e interior. En lo exterior, sabe utilizar como nadie las posibilidades de los objetos muertos que pertenecen a la utilería; sabe aprovechar los decorados, los efectos luminosos y darles vida. Fue él quien profundizó nuestros

conocimientos sobre la vida de las cosas, de los sonidos, de la luz en el escenario; todo lo cual, tanto en el teatro como en la vida real, ejerce una influencia enorme sobre el alma humana. Los crepúsculos, la puesta del sol, su salida, la tormenta, la lluvia, los primeros cantos de las aves, las pisadas de caballos en el puente y el ruido del carruaje que se aleja, las campanadas de reloj, el canto del grillo, la campana de la iglesia que toca a rebato; todo le es necesario a Chéjov, no para obtener un efecto escénico exterior, sino para revelar ante nosotros la vida del espíritu humano. ¿Cómo podemos separarnos, apartar todo lo que vive en nuestro interior, de los mundos de luz, de sonidos y cosas en cuyo medio actuamos y de que depende en grado tan elevado la psicología humana? Fue inútil que se rieran de nosotros por los grillos y otros efectos acústicos y luminosos que habíamos utilizado en las piezas de Chéjov, cumpliendo las numerosas acotaciones del autor. Si logramos cumplirlas bien, y no del modo trivial que era común, sólo merecimos aprobación.
Hubiera sido sumamente difícil crear en el escenario la verdad interior, la de los sentimientos y de las vivencias, siguiendo rodeados por la falsedad teatral exterior, grosera y pegajosa.» (STANISLAVSKI, 1976: 128-129).

La cuestiones artísticas que surgirán a partir de esa búsqueda creativa personal se plasmarán en aquello que llamamos hoy en día método de trabajo de Stanislavski, pero no sólo en relación al aspecto de la actuación, sino también en lo referente al sentido general de la organización total de la obra, en el espacio teatral, creado a partir de la asociación entre los elementos creativos que se desarrollan en ese espacio, y que tendrán en Stanislavski el papel fundamental de hacer el entramado final, unificando los múltiples sentidos y orientándolos hacia una sola dirección estética.

De ahí surge la impresión de que Stanislavski privilegia una estética naturalista, o realista[15], de la obra. Sin embargo, lo que realmente importa es que desde el interior provoque, a partir de sus articulaciones creativas, un hilo narrativo subconsciente de la obra, que se deposite entre las líneas de la narrativa del autor y que se exteriorice en los elementos concretos de una puesta en escena: luz, sonidos, actores, etc.:

«Es indudable, sin embargo, que nuestro trabajo en común sobre las obras de Chéjov exigía, para dar resultados artísticos, una determinada conjunción de fuerzas creadoras, a saber: 1) un dramaturgo y maestro de la juventud teatral, como era Vladimír Ivánovich; 2) un *régisseur* libre de todos los convencionalismos teatrales capaz de transmitir en el escenario el alma del poeta y de descubrir la vida del espíritu humano que latía en sus piezas mediante las adecuadas *mise en scène*, el armonioso juego de los intérpretes y los nuevos hallazgos en el ámbito de los efectos luminosos y acústicos; 3) un hombre que «sintiese» el alma de Chéjov, como el decorador V. A. Símov: y por último, fue necesaria una juventud talentosa, educada en las llamadas "bellas letras" modernas, como la Knípper, la Lílina, Moskvín, Kachálov, Meyerhold, Luzhsky, Gribúnin y otros.» (STANISLAVSKI, 1976: 130-131).

[15] La cuestión del realismo interior y exterior lo define Stanislavski muy bien a partir de sus propias relaciones internas: «Si la línea costumbrista y histórica nos había llevado hacia el "realismo exterior", la de la intuición y del sentimiento nos orientó en dirección al "realismo interior". Desde éste, como es natural, llegamos automáticamente hacia aquella creación orgánica, cuyos procesos misteriosos transcurren y tienen lugar dentro de la región de la subconsciencia artística, que comienza allí, donde terminan tanto el realismo interior, como el exterior. Este camino de la intuición y del sentimiento, desde lo exterior y a través de lo interior, hacia lo subconsciente, no era aún el más correcto, pero sí uno de los posibles. En los tiempos aquellos se convirtió en el fundamental, por lo menos en mi arte, tal lo considero personalmente.» (STANISLAVSKI, 1976: 131).

II.2.2.1.1. Los procesos de ensayo de las obras de Chéjov

La primera obra que Stanislavski va a montar en el Teatro de Arte de Moscú de Chéjov será *La Gaviota.* En esa puesta en escena él empieza, a partir de una necesidad creativa, a trabajar los elementos externos al texto o a la actuación con sus técnicas clásicas y otras asimiladas del teatro de la Compañía de los Meiningen, como se ha dicho anteriormente. El proceso fue así con el fin de crear sobre el escenario la verdad escénica que tanto buscaba. Sin embargo, partió del propio texto, y del subtexto, para encontrar, a partir de los elementos de la escenificación tales como luz, el vestuario, la escenografía, etc., la atmósfera perfecta que pudiera reflejar ese mundo creativo en la obra de Chéjov:

> «Lo que llegó Stanislavski a percibir a medida que estudiaba *La Gaviota*, antes de comenzar los ensayos, fue que había un "subtexto", una acción interna escondida bajo la superficie sin acontecimientos notables. Chéjov mismo había dicho, haciendo eco a Maeterlinck. "Seamos tan complejos y tan simples como la vida misma. La gente cena y al mismo tiempo logra la felicidad o destroza su vida." Sin confianza en su joven compañía y alentado por el ejemplo despótico de Chronegk, Stanislavski salió por algunas semanas de Moscú y en reclusión preparó la puesta en escena completa, con la cual pretendía comunicar el subtexto de la obra, Cada detalle de la producción había sido prescrito, incluyendo cada movimiento, gesto e inflexión de la voz de los actores. Sus instrucciones, varias de ellas ilustradas por esbozos en su libreto, alcanzan detalles de sonido, maquillaje, vestuario y utilería.» (BRAUN, 1986: 79).

No obstante, las directrices para el montaje saldrían de su comprensión de la obra que quería montar; así, el diálogo establecido con los demás creadores de la puesta en escena era medido a partir de sus necesidades estéticas, planteadas por él, director y realizador del montaje, esto es, el señor que diseñaría el espectáculo a partir de su necesidad interna de expresión.

> «Stanislavski movilizó todos los recursos del teatro para establecer el clima deseado al comienzo de cada acto. Por ejemplo, cuando la obra empieza cerca del lago en el parque, las instrucciones de Chéjov dicen: "El sol recién se ha puesto. Yakov y otros hombres están trabajando en el escenario tras la cortina. Se les escucha martillar y toser.". En el libreto del apuntador encontramos: "La obra comienza en la oscuridad, una tarde en agosto. La tenue luz de una lámpara en lo alto de un poste, el sonido distante de la canción de un borracho, el aullido de un perro, el croar de las ranas, codornices, el lento tañer de una campana de iglesia. Todo ayuda al espectador a darse cuenta de la triste monotonía de la vida de los personajes. Relámpago de verano, mientras se desvanece el sonido de un trueno distante".» (BRAUN, 1986: 79).

Pero no sólo de su propia voluntad surgió la obra, puesto que de la necesidad de ensayar más para lograr los efectos estéticos que quería, Stanislavski descubre un mundo distinto: el ensayo, un encuentro entre diferentes realidades estéticas, cada cual con sus propias leyes y técnicas.

De este modo, para lograr su estética también debería pasar a establecer relaciones activas y verdaderas entre los distintos elementos de la puesta en escena. De nada le serviría tener un escenario que reflejara sus ideas creativas si la luz no lo iluminase creando el clima exacto de la escena; de nada serviría tener una vestimenta que sugiriese una clase social o el carácter del personaje, si el actor que lo vestía no tuviera un comportamiento adecuado; o sea, entendió que el mundo teatral de una puesta en escena era algo orgánico y que las partes debían interactuar en un determinado momento, aunque manteniendo sus características personales:

> «En realidad el verdadero éxito de la obra en 1898 fue con la compañía misma. Le dio a ésta un sentido de su propia identidad, un estilo de conjunto que, si bien era tentativo, aparecía como infinitamente prometedor. Definido de manera diversa por Stanislavski y otros, en el fondo el estilo rechazaba los estereotipos teatrales y las aproximaciones naturalistas a favor de una búsqueda colectiva de la verdad psicológica interna de la conducta de los personajes, dirigida hacia la revelación de tal verdad a través de todos los medios de producción disponibles. Gradualmente, esto condujo a un realismo aparentemente natural de la representación, a la perfecta ilusión de la vida en marcha. Pero subsistía el peligro de que a pesar de todo el cuidado por los detalles de conducta, el diseño global del autor, lo que éste intentaba comunicar a través de las acciones de sus personajes, podía fácilmente ser pasado por alto.» (BRAUN, 1986: 81-82).

La Gaviota sirvió para que el Teatro de Arte de Moscú experimentara una puesta en escena donde el clima escénico, la atmósfera y las relaciones entre los actores y los demás elementos del espectáculo fuesen casi como otro personaje con el cual se había de jugar. De este modo, en la segunda obra de Chéjov escenificada por el Teatro de Arte de Moscú, *Tío Vánia*, las cuestiones metodológicas[16] referentes al planteamiento del espectáculo ya estaban algo más maduras y el grupo de actores más integrado y confiado en las nuevas cuestiones estéticas planteadas por Stanislavski. Sin embargo, su relación con Dantchenko, en relación con sus opciones artísticas, empieza a ser tensa, puesto que las diferencias estilísticas y artísticas existentes entre los dos y las investidas de Stanislavski en una dirección más experimental de trabajar en los ensayos, incomodan a Dantchenko.

Ya en la tercera obra de Chéjov escenificada por la compañía, *Las tres hermanas*, el equipo no sólo había desarrollado y establecido determinados códigos metodológicos, sino que se había creado una gran afinidad entre los actores, lo que permitía que en los ensayos hubiera una mayor fluidez de las ideas desarrolladas por Stanislavski, con un avance en las relaciones creativas entre los distintos elementos de

[16] Para más información sobre los ensayos y las relaciones entre los miembros del equipo y Chéjov en la puesta en escena de *Tío Vánia* véase: TAKEDA (2003: 100-128).

la puesta en escena en dirección a una mayor integración del diálogo establecido entre esos elementos y el tipo de interpretación cada vez más naturalista de los actores.

> «Después de la primera lectura comenzó el trabajo del "régisseur". En primer lugar, Vladímir Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko, como siempre, se puso a dirigir la parte literaria, mientras que yo, como correspondía me puse a descubrir minuciosamente la "mise en scène"; quién debía pasar a tal o cual lado del escenario, hacia dónde, para qué, qué era lo que debía sentir, lo que debía hacer, qué actitud tenía que adoptar, etc.
> Los artistas trabajaban afanosamente, y por esta razón la obra fue ensayada con bastante rapidez, hasta tal punto que todo resultaba claro, comprensible y veraz. Sin embargo, la pieza no sonaba bien, le faltaba vida, parecía aburrida, tediosa y demasiado extendida. Indudablemente, carecía de "algo". ¡Qué atormentador era buscar ese "algo", sin saber en qué consistía! Todo estaba listo, y habría que anunciar el espectáculo; pero, si se lo largaba al escenario en la forma, el punto muerto en que se hallaba, no habría éxito posible. Comprendíamos que existían elementos suficientes como para concretar el espectáculo, que todo se hallaba dispuesto, y que sólo faltaba descubrir aquel mágico "algo" que se nos escapaba. Nos reuníamos, ensayábamos aplicando toda nuestra atención, y luego nos separábamos; pero al día siguiente todo se repetía minuciosamente, sin haber obtenido nada favorable.» (STANISLAVSKI, 1976: 143-144).

La «intuición»[17] aún tenía mucha importancia en el trabajo creativo de Stanislavski y seria gracias a la necesidad de dominar, en provecho de la obra, ese momento intuitivo que desarrollo su proceso personal. En *Mi vida en el Arte*, Stanislavski (1976: 144) narra un momento durante el ensayo de *Las tres hermanas*, cuando descubre los nexos que se establecen entre la memoria personal y el acto de la creación, provocando uno de esos momentos donde la «intuición» es la que comanda el desarrollo de los trabajos creativos.

La cuarta obra de Chéjov que el Teatro de Arte de Moscú montó fue *El jardín de los cerezos.* En esta obra, las posibilidades creativas del grupo ya estaban bastante desarrolladas y las relaciones entre los actores y los otros elementos teatrales ya eran normalmente exploradas como fuente de trabajo creativo. No obstante, para Stanislavski eso todavía parecía poco y, en cierta manera, frágil a la hora de hacer la manutención de la calidad interpretativa de los actores. De hecho, estos todavía se movían más por la intuición que por una técnica actoral que asegurase la calidad de esa interpretación tan trabajada durante los momentos de ensayo, donde los momentos lúdicos y de «intuición» podían darse con más libertad sin que eso perjudicara la atmósfera de la puesta en escena:

> «En aquel tiempo, nuestra técnica interior y nuestra habilidad de influir sobre el alma creadora de los artistas seguían siendo muy primitivas. Los conductos secretos hacia las honduras de las obras

[17] Para nosotros «intuición» es la unión entre un momento espacio temporal establecido durante un acto creativo y las técnicas ya adquiridas y asimiladas por los creadores y que, en un determinado momento, vienen a la superficie a la vez y toman forma en un movimiento, un objeto o en un hecho cualquiera que organiza las fuerzas creativas en dirección a una sola dirección y que pasa a significar el pensamiento subliminal general de la obra de arte.

no habían sido establecidos y determinados con exactitud. Para ayudar a los artistas, para excitar su memoria afectiva y provocar en su alma fantasmas creadores, intentábamos crear para ellos ilusiones por medio de decorados, juegos de luces y sonidos. A veces eso surtía efecto y ya me había acostumbrado a abusar de los medios escénicos luminosos y acústicos.» (STANISLAVSKI, 1976: 189-190).

Pero será a partir de esas sensaciones que ya empezaban a delinearse, Stanislavski comenzará una búsqueda más profundizada de las relaciones de creación durante el proceso de ensayos, lo que le posibilitará establecer un método organizado, o sea, dar forma a las «intuiciones» que tenía durante el proceso de ensayos así como durante las puestas en escena[18], ya como director ya como actor. En este punto, y a partir de esa organización, esto es, a través de una técnica, era posible chequear, confirmar y descartar las cuestiones que eran entonces planteadas.

II.2.2.1.2. El proceso de ensayo de la obra *Un mes en el campo*, de Turgenev

Fue con la obra *Un mes en el campo* con la que Stanislavski empezará a crear, de manera racional y planeada, una técnica más profundizada de su método, no sólo actoral, sino también útil para los demás artistas involucrados en el momento de la creación de la puesta en escena.

Para la creación de los escenarios, así como para las vestimentas, maquillaje e iluminación, Stanislavski contó con la colaboración de Mistisláv Valeriánovich Dobuzhinsky, considerado uno de los exponentes más importantes de la generación de pintores de San Petersgurbo de aquel momento. Su trabajo en conjunto con los demás creadores fue fundamental para la construcción del espectáculo en su forma estética, puesto que se dejó llevar por Stanislavski en su manera de creación y se puso en manos

[18] Braun (1986, 91-92) narra uno de esos momentos cuando Stanislavski empieza a transformar su «intuición» en proceso técnico para la actuación: «En 1906, después de la primera gira al extranjero del Teatro de Arte, Stanislavski pasó el verano en Finlandia reflexionando sobre su experiencia como actor y director, y tratando de establecer leyes de causa y efecto que pudieran reemplazar el azar de la inspiración en la creación de un papel. Él recuerda que la primera vez que presentó al Dr. Stockman *Un enemigo del pueblo*, se inspiró en la memoria de un amigo que había rehusado comprometer sus principios y esto lo había conducido a la destrucción. En el escenario, esta "memoria emotiva" produjo invariablemente en Stanislavski el "estado creativo" necesario para representar el personaje de Stockman. Sin embargo, se dio cuenta de que con el paso del tiempo él había olvidado esos recuerdos vivos y que todo lo que quedaba eran las poses externas del personaje. El problema era diseñar un método con el que la memoria emotiva pudiera ser despertada, el estado creativo alcanzado con seguridad, sin depender de la inspiración azarosa. Estudiando a los grandes actores del momento, tanto en Rusia como en el extranjero, Stanislavski observó que todos ellos compartían en el escenario la libertad física y la relajación de los músculos, concluyendo entonces que éste era el primer requisito previo a la creatividad. Oportunamente, su propia experiencia le enseño que él lograra máxima relajación cuando toda la atención estaba fija en el escenario, sin preocuparse del público. Por su parte, éste era el momento en que el público le daba toda su atención al actor. De ese modo, desarrolló el concepto de lo que llamaría "círculo de atención" del actor. Finalmente, descubrió que, mientras el actor está obligado a reconocer que todo lo que le rodea en el escenario es falso, tiene que decirse a sí mismo: "Sí esto fuera verdad, entonces esto es lo que yo haría, así es como reaccionaría frente a éste o aquél acontecimiento.". A este sentido de verdad, Stanislavski lo llamó el "sí mágico" o "creativo", del cual procede la "justificación interior" que el actor hace de su rol».

de la conducta creativa, también denominada técnica, de aquello que Stanislavski entonces desarrollaba como método creativo.

El método consistía en hacer que el pintor fuera aproximándose al lenguaje teatral del grupo, de forma progresiva, y que fuera incorporando las cuestiones subliminales, tanto de la obra de Turgenev como las relacionadas con la manera de creación del grupo, que consistía en ir poco a poco descubriendo los valores simbólicos de la obra durante los ensayos y, a partir de ahí, ir fijando esos valores en forma de construcción de personajes, marcación escénica y articulación entre las interpretaciones y los elementos escénicos.

En ese sentido, la inserción del pintor en el proceso de montaje del espectáculo fue realizada poco a poco y, a medida que se integraba en el proceso «intuitivo» del grupo, iba haciendo aportaciones en el proceso de creación que, generalmente, eran experimentadas y, más adelante, mostradas al pintor, que volvía a repensarlas hasta que se transformaban en escenario, vestimenta, maquillaje, luz, etc.:

> «Mientras el pintor tomaba apuntes a lápiz empujado y coordinado por mí de la manera más diversa y llevado hacia el problema fundamental de la obra en forma insensible, yo me apoderaba de las anotaciones y croquis en borrador que hacía para los futuros decorados y los escondía, excitando y espoleando su fantasía en direcciones siempre nuevas, no utilizadas todavía, y tratando de arrastrarlo, sin que se diera cuenta abiertamente, al interior, a la misma espesura de mis problemas de "régisseur", es decir, de los problemas escenográficos. De esta manera, se compuso el plan arquitectónico del piso del escenario adaptado para mi "mise en scène", como también los decorados considerados cómodos y adecuados para mí y los demás artistas, con el fin de crear el estado espiritual para la transmisión de la acción y esencia de la pieza. Más tarde, cuando el pintor comenzó a expresar sus opiniones sobre el maquillaje, los trajes y vestidos, me encargué de dirigir insensible y gradualmente el trabajo de su imaginación a lo largo de la línea necesaria a los intérpretes, procurando fusionar las ideas del pintor con las tendencias de los artistas.» (STANISLAVSKI, 1976: 261).

Ese proceso fue desarrollado, como ya hemos dicho, lentamente y en distintas etapas. Lo primero que hizo Stanislavski fue dejar que el pintor diera alas a su imaginación, dibujando y volviendo a dibujar diversas veces los escenarios a partir de lo que veía en los ensayos y de lo que se comentaba sobre las cuestiones subliminales de la obra. Así, Stanislavski escondía los dibujos y él volvía a dibujar más, intentando buscar nuevas soluciones, lo que le hacía descubrir e ir profundizando en nuevas cuestiones subliminales de la obra, cuestiones que, por otro lado, eran transmitidas a los otros creadores, a los demás actores y al director.

Ese proceso de trabajo fue desarrollado por Stanislavski para que la obra en particular fuera realizada de acuerdo con los procesos personales de los creadores y

dirigida por él hacia un camino determinado, pero que también se construía sobre la marcha de los ensayos y de los procesos creativos de los demás involucrados en el proceso de creación del espectáculo.

En esa manera de trabajar, lo más relevante es lo que se va descubriendo sobre la obra a partir de lo que se va pensando o intuyendo de ella. En este sentido, este método se diferencia de aquel en el que lo que importa es lo que se desarrolla a partir del motivo de creación, el *leit motiv* de que hablaba Stanislavski, siendo ese apenas la puerta de entrada para el universo de la creación teatral.

Es la «intuición» que descubre y hace funcionar la creatividad, elemento primero del trabajo artístico, que se transforma a partir de las acciones concretas realizadas entre los elementos escénicos en el espacio-tiempo del proceso teatral y se unificada gracias al mismo proceso creador. Finalmente, la mencionada «intuición» se transformará en un espectáculo, unificado por reglas internas desarrolladas también desde el mismo proceso creador:

> «Felizmente, al poner en escena *Un mes en el campo*, no habíamos pasado por grandes desavenencias ni divergencias entre el pintor, el "régisseur" o los artistas. Favoreció mucho la circunstancia de que Dobuzhinsky presenciaba todas las conversaciones preliminares y ensayos de la pieza, se compenetraba con nuestro trabajo, tanto del "régisseur" como de los actores, buscaba con nosotros y sometía a estudio minucioso la esencia de la pieza turguenieviana. En una palabra, en todo lo que le correspondía, hacía lo mismo que Satz con la música.
> Una vez trabado un conocimiento recíproco, y habiéndose ahondado en la pieza para representar, el plan y planteo del trabajo de "régisseur" y actores, las individualidades de los creadores del espectáculo, las tendencias, las ideas, las esperanzas, las dificultades y peligros, el pintor se aislaba en su taller, del que salía raras veces y sólo con el fin de mantenerse al corriente de nuestros trabajos generales. Con frecuencia, apuntaba el artista la clase de maquillaje y modo de utilizarlo, el traje, sin que dejara por eso de prestar oído atento a sus deseos y pensamientos. Por su parte, el "régisseur" procuraba todo el tiempo y hacía lo posible para que el pintor, los artistas y los demás copartícipes del espectáculo no divergieran en sus tendencias creadoras; pues ésta es la principal, a la vez que imprescindible condición de todo trabajo colectivo, para el cual es absolutamente necesario que se hagan concesiones mutuas. Si el artista sabe penetrar en los pensamientos del pintor, del "régisseur" y del poeta, y los dos primeros, en los deseos del artista, todo marcha a las mil maravillas. Los hombres que aman y comprenden lo que están creando en conjunto, deben saber llegar a un acuerdo. La vergüenza es para aquellos que no saben lograrlo, para el que comienza a perseguir no el objetivo fundamental, común, sino su propio fin, que quiere más que el trabajo creador colectivo. Aquí sobreviene la muerte del arte, y hay que cortar toda conversación respecto del mismo.» (STANISLAVSKI, 1976: 262-263).

La obra *Un mes en el campo* fue importante para él puesto que, a partir de ella, se planteó una técnica del propio proceso de manera consciente. Hasta entonces, tenía una estética planteada y, a partir de esta, iba buscando soluciones dentro de determinados parámetros de construcciones teatrales clásicas, así como de las que él había observado en la Compañía de los Meiningen, y que desarrollaba a su manera dentro de sus posibilidades financieras y artísticas.

En ese sentido, los ensayos y la puesta en escena eran la misma cosa, puesto que la primera era el medio para llegar a lo que realmente importaba, la puesta en escena y su integración con el público, y la segunda, no sólo la complementaba, sino que era la meta final del proceso creativo en general.

Pero a partir de esa experiencia, Stanislavski entenderá que el proceso de ensayo, o sea, el momento creativo, tiene reglas propias y que el producto de los ensayos, la puesta en escena, depende de cómo se establezca y desarrollen esas reglas. Además, se percata de que estas podrán tener un carácter más o menos general, de modo que sirvan para establecer un método de trabajo.

Así, en su última fase, se centró más detenidamente en el aspecto del método, basado en descubrir y codificar maneras o posibilidades de construcción para los procesos creativos de los actores y en cómo transformar esos procesos creativos en acciones estables dentro de una estructura escénica orgánica y desarrollada en aquello que llamamos presente, esto es, el instante presencial vivido entre los agentes de la experiencia.

Una técnica que pudiera ser referencia dentro del proceso creativo, y que fuese utilizada para la organización y construcción del objeto artístico a partir de las relaciones que, dentro del desarrollo de su propio proceso de ensayo, se establecen entre los elementos escénicos que dependen de diferentes factores creativos, que funcionan como un eje para la creación teatral planteada.

El analice del referido proceso creativo, desarrollado por Stanislavski, a partir de sus ensayos, nos permitirá establecer algunas normativas para aquél que será nuestro modelo de análisis del proceso creativo, a partir de la percepción de que los encuentros creativos que se dan durante el proceso de ensayo, generan una puesta en escena con características muy semejantes, lo que nos posibilita plantear un modelo general, que mismo se adecuando de proceso a proceso, servirá de base para los variados procesos creativos que se desarrollan durante los ensayos, basados en la improvisación, tal cual la definimos en la «Introducción» del presente trabajo doctoral.

II.2.2.1.3. El *Estudio* y la técnica de interpretación

El último momento creativo de Stanislavski que vamos a tratar en esta investigación será su etapa de trabajo en el Estudio y su fijación por establecer un

método de trabajo que garantizara a los actores mantener asegurada su *performance* creativa durante el desarrollo de la puesta en escena del proceso de ensayo, durante una temporada extensa. Así, establecerá un método de trabajo centrado en el trabajo actoral.

A partir de lo que ya había planteado anteriormente, va a estructurar un sistema que tiene como propuesta descubrir, para el trabajo actoral, acciones lógicas y organizadas. Estas serán el punto de partida del proceso creativo para una puesta en escena, o sea, el actor pasará a ser el eje del espectáculo y, a partir de él, los otros elementos de la escenificación constituirán un espacio de representación que intentará unificarse en una estética única a partir del trabajo del actor sobre un personaje y de este con su entorno, tanto imaginario como concreto, esto es, los demás elementos de la escenificación:

«El actor en la escena actúa siempre en su propia persona. Él no habla de un personaje imaginario. Su arte consiste en ponerse en una situación análoga a la del personaje, acrecentando nuevas suposiciones y dejándose involucrar por toda su naturaleza, o sea, intelectual, física, espiritual y emocional.» (STANISLAVSKI, 1970: 47) (La traducción es nuestra).

Así el objetivo del actor es transmitir sus ideas y sentimientos, sobre un texto determinado, puesto que en el trabajo de Stanislavski siempre el punto de partida para un montaje es un texto dramático, en el que utiliza sus propias emociones y experiencias de vida sin ocultar nada. Por lo tanto, él debe desarrollar herramientas extraídas de su estado interior.

A continuación, citaremos las herramientas más importantes:

***Si*:** es el elemento que provoca el paso de la realidad a la ficción. Tiene la función de colocar al actor en situación y hacer claras las diferencias entre el actor y el personaje.

***Circunstancias dadas*:** las circunstancias del texto, con la concepción del figurín, de la luz, del escenario, etc.

***Imaginación*:** la visión interior del actor, que debe ser desarrollada para utilizar sus experiencias de vida a su favor. Deberá tener presente, sin embargo, que esta difiere de la fantasía, puesto que no contiene hechos imposibles dentro de la realidad.

Concentración de la atención (la cuarta pared): dispositivo imaginario que separa al actor del público, lo que permite una mejor concentración del actor sobre la escena.

***Memoria emocional*:** es la memoria personal del actor sobre sus experiencias cotidianas que podrán ayudar en la construcción del personaje.

***Unidades y objetivos*:** las unidades son los momentos de los personajes en el texto. Los objetivos, por su parte, son los obstáculos que el texto plantea en el desarrollo dramático de los personajes y que deben ser identificados, trabajados y superados desde la perspectiva del actor.

***Adaptación*:** construcción de las diferencias entre el actor y el personaje y de este último con el público.

***Comunión*:** acto de crear entre los actores y los elementos de la escenificación una relación estable que garantice la unificación estética de la puesta en escena.

Fe y sentimiento de verdad (fe escénica)**:** realización de las tareas físicas, pero que deben encontrar una justificación interna.

***Atmósfera creativa*:** es la concentración creativa en el espacio de los ensayos por parte de todos los involucrados en el proceso creativo que ahí se desarrolla. Esta deberá centrarse en los aspectos de la creación que propone el grupo para que esta pueda ser realizada en armonía[19].

Para Stanislavski, el arte del actor debería pasar por estos procesos para no caer en una interpretación del lugar común, lo que él llamaba actor mecánico, aquello que produce apenas repeticiones de acciones convencionales en el teatro y que ofusca la belleza de la expresividad de la obra al mismo tiempo que crea una ostentación de la mentira escénica o, incluso, lo que él denomina sobreactuación, esto es, situación en la que el actor imita las acciones cotidianas sin prepararlas previamente para la escena. En ese momento, Stanislavski intentaba construir una técnica actoral que se desarrollara desde adentro hacia fuera, del interior al exterior:

> «Para Stanislavski el signo del teatro es un punto de llegada de un proceso de representación que, también basado en la mímese de la vida, debe germinar y madurar en el interior de sus agentes, y va por lo tanto de dentro hacia fuera, de la emoción, de la memoria emotiva y de la imaginación hacia la razón y la información de la re-producción, teniendo marcadamente un carácter inicial e icónico.» (GUINSBURG, 2001: 88) (La traducción es nuestra).

Stanislavski consiguió crear un método de interpretación capaz de rescatar emociones cotidianas de los hombres para transformarlas en referencia para la representación. De este modo, redimensionó el proyecto moderno para el teatro que había empezado el Duque de Sax Meiningen[20], estructurándolo a partir de las relaciones

[19] Las referencias de los puntos aquí tratados fueron extraídas de STANISLAVSKI (1999) y KNÉBEL (2005).

[20] Tema ya desarrollado en la Primera Parte, concretamente dentro del epígrafe I.1.2.

entre los elementos escénicos durante el proceso de ensayo que se actualizan durante la puesta en escena y logrando, con ello, una forma unificada:

> «La respuesta de nuestra escuela de representación es que el arte no es la vida real, ni siquiera su reflejo. El arte es, por sí mismo, creador, crea su propia vida, plena de belleza en su abstracción, ultrapasando los límites del tiempo y del espacio.» (STANISLAVSKI, 2003: 51) (La traducción es nuestra).

El aspecto central del trabajo desarrollado por Stanislavski en ese momento es la de crear para el actor una realidad de la propia escena constituida por la interlocución de este con los otros elementos escénicos, pero entendida como proceso existencial y no sólo como un espacio que llenar con su presencia física, esto es, intentando proporcionar al actor un tiempo y un espacio de creación propios, donde su actuación pase a ser construida gracias a esa relación que se establece en el calor de los ensayos, consigo mismo, con los otros actores y con los otros elementos escénicos con los cuales comparte ese instante, esa experiencia creativa.

En el momento siguiente, va a establecer otro punto de partida para la cuestión del método, de manera que ya no será del interior para el exterior, sino viceversa, del exterior para el interior. A este nuevo proceso lo llamó «acción psicofísica». El objetivo continúa siendo el mismo: el de producir una verdad escénica en el actor durante su *performance*, aunque se modifique, en este caso, el camino para alcanzarla:

> «Por lo tanto, el nuevo secreto y la calidad nueva de mi método para crear la entidad física, o ser físico, de un papel, consiste en el hecho de que la más simple acción física, al ser ejecutada por un actor en escena, lo obliga a crear, de acuerdo con sus propios impulsos, toda suerte de ficciones imaginarias, circunstancias propuesta y "si".
> Si, para ejecutar la más simple acción física, es necesario un esfuerzo tan tremendo de imaginación, luego, para la creación de la entidad física de un papel entero, se vuelve necesaria una larga e ininterrumpida serie de ficciones imaginativas y circunstancias propuestas, para toda la obra. Estas sólo pueden ser preparadas con la ayuda de un análisis minucioso, llevado a cabo por todas las fuerzas interiores de la naturaleza creadora. Mi método llega a ese análisis por medios naturales.
> Lo que yo quiero realzar es la nueva y feliz calidad de un auto-análisis inducido naturalmente.» (STANISLAVSKI, 1971: 250) (La traducción es nuestra).

En ese momento de trabajo, Stanislavski utiliza su sistema como método de aprendizaje que será llevado a la escena en un acto continuo entre el aprendizaje y la puesta en escena. Es como si este se transformara en una técnica, como la técnica de baile, donde el actor puede apoyarse para desarrollar su *performance* creativa y asegurarse de que será mantenida durante el proceso de una puesta en escena.

II.2.2.2. Observación de una preparación de escena: *Otelo*[21]

Lo que haremos a continuación es mostrar cómo ha utilizado Stanislavski su método o sistema de creación escénico a partir del trabajo actoral, para crear una escena, lo que nos ayudará en el momento de plantear la misma cuestión en nuestro modelo de análisis del proceso creativo realizado durante el ensayo. Para ello, nos basaremos en la obra de Shakespeare: *Otelo*[22].

En su libro *El trabajo del actor sobre su papel*, Stanislavski (1971: 121-221) establece, a partir de las acciones psicofísicas, un proceso imaginario de construcción de la primera escena de la obra de Shakespeare.

De un análisis detallado de las posibles acciones físicas de los actores sobre la narrativa dramática de la escena, va construyendo las coordenadas físicas generales de una organización de los elementos escénicos, teniendo como punto de partida las acciones que los actores van creando.

El primero punto que propone a los actores tiene que ver con el modo en que estos se han acercado a la esencia del papel, partiendo de una primera lectura de la obra, pues, para Stanislavski, ese primer acercamiento era muy importante a la hora de garantizar una buena *performance* dentro de la complejidad o totalidad de la obra:

> «Como saben, yo doy una importancia decisiva a esas primeras impresiones. Si las impresiones de una primera lectura fueran recibidas correctamente, tendríamos en ello una gran medida de éxito futuro. La pérdida de ese momento es irreparable, puesto que una segunda lectura ya no contiene el elemento sorpresa, tan poderoso en el reino de la creatividad intuitiva. Es más difícil corregir una impresión equivocada que crear por primera vez una impresión correcta. Tenemos que estar extraordinariamente atentos a nuestro primer contacto con un papel, puesto que esa es la primera etapa de la creatividad.» (STANISLAVSKI, 1971: 127) (La traducción es nuestra).

El segundo momento de la creación en dirección a una puesta en escena que partiera de la sinceridad y que, por lo tanto, garantizara una buena creación teatral de la

[21] Stanislavski realizará la puesta en escena del texto *Otelo* de Shakespeare en el año de 1932 en El Teatro de Arte de Moscú. Las notas para el montaje de esa obra fueron publicadas por primera vez en 1948. La edición que utilizaremos en este trabajo es la segunda, de 1968 (STANISLAVSKI, 1968).

[22] La escena trabajada será la primera de la obra *Otelo*, cuando Yago y Rodrigo se dirigen hasta la casa de Brabancio con la intención de contarle que Otelo ha raptado a Desdémona para, a partir de ahí, empezar a desarrollar la narrativa dramática de la obra.

Stanislavski hará este relato a partir de sus personajes imaginarios: Tórtsov y sus alumnos. De este modo, trabajará como si fuera una secuencia de ensayos en la que sus alumnos van construyendo la narrativa escénica de esa primera escena.

En un primer momento, hacen una lectura de la obra y, a partir de la memoria de las acciones que se desarrollan en esa primera escena, construyen los primeros rasgos personales de los personajes. Más adelante, a partir de esas características, empiezan a desarrollar las acciones físicas de los personajes en un espacio imaginario, que resultará clave para la construcción de la escena final. En un segundo momento, proponen los objetivos y unidades de la obra, para garantizar, así, la construcción de las tensiones que llevarán a los personajes a reaccionar en relación con los motivos a partir de estructuras de acciones físicas. Y, finalmente, determinan el carácter interno de los personajes y lo fijan, a partir de las acciones externas experimentadas y las acciones de los ensayos.

obra, sería la integración de los objetivos creativos a la estructuración de un sentimiento creativo de grupo, que aquí podemos entender como la atmósfera creativa de los ensayos:

> «El entusiasmo artístico es una fuerza motora de la creatividad. La fascinación excitada que acompaña al entusiasmo es un crítico sutil, un inquisidor incisivo y también el mejor de los guías para llegar a lo más profundo del sentimiento, inaccesible a un abordaje consciente.
> Después de ese primer encuentro con la obra, los actores deben dar, cada vez más, rienda libre a su entusiasmo artístico. Contágiense unos a los otros con él, déjense transportar por la obra y léanla y reléanla entera o por partes. Mediten sobre los "instantes" de que gusten particularmente, muestren los unos a los otros cada joya y belleza recién descubiertas, discutan, griten, exáltense. Sueñen con sus propios papeles y con los de los otros actores, con la producción entera. El entusiasmo -dejémonos transportarnos por la obra y por nuestros papeles-, es ese el mejor modo de aproximarnos a él y conocerlo. Las emociones creadoras del actor, así despiertas, agitando profundidades del sentimiento que sus ojos no ven, sus oídos no oyen, su razón no percibe, pero que sólo sus ardientes emociones artísticas pueden, inconscientemente, adivinar.» (STANISLAVSKI, 1971: 139-140) (La traducción es nuestra).

El espacio creativo durante los ensayos es para él un factor determinante a la hora de crear en teatro. Estar hermanado con ese espíritu creativo del grupo posibilita que se establezcan redes de relaciones entre los estados creativos de los otros elementos y los actores en torno al objetivo central de la propuesta creativa que se va estableciendo, en una relación inversa, esto es, a partir de esas relaciones creativas entre los elementos escénicos y los actores.

Gracias a ese estado creativo que se establece, ya se dispone de un espacio creativo desde donde empezar a plantearse espacios y acciones imaginarias para los actores-personajes, pues, para Stanislavski, el actor, aun prestando su cuerpo al personaje, tiene que saber identificar las diferencias entre el uno y el otro y sacar partido artístico de esa sabiduría que, en realidad, es parte del trabajo creativo del actor en el momento de ejercer su labor:

> «¿Es así cómo vosotros andáis en la calle? -fue el comentario crítico de Tórtsov. Eso es apenas el modo en que los actores "pisarían en escena". Pero Iago y Rodrigo no son actores. No vinieron aquí para "representar" a nadie, ni para "divertir" al público, sobre todo porque no hay nadie más por ahí. La calle está desierta, pues todos están durmiendo.» (STANISLAVSKI, 1971: 146) (La traducción es nuestra).

Creando ese espacio propio del trabajo actoral y escénico, ya se puede avanzar sobre la cuestiones más particulares de la creación de los actores en relación con los personajes y de estos en relación con el espacio de imaginación del trabajo teatral.

De esta manera, la próxima etapa del trabajo de creación escénica será la de establecer los objetivos, los grandes y los pequeños, para los personajes y, a partir de ahí, construir las acciones físicas verdaderas de los personajes. A su vez, a través de

esas acciones en el espacio teatral, se intentará llegar a la verdad escénica del personaje, esto es, la orientación que el actor va a tomar en la conducción de su personaje dentro de la estructura narrativa de la obra dramática o, dicho de otro modo, el modo en que él engrandecerá la obra con su contribución personal junto a la estructura narrativa de la puesta en escena en relación con los otros elementos escénicos:

> «En estas acciones y objetivos, pequeños y grandes, busquen descubrir las "verdades físicas" pequeñas y grandes. Sólo cuando las tuvieren sentido es que la grande o pequeña "creencia" de nosotros en la realidad de sus actos físicos surgirá espontáneamente. Y en nuestro tipo de trabajo, la creencia, la "fe", constituí uno de los más poderosos imanes para atraer los sentimientos y hacernos experimentarlos intuitivamente. Cuando creemos, sentimos que nuestro objetivo y acciones se tornaron una cosa real, viva, intencionada. Con eses objetivos y acciones, se puede formar un hilo continuo. Pero lo principal es creer hasta el fin en algunos pocos objetivos y actos, por menores que sean.» (STANISLAVSKI, 1971: 149) (La traducción es nuestra).

Sin embargo, la creación tiene que mantenerse durante el proceso de ensayos, para que se puedan ir ampliando sus elementos y construyendo el todo y, también, para el momento de la puesta en escena. El hecho de crear los personajes no garantiza que se mantengan perfectos y en armonía con los otros elementos. Por ello, es necesario encontrar una manera de que ese acto creativo no se pierda y ahí es cuando entran en juego las acciones psicofísicas; de hecho, es a partir de su utilización, en un hilo o partitura de acciones, que constituirán la posibilidad narrativa del actor en relación con el personaje en la estructura narrativa de la escenificación.

Este trabajo es básico para que el actor establezca relaciones creativas dentro de la estructura narrativa de la escenificación y ayude a dar vida a los otros elementos de la puesta en escena, crear espacios teatrales, donde los demás elementos también puedan significar algo en relación con la estructura narrativa teatral que se está creando a partir de los personajes y de sus relaciones, hechos que permiten dar vida a la obra dramática.

Stanislavski narra un pasaje de construcción de la primera escena de la obra, cuando los actores empiezan a construir la primera partitura de acción, y la justifica dentro de la estructura espacial que se va creando a la vez dentro del proceso creativo que está generando la vida interna de la puesta en escena:

> «Dentro de la góndola, nuestros dos actores se sintieron mucho más confortables, encerrados, por así decirlo, en un pequeño círculo. Además, encontraron muchas cosas que hacer allí, varios pequeños objetivos físicos que llamaban su atención en el patio de butacas, fijando la atención en la escena. Grincha tomó el lugar del gondolero. Un largo trozo de palo sirvió de remo. Vánia se sentó al lomo. Fueron navegando, pararon, atracaron el barco y después lo desamarraron. En principio, hacían todo eso simplemente por las acciones, porque estaban emocionalmente empeñados en ellas. Pero luego, con el auxilio de Tórtsov, pudieron transferir lo que hacían en el

> barco en algo más directamente ligado al enredo, por ejemplo, tocar una alarma en mitad de la noche.» (STANISLAVSKI, 1971: 153) (La traducción es nuestra).

Es a partir de esa relación de verdad escénica establecida en la partitura de acciones que, según Stanislavski, se puede llegar a una acción escénica que no sea sólo exterior, sino que permita contactar con el estado interior del actor, despertando en él, así, su más profundo estado creativo y dejando que este fluya directamente a través de las acciones físicas ya establecidas en armonía con el entorno creativo. De este modo, se aporta a la acción escénica un carácter dinámico y vivo.

Cuando eso ocurre, se establece aquello que Stanislavski llama verdad escénica, esto es, el instante en el que el actor está completamente integrado en su labor creativa, dotando al espacio escénico de una dinámica especial y haciendo que él hable de su propia naturaleza teatral.

Pasado ese momento de creación del primer espacio escénico a partir de las acciones de los actores, se vuelve al texto, a la construcción creativa del autor y, a partir de los hechos creados por este, que deberían ser desarrollados en el momento presente de la puesta en escena, el actor deberá crear toda una dinámica interna del personaje, creando para sí una historia temporal del personaje que justifique su presencia en el momento presente de la obra pensada por el autor.

Este momento es un hermanamiento del actor con los motivos creativos del autor; es envolver la idea, la creación del autor, con una película transparente que sólo se percibe a partir de la vida íntima del personaje. Esta última es expresada a partir de las acciones del actor sobre los hechos; es la justificación de la importancia del personaje en ese montaje específico de la obra que se han propuesto escenificar:

> «Oh, no señor -interrumpió Tórtsov. El autor sólo escribió lo que ocurre después de que se suba el telón. Eso es, por así decir, el tiempo presente de la obra. ¿Pero puede el presente existir sin el pasado? Intente eliminar todos los antecedentes de su propio presente. Imagine un instante que está aquí sentado, preparándose para convertirse en actor, pero sabe que en su pasado no hubo nada que le llevase a este trabajo actual. Usted no se ha preparado, ni siquiera en pensamiento, para ser actor, nunca interpretó, nunca ha entrado en un teatro. ¿No crees que un presente como este perdería todo el valor? ¿Sería como una planta sin raíces, condenada a marchitarse y morir?» (STANISLAVSKI, 1971: 174) (La traducción es nuestra).

En ese momento de la construcción de la primera escena de la obra, Stanislavski establece la unión del espacio y el tiempo; tanto de los espacios y tiempos internos del actor-personaje, como de los espacios y tiempos externos de la construcción escénica. Es el momento en que establece las bases creativas entre los elementos de la

escenificación, dotándola de un valor extendido, y añade a la obra del autor el valor específico de aquel momento en particular, de modo que justifica el montaje en ese momento, con esos actores y elementos específicos. Crea la relación interna y externa de la futura puesta en escena.

Con esas relaciones establecidas y garantizadas por las partituras de acciones de los actores, y con la dinámica interna del tiempo con el espacio creada a partir de los tiempos internos de los actores, el director empieza a trazar sus propios límites espaciales, dotando a la narrativa dramática del autor de una vida teatral que explora la creación del autor a partir de sus propias herramientas creativas (expresadas a través de la corporalidad de los actores y de sus acciones sobre el espacio), y a partir de las relaciones establecidas entre este y los demás elementos de la escenificación:

> «En las mejores obras, la forma y el contenido mantienen una relación recíproca directa. Entonces, la vida del espíritu es inseparable de los hechos y del enredo. En la mayoría de las obras de Shakespeare, entre las cuales se encuentra *Otelo*, esa total correspondencia existe, esa interacción recíproca entre el hilo exterior de los hechos y el hilo interior.
> En tales obras, la evaluación de los hechos tiene una importancia primordial. Examinando los acontecimientos externos, nos ponemos en contacto con las circunstancias determinadas que dan origen a los hechos. Estudiando esas circunstancias, pasamos a comprender las razones interiores que se relacionan con ellas. Y, así, buceamos cada vez más hondo, hasta el amago de la vida espiritual del papel, llegamos a la corriente subterránea de la obra que provoca las olas superficiales de la acción.» (STANISLAVSKI, 1971: 188) (La traducción es nuestra).

A partir de estos límites establecidos, se empieza a construir el entorno significativo de la obra, aquello que dotará a la obra de un carácter trascendental en la puesta en escena, pero que se formará a partir de la propia puesta en escena y de cómo se presente esta.

Este hecho requiere que los involucrados en la creación del espectáculo tengan una mirada unificada sobre las cuestiones relacionadas con ese tópico en particular. La puesta en escena tendrá que tener una visión sobre lo que se está contando, se tiene que asumir una postura formal e intelectual sobre los hechos presentados, puesto que, precisamente a través de los hechos, se crea la subliminalidad del objeto teatral que se está construyendo.

Esto es debido siempre a la mirada del personaje, pues Stanislavski creía que era alrededor de las acciones del actor-personaje en el espacio escénico donde se iban estructurando y creando las intenciones subliminales de la puesta en escena, partiendo de las relaciones que se iban desarrollando en ese momento de creación:

> «La "evaluación de los hechos" es una tarea complicada y vasta. Es ejecutada no sólo por nuestra mente, sino también, y sobre todo, por nuestros sentimientos y nuestra voluntad creadora. Ese trabajo tiene lugar en el plan de la imaginación.
> Para poder evaluar los hechos a través de sus propios sentimientos, basándose en su relación viva y personal con ellos, usted, como actor, debe hacerse a sí mismo esta pregunta: ¿qué circunstancias de mi propia vida interior, cuáles de mis ideas, deseos, esfuerzos, calidades, deficiencias y dotes innatos, personales y humanos, pueden forzarme, como hombre y como actor, a adoptar con respecto a las personas y a los acontecimientos una actitud semejante a la del personaje que estoy interpretando?» (STANISLAVSKI, 1971: 194) (La traducción es nuestra).

Esa relación que el director fuerza al actor a establecer entre los hechos y sus actitudes personales en relación con la propuesta de la escenificación del texto que se propone escenificar, siempre filtradas por la vida interna del personaje, lleva al actor a establecer el límite entre lo representado y lo real, tanto en el sentido de lo imaginario como de lo concreto, le enseña a establecer las reglas del juego que se está jugando cuando se propone crear un espectáculo teatral, teniendo como eje central sus acciones sobre los espacios y los tiempos reales e imaginarios de la escenificación:

> «El objetivo de los actores es acordar, comprender y decidir lo que debería hacer en esas horas, de modo que pueda vivir como si las cosas descritas en la obra les hubiesen acontecido, esto es, a seres humanos vivos, y no apenas a personajes de una obra. En otras palabras, el actor jamás debe olvidar que, principalmente en las escenas dramáticas, él debe vivir en su propia persona y no tomar su papel como punto de partida, sino sólo en la medida en que pueda encontrar en él las circunstancias determinadas dentro de las cuales debe ser representado. Por lo tanto, el objetivo que ha de ser alcanzado puede resumiese en esto: Responda cada actor, honestamente, a la pregunta sobre qué acción física ejecutaría, como accionaría (no sentiría: a estas altura, por amor de Dios, nada de sentimiento debe entrar en el juego) en las circunstancias determinadas creadas por el dramaturgo, por el director de la puesta en escena, por el escenógrafo, por el propio actor, a través de su imaginación, del técnico de luz, etc. Cuando esas acciones físicas están claramente definidas, todo lo que le queda por hacer al actor es ejecutarla (observen que yo digo ejecutar las acciones físicas y no sentirlas, porque si estas son realizadas con corrección, los sentimientos serán generados espontáneamente). Si trabajaran de modo opuesto, si comienzan pensando en sus sentimientos e intentando exprimirlos en sí mismos, el resultado será equivocado y forzado, su sensación de estar pasando por la experiencia del papel se transformará en una actuación teatral mecánica y sus movimientos serán distorsionados.» (STANISLAVSKI, 1971: 212-213) (La traducción es nuestra).

Así, a partir de relaciones entre las acciones físicas de los actores en los espacios y tiempos imaginarios y reales, Stanislavski establece sus coordenadas primeras para garantizar la manutención de la calidad de la puesta en escena o, por lo menos, así lo planteará en ese último momento creativo.

II.2.3. Consideraciones sobre la creación y el método de trabajo en el teatro stanislavskiano

Cuando Stanislavski plantea su método de trabajo, está organizando, por primera vez, las cuestiones relativas a una puesta en escena a partir de una visión unificada de un director de escena. Lo que para nosotros es fundamental a la hora de plantear nuestro modelo de análisis, puesto que Stanislavski fue el primero a estructurar los procesos creativos de manera reflexiva, lo que nos ayuda a articular nuestro propio modelo.

Stanislavski comprende que la visión del director tiene que estar respaldada por los elementos concretos de la escenificación y que la parte más frágil de esos elementos son los actores, puesto que, en tanto que elementos orgánicos dentro de la construcción de la puesta en escena, muchas veces tienen dificultades para mantener la calidad creativa desarrollada durante el proceso de ensayos.

Entonces para poder asegurar el mantenimiento de la calidad interpretativa de los actores durante el momento de la puesta en escena, dirigirá su búsqueda personal hacia la creación de una dinámica de trabajo durante los ensayos, que posibilite al actor, no sólo realizar el acto creativo con más intensidad y libertad, sino utilizar ese método de trabajo para mantener esa creación durante el momento de la puesta en escena.

A partir de esas preocupaciones creativas, acaba desarrollando, no sólo un método de trabajo actoral, sino también toda una dinámica creativa que cuestiona las relaciones entre los elementos de la escenificación y de estos con las dinámicas espacio-temporales propias de la teatralidad.

Esta discusión se extenderá también a otros creadores posteriores y que se detendrán ante estas cuestiones que Stanislavski planteó y dejó, en muchos casos, sin respuesta, si es que existe una única respuesta para los muchos hechos creativos dentro del teatro.

A partir de los procedimientos creativos de Stanislavski, hemos podido comprobar la posibilidad de construcción de un modelo que tuviera si no una cierta «metodología», por lo menos una forma organizada de pensar y plantear la construcción de un objeto teatral a partir de sus características estructurantes.

A partir del análisis del proceso creativo de Stanislavski, comprobamos que los procesos creativos, aunque cambien durante la vida de sus creadores, mantienen una cierta actitud creativa general que permanece durante toda la obra de estos creadores, en

especial, en lo que concierne a su carácter de subliminaridad, sus búsquedas personales y sus «preguntas internas».

Las respuestas que intentaron dar a dichas preguntas siempre estuvieron respaldadas por sus memorias personales y se apoyaron en una técnica creada para garantizar la proposición de estas preguntas. Con esta percepción, si amplia nuestra proposición, pues nuestro modelo deberá no sólo organizar una mirada hacia el objeto, sino también dejar espacio para percibir las variantes de dichos procesos creativos analizados.

II.3. GROTOWSKI

II.3.1. Aspectos histórico-teatrales

Jerzy Grotowski nació en la ciudad de Rzeszów, en Polonia, y hasta los seis años vivió en la ciudad de Przemysl. Durante la Segunda Guerra Mundial, se trasladó con su madre a la aldea de Nienadówka, puesto que su padre, oficial del ejército, se fue a combatir en Inglaterra. En este momento de su vida, vive en casa de sus tíos. Su tío era un obispo de Cracovia y así es como Grotowski entra en contacto directo con los temas religiosos, principalmente con los textos bíblicos y con las temáticas referentes al eterno enfrentamiento entre el hombre y su mundo mítico y arquetípico.

En 1950, entra en la Escuela Superior de Teatro de Cracovia, donde se gradúa en interpretación en el año 1954; en 1955, gana una beca para estar un año en el Instituto de las Artes del Teatro (GITS) en Moscú, en el que estudió dirección teatral hasta 1956. Volvió a Polonia y amplió sus estudios en dirección teatral entre los años 1956 y 1960, en la misma escuela en la que se había graduado en interpretación. En este mismo momento, dirige su primer espectáculo *Dioses de la lluvia* (1958), basado en una novela de Jerzy Krzyston. En esta ocasión, ya hizo uso del texto como pretexto, una de sus características más importantes en cuanto creador teatral.

En este mismo año, 1958, Grotowski, como director artístico, y Ludwik Flaszen, como director literario, pasan a coordinar, en la ciudad de Opole, el *Teatro de las 13 filas,* momento en el que Grotowski va a desarrollar lo que se denominó el Teatro de espectáculos (1958-1973). La compañía que ahí se funda se trasladará en el año 1965 a

la ciudad de Wroclaw, adoptando el nombre de Teatro laboratorio, en el cual, hasta 1973, Grotowski hará sus espectáculos en conjunto con Flaszen y otros creadores[23].

Al final de este momento, Grotowski dejará de dirigir espectáculos y se dedicará a otros aspectos del quehacer teatral, a partir de los cuales desarrollará cuatro etapas de su trabajo teatral: el Parateatro (1973-1978), el Teatro de las fuentes (1978-1982), el Drama objetivo (1982-1986) y el Arte como vehículo (1986-1999)[24].

II.3.2. El proceso creativo en el teatro grotowskiano

II.3.2.1. Algunos procesos creativos y algunas cuestiones filosóficas

Antes de profundizar sobre los procesos creativos de Grotowski, deberemos detenernos primero en los puntos más teóricos de su trabajo, puesto que, para él, la intención creativa es muy importante, es decir, es ella la que va a llevar al actor y a los demás creadores a desarrollar su creación en una determinada dirección involucrado en su entorno de trabajo.

El primer punto que nos parece pertinente tiene que ver con aquello que Grotowski va a llamar «dialéctica da la irrisión y de la apoteosis»:

> «De ese modo, yo delinearía los principios de la práctica teatral de que se está hablando. Hallar y plasmar en el espectáculo el arquetipo (aquello que en la prehistoria del teatro constituía el objeto del misterio, el punto "mágico" de convergencia de todos los participantes). Revelar la función del arquetipo en el "inconsciente colectivo", "atacarlo", colocarlo en movimiento, hacerlo vibrar, laicizarlo, utilizarlo como una especie de modelo-metáfora de la condición humana, sacar el arquetipo del "inconsciente colectivo" y llevarlo a la "consciencia colectiva". Para eso sirve en el espectáculo el choque de los opuestos, de los aspectos contradictorios, de las asociaciones y convenciones contradictorias a la dialéctica de la teatralidad.» (GROTOWSKI, 2007: 53) (La traducción es nuestra).

Para explicar cómo trabaja estas afirmaciones en el momento de la práctica y cómo las transforma, en sus momentos de construcción de la materialidad del espectáculo, en objeto teatral, el espectáculo, es importante exponer exactamente cómo él está pensando su acto creativo. Para esto, tenemos que explicar primero de qué manera Grotowski entiende el objeto teatral:

[23] Para conocer la «teatrografía» completa de esta fase, véase: GROTOWSKI (2007: 245-248).

[24] Para más detalles, véase: Grotowski (1993).

«El género estético nace con el contacto de dos "ensembles": el de los actores y el de los espectadores. La comparación: la lámpara de arco; el espectáculo es la centella que pasa entre los dos "ensembles".
El director consciente pone en escena, por lo tanto, los dos "ensembles" (somete a las operaciones de la escenificación el "ensemble" de los espectadores, no solamente el de los actores); los aproxima recíprocamente, los pone en contacto, en cortocircuito, en coactuación, de modo que la centella pase.» (GROTOWSKI, 2007: 50) (La traducción es nuestra).

Por otro lado, para para mejor analizar esa operación realizada por Grotowski, es necesario explicar lo que él denomina arquetipo, puesto que ese elemento creativo estará presente en toda su obra, no solamente en el primer momento, esto es, en el Teatro de espectáculos, sino también en los otros momentos de su vida como creador, cuando desarrollará los demás tipos de teatro pensados por él; donde el actor, la técnica teatral pensada a partir de experiencias arcaicas (diríamos que arquetípicas) y la mirada quirúrgica del director-observador transcrearán, a partir de fragmentos de esos pensamientos teatrales de los actores (esas evocaciones arquetípicas), estructuras narrativas pensadas por él y plasmadas en un espacio y tiempo definidos:

«El arquetipo -como definimos arriba- es una forma simbólica de conocimiento del hombre sobre sí mismo o si alguien lo prefiere -de ignorancia. Revelar, por parte de la escenificación, el arquetipo a su sustancia real, a su esencia, nos aproxima de hecho al efecto que Broniewski caracterizó como **"penetrar a fondo con su voz y con su cuerpo en el contenido del destino humano"** (discurso por ocasión de "Sukuntala en el Teatro de las 13 filas).
La concepción de los arquetipos fue formulada por la moderna psicología del profundo; infelizmente en muchos casos esta se sirve de una interpretación radicalmente irracional con la cual es difícil concordar
La convergencia entre mi definición teatral-doméstica del arquetipo y la teoría de los arquetipos de Jung es muy imprecisa; utilizo la palabra "arquetipo" en un sentido restricto, sin el "background" filosófico junguiano, no parto del incógnito del arquetipo ni de que él exista fuera de la historia, etc.
El término "inconsciente colectivo" no significa, en este caso (a diferencia de la escuela de Jung), ninguna psique súper individual, aunque funciona como una metáfora operativa; se trata de la posibilidad de influir sobre la esfera inconsciente de la vida humana a escala colectiva.» (GROTOWSKI, 2007: 51) (La traducción es nuestra).

Si partimos de esta concepción sobre la relación creativa entre los involucrados en el momento teatral, cabe decir que Grotowski entenderá el teatro como una manera de vivificar las cuestiones inherentes a la cultura, en su sentido general y fuerte, de modo que las transforma en una actitud presente y contemporánea que hace valer el sentido del arte en su sentido tanto estético como formativo, puesto que se construye a la sombra de la cultura que lo ha generado, aunque sea representado en el momento presente por parámetros presentes:

«¿Por dónde entra, en una práctica de ese tipo, la contemporaneidad? El arquetipo es, de alguna manera, el puente "entre los viejos y los nuevos años". La contemporaneidad (y sus tendencias)

entra en la estructura del espectáculo a través de la dirección de investigación del arquetipo, a través del modo en que él se forma en el espectáculo, a través del modo de las asociaciones y de las alusiones, a través de la dialéctica de la irrisión y de la apoteosis que -en relación al arquetipo- acciona como "verificador" convocado por el presente.» (GROTOWSKI, 2007: 60) (La traducción es nuestra).

Para un mejor análisis sobre el proceso creativo de Grotowski, nos detendremos ahora en su trabajo práctico, para una comprensión de su búsqueda personal como creador en su primer momento del Teatro de espectáculos y como investigador del hecho teatral y sus posibilidades de expresión.

II.3.2.2. El *Teatro de los espectáculos*, el *Teatro de Opole* y el *Teatro de Wroclaw*

En el año 1958, Grotowski y Flaszen asumen la coordinación del Teatro de las 13 filas en Opole. Ese teatro era estatal y mantenido por el gobierno de Polonia, con toda la infraestructura de un teatro común, con sus técnicos, taquilleros, etc. En realidad, en ese momento, toda la compañía del Teatro de las 13 filas era mantenida por el estado polaco y eso, en cierta manera, ayudará en las producciones, pero más tarde también creará problemas políticos, hecho por el que la compañía tendrá que dejar Opole y trasladarse a Wroclaw:

«El teatro al que llegué no era ni un "teatro de grupo", ni un teatro rebelde. Era conocido como un teatrito tradicional de provincia con actores dispares y con un director artístico y otro literario que apenas se conocían. Los actores no eran personalidades extraordinarias; pensaban que en la provincia obtendrían papeles importantes. Después de los primeros espectáculos, no hubo muchos postulantes nuevos, excepto Ryszard Cieslak, que, tal como me contó, decidió ir a Opole después de haber visto "Shakuntala". El Teatr 13 Rzedów comprendía, en miniatura, todas las jerarquías y las especializaciones de los grandes teatros. Había técnicos, administradores, secretarias e incluso una persona que ayudaba a los actores a ponerse el vestuario y, una vez terminado el espectáculo, cuidaba de él. En total unas quince personas.» (BARBA, 2000: 34).

Podríamos dividir esa primera fase de la creación del grupo en tres momentos distintos, que empiezan con la obra *Orfeo*, de Jean Coteau, y termina con *Misterio bufo*, de Vladimir Maiakóvski. En esa primera fase, todavía no se ha integrado al grupo Jerzy Gurawski, responsable de la arquitectura escénica del grupo en sus espectáculos más importantes.

En ese momento, Grotowski y Flaszen todavía están intentando percibir la forma de trabajar con el grupo y, aunque las puestas en escena sean de autores contemporáneos y, en cierta manera, vistos como revolucionarios, los montajes son

acompañados de una estructura clásica, en la que hay una intención de definir un principio, un medio y un fin. La interpretación también es vista todavía como algo pensado directamente para la obra que se está montando y no exactamente como una construcción artística en sí misma. Por su parte, el *training* todavía no ha sido implantado como una forma de trabajo del grupo:

> «El primer texto coetáneo, escrito por Grotowski, es "Invocación a Orfeo" (segundo Coteau), con lo cual inauguramos nuestra actividad. Era dicho al final del espectáculo, como epílogo. Es una oración de agradecimiento al mundo, que danza sus múltiplos opuestos y que es danza. Grotowski precisaba de una declaración verbal para esclarecer el sentido de su espectáculo. ¿Y cuál es la relación entre el teatro y la danza plena de sentidos del universo? En aquel momento, las respuestas son las palabras acrecentadas por el director a las palabras del escritor. ¿Y de dónde viene ese "Orfeo"? ¿Están en la vanguardia parisina, en aquel tiempo ultramoderno? Después nos echaron en cara que hemos abierto nuestro ambicioso teatro con un trabajo cualquiera. Pero no nos olvidemos de quién era el prototipo mítico del héroe de Coteau: por detrás de él se escondían los secretos del orfismo. Y con él se mezclaban los misterios, según los testimonios de los antiguos.
> Entonces, originariamente era la danza. Y el misterio -o sea, el ritual de iniciación secreto- como alusión y tentación. ¿El sueño del teatro como ritual de iniciación? En aquellos años todo eso tendría una apariencia absurda y pretenciosa. Así fue la acogida a la "Invocación".
> El segundo texto de nuestra temporada acuerda las garantuchas infantiles, era escrito sobre una alfombra blanca que caía al final del espectáculo siguiente de Grotowski, "Caim", segundo Byron. Este texto, provocativamente ingenuo, contenía un mensaje afinado con el precedente. El final de "Caim" era una danza loca, extática, de todos los personajes del espectáculo alrededor del misterio Alfa-Ómega, Dios y Lucifer -como allí aparece- en una única encarnación. El ingenuo comentario del final alivia la sobredosis metafísica de aquella danza o su camino en dirección a la alegoría. Por lo tanto, tenemos aquí la danza escrita y la danza danzada. De nuevo, el sentido del espectáculo es declarado en el epílogo, acrecentado por el director.
> El subtítulo del drama de Byron es "misterio", el subtítulo del espectáculo es "grotesco". La danza cósmica y el misterio, allí irónicamente mezclado con lo "grotesco", son los patronos de una obra que debe exprimir los importantes secretos del Ser.
> Al final de aquella misma temporada, 1959-1960, todavía perdura un "misterio" en la versión de Grotowski: "Misterio bufo", segundo Maiakóvski. El texto del poeta fue integrado a partir de fragmentos de otra obra suya, en el principio y en el final, por extractos sacados de los "misterios" medievales polacos. El espectáculo, subdividido al modo de Dante en "infierno", "purgatorio" y "paraíso", trataba de forma burlesca a la Bosch, el "mundo como fluir y devenir perennes", como yo había escrito en el programa de la puesta en escena, porque esta vez Grotowski, como escritor, se calló. Pero la idea del autor del espectáculo era la misma. En ese misterio -donde no falta el escarnio a la "nueva clase" con su estética de "gente guapa en bellos paisajes"-hay más de "bufo" que de misterio, menos emanaciones mágicas en relación a los espectáculos precedentes.» (FLASZEN, 2007: 22-23) (La traducción es nuestra).

El segundo momento, que va de *Sakuntala*, según Kalidasa, hasta La *Trágica historia del Doctor Fausto*, según Christopher Marlowe, es cuando que, en el Teatro de la 13 filas, esto es: Grotowski, Flaszen, Gurawski (es en ese espectáculo que Gurawski se incorpora a la compañía), los actores de la compañía y diversos colaboradores que por ahí han dejado sus huellas,[25] empezarán realmente un trabajo emblemático e innovador.

[25] Para mirar las fichas técnicas de los espectáculos véase: GROTOWSKI (2007: 245-248).

En este momento, Grotowski empezará a trabajar, en relación con la interpretación con los actores, de manera más arriesgada y cada vez menos tradicional. A partir de *Sakuntala*, este percibe que las partituras[26] actorales son la pieza central de sus montajes y que, a partir de su desarrollo creativo en el momento de los ensayos, se llega a resultados distintos, en el sentido estético, y cada vez más orgánicos, en el sentido actoral, esto es, a aquello que más tarde va a llamar la vía negativa.

No obstante, el *training* es todavía un acercamiento específico para cada puesta en escena que se quiere llevar a cabo; no es el centro de su investigación personal. Cada obra tiene una necesidad estética propia, con una narrativa única y una escenificación específica:

> «En "Sakuntala", por primera vez, gracias a la fantasía del arquitecto Gurawski, la acción de los actores decía desde el escenario frontal difundiéndose por toda la sala. Y el sueño del ritual adquiría su transposición espacial. La relación actor-espectador se hace móvil, múltiple, preñada de diferentes potencialidades. En ese espectáculo aparecía también la partitura del actor, minuciosa, matemáticamente exacta: la partitura corporal y vocal. El cuerpo y la voz. Era el cuerpo y la voz que emitían los sonidos de las palabras compuestos musicalmente, el cuerpo y la voz que se movían según estructuras rígidamente fijadas y rítmicas. Pero entonces era un jugar con los signos, era virtuosismo, "convención". ¿En qué medida era "misterio"? El sueño de la danza cósmica se aproximaba a su sustrato: el actor como cuerpo y voz (donde la voz es órgano indivisible del cuerpo).» (FLASZEN, 2007: 24).

De *Sakuntala* a *Akropolis*, los procedimientos relativos a la escenificación ya están bastante estructuradas, la práctica del grupo ya está madura. Es lo que se llamará Teatro pobre[27], esto es, el espectáculo pensado a partir de la figura del actor, que asume el riesgo de traducir el sentimiento del espectáculo a través de su acción física.

El actor, en ese sentido, asume la función poética de la obra, su creación ya no se basa en ser el puente entre un tema, una narrativa textual y el público, sino que, en ese momento, su cuerpo es la propia esfera de creación, es el constructor del espacio y del tiempo de la narrativa escénica, es la creación en sí misma ,que entra en contacto con el público, creando aquello que Grotowski llamará teatro, «la centella que pasa entre los dos "ensembles"» (GROTOWSKI, 2007: 50):

[26] En el texto La técnica del Actor, Grotowski (1981: 181) explica lo que viene a ser "partitura" en su trabajo actoral: «Para evitar esto el actor como el músico necesita una partitura. La partitura del músico consta de notas. El teatro es un encuentro. La partitura del actor consta de los elementos del contacto humano: "dar y tomar". Hay que tomar otra gente, confrontarla con uno mismo, con la propia experiencia y los pensamientos y ofrecer una respuesta. En estos encuentros humanos, hasta cierta medida íntimos, existe siempre este elemento de "dar y tomar". Por eso repite, pero siempre "hic et nunc": es decir: que nunca se repite. ».

[27] Para mirar la cuestión del "Teatro pobre" véase: GROTOWSKI (1981: 9-20).

> «En el "teatro pobre", el actor debe crear por sí mismo una máscara orgánica mediante sus músculos faciales, de tal modo que cada personaje vista el mismo gesto durante toda la obra. Mientras el cuerpo entero se mueve de acuerdo con las circunstancias, la máscara permanece fija en una expresión de desesperación, sufrimiento e indiferencia. El actor se multiplica y se vuelve una especie de ser híbrido que desempeña su papel polifónicamente. Las distintas partes de su cuerpo dan rienda suelta a los diferentes reflejos, a menudo contradictorios, mientras que la lengua niega no sólo la voz, sino hasta los gestos y la mímica.
> Todos los actores copian gestos, posiciones y ritmos de la pantomima. Cada uno tiene su silueta fija, el resultado es una despersonalización de los personajes. Cuando los rasgos individuales se pierden, los actores se vuelven esteriotipo de la especie.
> Los medios de expresión verbal se han aumentado considerablemente porque se utilizan todas las formas de expresión vocal, empezando con un balbuceo confuso del infante hasta la recitación o la retórica más sofisticada. Gemidos inarticulados, aullidos animales, canciones populares tiernas, cantos litúrgicos, dialectos, declamación de poesías, todo existe. Los sonidos están entretejidos en un conjunto complejo que evoca en la memoria todas las formas del lenguaje, formas que en esa nueva Torre de Babel se advierten con el choque de pueblos extranjeros y lenguajes justamente antes del exterminio.
> La mezcla de elementos incompatibles, combinada con la urdidura del lenguaje, crea reflejos elementales. Restos de sofisticación se superponen a la conducta animal. Los medios de expresión literalmente "biológicos" se unen a las composiciones más convencionales. En "Akropolis" la humanidad se ha visto forzada a pasar por un tamiz muy delicado: su textura se ha hecho mucho más refinada.» (GROTOWSKI, 1981: 63-64).

Ya en *Doctor Fausto*, la incorporación del actor como elemento determinante en la poética de la obra, están completamente definidas, y ahora es el espectador el que será determinantemente incorporado dentro de la estructura narrativa de la obra. Hasta ese momento, el espectador es considerado como elemento fuerte dentro de la narrativa escénica de la obra, diríamos, incluso, que visualmente operante en la dinámica de los cuerpos en el espacio de la sala, pero todavía alejado del espacio escénico.

En *Fausto*, sin embargo, se transformará en una parte participativa de la obra. Ello no significa que el público sea obligado a participar de la acción física de la puesta en escena, sino que, a partir de su inserción en el espacio narrativo de la obra, pasa a ser elemento activo en la escenificación. El público no se queda sólo cómo comensales, sino estructuras dinámicas dentro de la operación física de los actores.

De esta manera, el proceso deja de ser o de tener una división entre lo que clásicamente llamamos espectáculo y asume casi una función de *hapining teatral.* El proceso de creación ya no cesa con el adviento del público, apenas modifica su perspectiva creativa, puesto que recibe un elemento más con el cual trabajar y jugar dentro de la perspectiva de elaboración de sentidos que el acontecimiento escénico proporciona a los diversos involucrados en el espacio y tiempo de la representación teatral.

El último momento del Teatro de espectáculos estará comprendido desde *Estudios sobre Hamlet*, obra creada a partir de los textos de Willian Shakespeare y

Stanislaw Wyspianski, hasta *Apocalypsis cum Figuris,* en una mezcla con diferentes autores: la Biblia, Feodor Dostoiévski, Thomas S. Eliot y Simone Weil.

Más tarde, después de *Hamlet*, Grotowski se adentrará cada vez más en una búsqueda teatral que tiene como eje la figura del actor, su relación entre sus motivaciones personales y la creación escénica como medio de llegar a una verdad

> «Me intereso por el actor porque es un ser humano. Esto plantea dos hechos fundamentales: primero, mi encuentro con otra persona, el contacto, el sentimiento mutuo de comprensión y la impresión que resulta del hecho de abrirse a otro ser, de que tratamos de entenderlo; en suma, la superación de nuestra sociedad. En segundo lugar, el intento de comprenderme a mí mismo a través de la conducta de otro hombre, de encontrarme en él. Si el actor reproduce un acto que se le ha enseñado, parece que lo he domado. El resultado es una acción banal desde el punto de vista metodológico y, en lo más profundo de mi ser, lo considero un acto estéril porque nada se ha abierto ante mí. Pero si en el curso de una colaboración estrecha llegamos al punto en que el actor, liberado de sus resistencias cotidianas, se revela profundamente mediante un gesto, considero entonces que desde el punto de vista metodológico el trabajo ha sido efectivo. Entonces, me sentiré enriquecido personalmente, porque en ese gesto es perceptible una especie de experiencia humana que me ha sido revelada, algo más bien especial que podría definirse como un destino, como una condición humana.» (GROTOWSKI, 1981: 91).

De ese momento, *Hamlet* ha sido un *ritus* de paso, entre el teatro que ya se presentaba como algo más que una simple representación teatral y una propuesta de teatro distinta de lo que hasta entonces se hacía, por lo general, en los teatros de occidente. A partir de esa obra, el Teatro de las 13 filas se convertirá más bien en un laboratorio de investigación teatral, nombre que incorporará al de su teatro, de modo que pasa a llamarse Teatro laboratorio de las 13 filas.

Así, el trabajo avanzará hacia una búsqueda de nuevas posibilidades de expresión y creación teatral, sostenidas principalmente por la necesidad de integrar en el hecho teatral lo más completo desnudamiento del acto creativo, de la transposición del proceso creativo para la puesta en escena final, llegando a renunciar a su carácter clásico de división entre los espacios físicos y existenciales, y convirtiéndose en un acontecimiento de devenir del proceso creativo que se realiza todavía durante el espacio y tiempo de la representación:

> «Rebosante de excesos actorales y fulguraciones del director, de rebeldía existencial y disensión política, "Studium o Hamlecie" parece contener los gérmenes de las distintas facetas del futuro teatro europeo. Pero, en marzo de 1964, esta erupción era una bofetada para todos, amigos y enemigos. Escapaba a la comprensión y a la sensibilidad de los valores del Teatr-Laboratorium 13 Rzedów y sacudía los criterios y las normas del socialismo polaco. Era posible detectar, llevados al límite, los temas de los espectáculos precedentes de Grotowski, todos con un subtexto explícitamente político, todos vinculados con la historia de Polonia: el intelectual que quiere actuar (Dziady y Kordian), que se opone a una voluntad más potente (Dr. Faustus); la colectividad, que arremete contra el "outsider" leal a sus principios. Son temas que reaparecerán en *El Príncipe*

Constante, donde los actores, y ante todo Ryszard Cieslak, encarnarán de una manera estupefaciente la intensidad del rechazo de una sociedad y sus valores.» (BARBA, 2000: 98).

Y para que eso se convierta en un hecho concreto, se va a necesitar al actor santo, aquel que esté dispuesto a entregarse a un acto total[28], no sólo durante el proceso de creación del espectáculo o durante el propio espectáculo, sino que también pasará a ser parte del proceso de construcción. Pero no de un espectáculo teatral, sino más bien de un proceso teatral que tiene como objetivo final el encuentro entre el arte teatral y sus oficiantes, sean estos últimos los actores, el público, el director o quien esté involucrado en el proceso, no de una puesta en escena, sino de una escenificación de los sentidos teatrales expresos a partir de la elaboración, en constante construcción, de los elementos teatrales de la escenificación.

Por esta nueva circunstancia, Grotowski tendrá que contar con actores cada vez más dispuestos a adquirir una técnica teatral que consubstancie la interpretación: una psicotécnica altamente elaborada y el desnudamiento como un proceso no sólo artístico, sino también como elemento de transformación de la mirada del hombre sobre sí mismo y sobre su entorno existenciario, a partir de una experiencia interior.

Así, Grotowski encuentra en Cieslak una figura de retórica impresionante, alguien capaz de donar sus más íntimos deseos al prójimo y, a la vez, mantener un rigor técnico que le permitía, en todas las representaciones, volver a reafirmar esa donación de una manera absolutamente vital y viva, como si el acto fuera renovado cada vez, como si el hecho de tener que rehacerlo lo liberase para encontrarse de nuevo con su intimidad y transportarlo hasta la superficie a partir de la creación teatral:

«De una familia terminológica semejante derivan las palabras frecuentemente utilizadas en una determinada época en los escritos de Grotowski y en los textos "canónicos", "desnudamiento" y "sacrificio". Esas palabras indican una concreta orientación psicotécnica del actor en la acción. Durante los ensayos, delante de los compañeros de trabajo y de los "partners", y en seguida, delante de los espectadores-testigos, él debe accionar con plena sinceridad -sinceridad consigo mismo, como específica Grotowski- no esconderse, mostrarse a sí mismo en un singular acto de provocación, que debe evitar las armadillas del masoquismo y del narcisismo. Aquello que el actor hace delante del público no es representar, fingir artísticamente, es más un acto real: de coraje, de humildad, de oferta. Con el tiempo, todo eso es comprendido en la fórmula-llave del momento teatral "acto total". Estamos aquí en el ámbito del oficio, pero al mismo tiempo, más allá del oficio. La inspiración venía en ese caso de los escritos de Juan de la Cruz (que poseían confidencialmente) acompañados del grupo en el momento del trabajo sobre *El príncipe constante*.

[28] El término de *acto total* será muy importante en el desarrollo del trabajo de Grotowski con los actores, y así lo define (1981: 179): «No es sólo la movilización de todos los recursos de los que he hablado. Es también algo más difícil de definir, aunque muy tangible desde el punto de vista del trabajo; es el acto de mostrarse desnudo, de arrancar la máscara de la vida cotidiana, de exteriorizarse. No a fin de "exhibirse", porque eso sería, como su nombre lo indica, exhibicionismo. Es un acto solemne y profundo de revelación. El actor debe prepararse para ser absolutamente sincero. Es como un paso hacia lo más alto del organismo del actor en el que la consciencia y los instintos estarán unidos.»

Finalmente, la fórmula "teatro pobre" se convirtió en emblemática dentro del teatro del siglo pasado. Naturalmente, también aquí tenemos un sentido técnico: se trata de un teatro en que se elimina todo aquello que no es constitutivo en el arte del teatro. Es, por lo tanto, delimitar herméticamente el terreno en que se conducen las investigaciones. Pero el relampaguear semántico de esa fórmula, que puede recordar el humilde afán monacal, va más allá del teatro.» (FLASZEN, 2007: 30-31) (La traducción es nuestra).

Apocalypsis cum Figuris fue el último espectáculo de esta fase, y no sólo de ese momento creativo, sino de todo aquello que Grotowski consideraba Teatro de espectáculos. A partir de entonces, será fundamental el momento de investigación teatral, que convertirá el ensayo en un proceso permanente de búsqueda teatral y no en un momento apenas que antecede a la puesta en escena.

Exponer los resultados ya no será el fin del proceso, sino más bien un momento más del trabajo teatral, pues ahora lo que importa es la búsqueda durante el proceso, algo casi impensable para los modelos creativos que se practicaban entonces:

«La renuncia. Creo que ha sido el único tema de nuestro trabajo en *Apocalypsis cum Figuris*: La fuente de ese trabajo fue la creación de los actores. Considero que en ninguno de nuestros espectáculos la creación de los actores ha sido tan evidente. Fueron tres años de lucha. Si, durante el trabajo, nacía un conflicto entre el trabajo creativo de alguno de mis compañeros, por un lado, y el orden del conjunto, la estructura o el orden del montaje, por el otro, yo siempre daba prioridad al proceso. No corté nunca aquello que era realmente el proceso, ni cuando no veía en el momento una ligación con el conjunto. Buscábamos insistentemente en los "esbozos", en las improvisaciones, en los "estudios". De ese modo, todo se manifestó sólo durante el trabajo. También aquello que se puede llamar narración, que por lo demás es bastante limitada.
Aquello que surgió de allí es una especie de representación de la humanidad, como si estas seis personas representasen el género humano.
Ese espectáculo es profundamente contemporáneo, a pesar de que los textos han sido sacados de la Biblia, de Dostoiévski, Eliot, y Weil; en el choque con la materia del espectáculo ellos resuenan con ecos dramáticos y hasta obscenos. Esa situación tiene algo de provocación en relación con los eternos temas bíblicos, a la historia sacra que es su urdidura narrativa. Pero efectuamos simplemente una extrapolación de nuestra vida sobre esa tradición, que es como la condensación de la historia de todo el género humano y por ese motivo se adapta tan bien a ella. Nuestra trama en ese contexto es de hecho totalmente contemporánea. Se trata de aquello que es extraño y loco.» (GROTOWSKI, 2007: 194-195) (La traducción es nuestra).

El conocimiento teatral se transformará en un hecho incompatible con su aplicación en forma de espectáculo, puesto que ahora cambia su sentido mayor, el de desnudarse delante de sí mismo y a partir de esa acción teatral crear una partitura física que reconstruya, a partir de la verdad escénica, el factor humano del ejecutante:

«La transformación de ese teatro de provincia en un conjunto cuya intransigencia artística será la semilla de una profunda regeneración de nuestro arte es uno de los episodios más emblemáticos de nuestro siglo. El descubrimiento y la práctica del "training", las innovaciones del espacio escénico, la relación actor-espectador, la reestructuración dramaturgia del texto, el sentido y el valor del teatro en nuestra sociedad, todas esas reflexiones y soluciones prácticas inspirarán a la nueva generación, sobre todo a esa mutación teatral protagonizada por esos grupos que surgirán al final de los años sesenta fuera del teatro institucional. La conversión del Teatr 13 Rzedów en el Teatr-Laboratorium es el ejemplo de un teatrito que empieza como una vanguardia artístico-literaria y

termina encarnando un proceso creativo que es una toma de posición artística, política y espiritual. Un terremoto teatral que duró 10 años.» (BARBA, 2000: 34-35).

II.3.2.2.1. La dirección de Jerzy Grotowski, por Jerzy Grotowski

En el texto *El director como espectador de profesión*, Grotowski (1993: 47-55) explica lo que para él es el director teatral en relación con su oficio, en el sentido técnico de la palabra. Habla, por tanto, de procedimientos prácticos para que se pueda llevar adelante una buena dirección teatral, tal cual él la entiende:

> «Es evidente para mí que el trabajo del director es el de ser espectador por profesión. Es un oficio muy preciso. ¿Por qué por ejemplo ciertos grandes actores son pésimos directores, en el sentido del trabajo con otros actores, no de la puesta en escena espectacular? Esto sucede porque la relación del actor con el espectador es muy particular. El actor no es espectador y el trabajo del director es ser espectador.» (GROTOWSKI, 1993: 47).

Cuando habla de ser un espectador de profesión, está hablando de la necesidad del director de ver lo que está pasando durante el proceso de creación en los momentos de los ensayos, que es cuando el actor, en particular, y los otros artistas involucrados en esa relación creativa, desarrollan posibilidades formales para desnudar, como prefiere el propio Grotowski, lo que realmente importa. Esto será dicho en aquel espectáculo en especial (más tarde llevará esa problemática también al ámbito del *training* actoral):

> «En todos los periodos de mi trabajo en el Teatro de espectáculos, en el Teatro de la participación, en el Teatro de las fuentes, en todo mi trabajo, la cosas más importantes aparecieron cuando era sólo testigo del nacimiento de una posibilidad como una revelación desconocida.
> Tal vez esto sea más fácil de explicar con un ejemplo extraído del Teatro de espectáculos. Se trabaja como director con algún actor. Se busca una vez, dos veces cierto fragmento: funciona, no funciona… Entonces nos decimos que es necesario comenzar otra vez y otra vez y otra vez. Lo que es necesario es la paciencia. Es importantísimo el modo en el cual el director mira y escucha. Muy frecuentemente el director ama disturbar al actor cortándolo a la mitad de su acción. Antes de que el actor pueda cumplir algo hasta el final, se le ha cortado ya. ¿Por qué el director corta? Porque el actor no hace aquello que él se imagina. Pero así puede solamente matar las posibilidades del actor.» (GROTOWSKI, 1993: 54).

Es el acto de mirar, sin prisa, mirar hasta que la relación entre lo que ya es esperado y la que surge como elemento nuevo se armonice y genere nuevas posibilidades de desarrollo para el trabajo que ahí se realiza.

En este contexto, el papel del director es estar mirando atentamente, en sintonía con el momento creativo del grupo, para que ese momento sea de revelación y, posteriormente, el director lo sepa organizar y hacer significar en el contexto general de la obra:

«Es de aquí que las cosas emergen de verdad; en esto es que nuestro trabajo se desarrolla siempre "hic et nunc", a cada momento de los ensayos. Y ahí está el valor. Si hoy, viernes, a tal hora, el milagro de los actores emerge, si "eso" emerge, entonces soy yo el espectador y miro, estoy fascinado. El problema no es absolutamente si servirá para algo no. Hoy "eso" existe y esto es lo importante. ¿Qué cosa sucederá después? Tal vez será olvidado. Será olvidado pero las huellas quedarán en nosotros. ¿No hemos trabajado así en verdad, en el sentido del arte y la vida? Tal vez esto cambiará toda la perspectiva del espectáculo, aunque tal vez en sentido indirecto…
En otros casos se descubre que "eso" encuentra lugar en el espectáculo, que también se tenía previsto. Pero importa si encuentra lugar o no, porque aquello ha sido el momento de tocar el verdadero secreto del juego. Se ha presentado la más alta noción de creatividad de nuestro oficio. Y esto no queda jamás sin resultado, aún si no es mi problema saber exactamente cómo. Así es el "hic et nunc" en nuestro campo. Si el director no mira como quien puede ser fascinado por una posibilidad desconocida, tal vez sólo por aquél día, sólo por aquel momento, quedará siempre al nivel limitado y banal de sus propias concepciones.» (GROTOWSKI, 1993: 55).

Y para hacer que esos momentos signifiquen algo dentro de la estructura de la obra, el director tendrá que construir el espectáculo a partir de fragmentos de escenas producidos en ese momento, y que al colocarlos lado a lado con otros fragmentos, dotará al conjunto de un sentido formal y conceptual que, vinculado con los otros elementos creativos, se transformará en la puesta en escena de esas acciones creativas, en particular, de la creación personal del actor.

Este proceso se construye a partir de una técnica y quien la domina es el director. Este trabaja creando significados dentro del sentido subliminal de las acciones creativas.

Esa técnica la llamará «de montaje», como en el cine, montaje de la atención del espectador en relación con la acción, a partir de trucos de composición teatral, construido del manoseo de los elementos creativos que van dando una forma temporal a los acontecimientos escénicos y forman en la memoria del espectador la narrativa final del espectáculo, puesto que las cuestiones sensitivas y subliminales son dadas directamente a partir de las relaciones directas de este con el entorno creativo del espectáculo[29]:

«Este es un caso especial y bastante raro, muy difícil de realizar, pero que de cualquier modo toca uno de los problemas esenciales del oficio del espectador, o sea, del director que observa: el de tener la capacidad de guiar la atención; la propia y también la de los espectadores que llegarán.» (GROTOWSKI, 1993: 50).

Pero en ese momento de montaje, que no es un trabajo mecánico del director, sino más bien una construcción orgánica que se produce en los momentos de ensayo y con carácter también de orden creativo, el director tiene que estar atento para que ese

[29] En el texto mencionado *El director como espectador de profesión* (1993: 47-55), Grotowski da un ejemplo, a partir de una escena de la obra *Apocalypisis cum Figuris*, de cómo funciona esa técnica de montaje del espectáculo.

trabajo no se vea desposeído de materia artística, convirtiéndose en algo impersonal y amorfo:

> «Así funciona bien. Es una pena que sea banal. ¿Por qué es banal? Si el director mira lo que ha hecho durante los ensayos, si es verdaderamente un director que ama ser testigo de cosas fascinantes, se dice: "sí, es claro, pero no hay revelación en esto". ¿Por qué no hay revelación? Porque no hay misterio, no hay secreto. El problema no es el de inventar algo misterioso; porque si lo inventa, se trata simplemente de cosas estúpidamente extravagantes; pero hay todo un "iter mundus" entre ver lo que hay y no verlo. Así, por ejemplo, en vez de yuxtaponer simplemente las secuencias, éstas se podrían yuxtaponer parcialmente.» (GROTOWSKI, 1993: 51).

No obstante, en todos esos momentos, Grotowski está trabajando a partir de textos predeterminados que serán utilizados por él como fuentes de posibilidades y de eje narrativo, o más bien sensitivo, para el montaje. Textos que deconstruye para poder sacar lo que él denomina «arquetipos» (concepto ya trabajado anteriormente en este texto).

De esa utilización del texto como elemento dinamizador del proceso creativo, Grotowski afirma:

> «El director tiene una primera visión del espectáculo cuando lee el texto, dado que quiere ser un espectador fascinado. Pero eso es también un asunto entre él y sus hermanos espectadores, y sus enemigos espectadores…… Entonces el director debe sacar de esta visión aún confusa, que no es la concepción sino el sueño de un espectáculo, ciertos primeros planos de trabajo. Necesariamente debe traducir esto en términos precisos: ¿cuáles actores? ¿cuales espacios? Debe tener un proyecto. Es inevitable. Si es muy entupido, después se atendrá a su proyecto. El proyecto es necesario para hacer arrancar el trabajo; pero después llegan las cosas desconocidas, de los actores emergen cosas ignoradas, al director mismo llegan nuevas asociaciones, los objetos muestran nuevas funciones posibles.» (GROTOWSKI, 1993: 53).

Sobre esa relación de transformación de los elementos creativos durante el proceso de montaje, Grotowski explicita que todos los elementos sufren dichas transformaciones, puesto que lo más importante es el proceso, esto es, la acción transformadora.

Y el director, en su función de espectador, tiene que estar atento para entender el flujo de esas alteraciones durante los momentos de ensayo para que pueda percibir claramente cuándo debe fijar esos momentos y con qué intención, pues el proceso deberá tener una unidad estilística y formal en tanto que le está dando forma:

> «La misma cosa vale para el vestuario. Si se cambian un poco, éstos se vuelven completamente otra cosa. De esta manera, esta transformación de los objetos o de las funciones de los objetos es un elemento muy importante del trabajo. Son las cosas que aparecen y que modifican el proyecto inicial. Evidentemente, sin embargo, aquello que más altera el proyecto inicial es lo que emerge de los actores. Pero las dos cosas van juntas.» (GROTOWSKI, 1993: 54).

Lo que se percibe claramente en respecto a la dirección de Grotowski es su preocupación por lo que él llama «verdad», elemento que para él nunca debe ser preferido a favor de una apuesta formal que no traduzca los conceptos planteados y las cuestiones y acciones desarrolladas durante el proceso de ensayo.

Para él, la memoria de ese proceso tiene que estar garantizada en la estética del espectáculo que será realizado delante del espectador, el encuentro entre dos realidades que van a compartir un mismo espacio y tiempo en un determinado momento, recreando el *ritus laico* tal y como define ese proceso.

II.3.2.2.2. Otros integrantes del *Teatro de las 13 filas*

El Teatro de las 13 filas, en Opole, empezará con Grotowski y Flaszen y, más tarde, se unirán al grupo nombres como el del arquitecto Jerzy Gurawski, responsable de la construcción del espacio escénico de los espectáculos desde de *Sakuntala* hasta *El príncipe constante*, o el de Waldemar Krygier, responsable de la parte de vestuario de muchos de los espectáculos desarrollados en ese momento, así como otros colaboradores que pasaron por el mencionado teatro y dejaron su contribución[30] hasta que, ya con el nombre de Teatro-Laboratorio de las 13 filas, el grupo deje de producir espectáculos dirigidos por Grotowski. En el año de 1984[31] cerrará finalmente sus puertas.

Como se ha descrito anteriormente, el grupo que ha creado los espectáculos, a pesar de haber sido dirigidos por Grotowski y llevar su marca delante, ha contado con muchos otros colaboradores, que no sólo han estructurado, junto a él, las propuestas escénicas más importantes del teatro de entonces, sino que también han sido creadores con personalidades propias y han aportando al proceso sus visiones personales del mundo, como creadores teatrales, y contribuido para que, los ya referidos espectáculos, tuvieran la fuerza y la estructura que tuvieron.

[30] Como ya se ha dicho anteriormente, véanse las fichas técnicas de los espectáculos (Grotowski: 2007: 245-248).

[31] En *Revista Mascara*, Año 3, N.º 11-12, 1993, concretamente en un texto de Jennifer Kumiega se puede leer la trascripción de la carta de despedida del Teatr-Laboratorium que salió, el 28 de enero de 1984, en el periódico de Wroclaw: *Gazeta Robotnieza*. La carta está firmada por los «Miembros fundadores: Ludwik Flaszen, Rena Mirecka, Zygmunt Molik, Ryszard Cieslak y el grupo».

El primer personaje de ese reparto de grandes creadores, que en un momento de simbiosis completa y renovadora han dejado sus huellas en ese teatro que se pretendía revolucionario, fue el director literario de la compañía, Ludwik Flaszen[32].

Este era el responsable, según Grotowski, del cargo de «abogado del diablo», puesto que ejercía de crítico interno del teatro puntuando las creaciones durante los ensayos y posteriormente durante las funciones.

Por otro lado, en muchas ocasiones, también fue el responsable de textos que eran insertados en los programas y que servían no sólo para aclarar la escenificación, sino también para redimensionar el pensamiento acerca del teatro, hecho que se planteaba en aquellos montajes:

> «Flaszen era un maestro en el arte de escribir densamente. En los programas del Teatr 13 Rzedów era él quien formulaba la visión que caracterizaba el trabajo. Fue Flaszen (en un artículo de 1962 sobre "Akropolis") quien habló de "teatro pobre", organizado sobre la base del principio de la más rigurosa autarquía y "cuya norma general es la de no introducir nada que no está ahí desde el mismo principio. Un grupo de personas y cierto número de objetos están en el teatro y deben bastar para todas las exigencias y las situaciones del espectáculo".» (BARBA, 2000: 33).

El otro personaje, Gurawski, fue quien redimensionó la utilización del espacio escénico, convirtiendo este en un espacio de vivencia escénica de manera que ampliaba también la idea de Grotowski, la cual afirmaba que el espectáculo era apenas una parte más de la creación escénica.

Así, a partir de esta visión de Grotowski, Gurawski cambiará la potencialidad del espacio teatral, dándole un aspecto de integración entre la puesta en escena y el público, aquello que Grotowski llama la centella, esto es, el espectáculo teatral, algo que ocurre entre -en el sentido mismo espacial- el actor y el espectador:

> «El autor del espacio escénico era Jerzy Gurawski, un arquitecto (y no un escenógrafo) coetáneo de Grotowski. Su encuentro pertenece a la lista de eventos teatrales que pueden definirse como históricos. Uno no sería capaz de llegar a aquellas extraordinarias soluciones sin el otro. La contribución de Gurawski a "Kordian", "Dr. Faustus" y "El Príncipe Constante" fue excepcional. Cuando faltó su colaboración, el espacio escénico de Grotowski se redujo a una sala vacía con los espectadores a los lados, convirtiéndose, involuntariamente, en una escena circular. Gurawski era modesto, se le veía poco en el teatro, trabaja por su cuenta, aunque siempre en contacto con Grotowski. Para la creación de "Dr. Fautus", en la cual yo era el asistente de dirección, no acudía a los ensayos ni intervenía en la realización de sus diseños. Gurawski es una persona inolvidable que, a través de su colaboración con Grotowski, cambió la concepción del espacio escénico de los decenios sucesivos. La historia del teatro no ha resaltado suficientemente sus méritos, mientras que el propio Grotowski siempre los subrayó. Sucede a menudo que la tensión colectiva, la creatividad de un grupo, la simbiosis operativa de algunas personas son absorbidas por un sólo nombre.» (BARBA, 2000: 30-31).

[32] «Ludwik Flaszen, otra personalidad fuera de lo normal, era el director literario del teatro (entonces en Polonia, todos los teatros tenían un director artístico y otro literario, y él lo había sido también del importante Teatro Slowacki de Cracovia). Su papel de "crítico interno", de cuestionador eterno, de acuciante "abogado del diablo" fue inestimable.» (BARBA, 2000: 31).

Además de la importancia de Gurawski, podemos subrayar la de otro creador integrado en el proceso del Teatro de las 13 filas, Waldemar Krygier. Responsable del vestuario, lo utilizó más bien como una segunda piel del personaje, intentando crear una dimensión especial entre el actor, su personaje y su entorno creativo, de modo que no deja que el figurín tome la función de ser apenas un elemento anecdótico sobre el personaje y su acción dentro del contexto del espectáculo.

Un ejemplo clásico es la manera en que funciona la ropa del personaje de Cieslak en *El príncipe constante*. En ella, el vestuario se transforma en un elemento escénico que da potencia al desnudamiento físico y existencial del actor-personaje, hecho importante incluso en el desarrollo posterior de Grotowski sobre la técnica de interpretación, momento en el cual buscará cada vez más la «vía negativa»:

> «Y sin embargo, en el Teatr 13 Rzedów los vestidos, los accesorios y, sobre todo, la organización del espacio eran muy refinados y relativamente costosos. Basta pensar en el montaje escénico de "Dr. Faustus" o del "Príncipe Constante", auténtico teatro construido dentro de un teatro en el que el vestuario de Waldemar Krygier despierta asociaciones contradictorias; o en la eficacia emotiva del vestuario de Józef Szajna y en sus tubos metálicos que invadían el espacio de "Akropolis" materializando el trabajo agotador e insensato de un grupo de exterminio.
> Para hacer "teatro pobre" hay que ser rico. Pero la riqueza de Grotowski no era el dinero, sino los recursos creativos del "ensemble"; de Gurawski, el arquitecto; del Flaszen "abogado del diablo"; de Krygier y Szajna, creadores de vestidos-signos persuasivos; del propio Grotowski, que despedazaba a los clásicos en búsqueda de arquetipos. Y luego estaban los actores: Rena Mirecka, Zygmunt Molik, Zbigniew Cynkutis, Antoni Jaholkowski; Ryszard CieslakSus, sus voces y sus gestos invaden mis sentidos cuando mi memoria vuelve a visitarlos. El espectáculo es lo que sucedió entre ellos y yo; sus consecuencias todavía viven, se transmiten encarnándose en una nueva vida.» (BARBA, 2000: 33).

II.3.2.2.3. Los actores y la técnica de interpretación

Los actores[33] del Teatro de las 13 filas, y más tarde Teatro Laboratorium, han estado, casi todos, durante mucho tiempo trabajando en conjunto, algunos desde la fundación del proyecto de Flaszen y Grotowski, hasta que el Teatro Laboratorium cerró sus puertas en 1984.

Ellos, principalmente en conjunto con Grotowski y bajo la mirada crítica de Flaszen, han centrado sus esfuerzos en la búsqueda de una técnica que reflejara tanto las cuestiones estéticas planteadas por los artistas creadores del teatro, como el alma de ese proceso creador que hace que el actor se convierta en el eje del planteamiento escénico.

[33] Para saber quiénes son los actores y qué espectáculos fueron realizados por cada uno de ellos, véase de nuevo las fichas técnicas de los espectáculos (Grotowski, 2007: 245-248).

Quien explica claramente esa relación de los actores con dicha búsqueda, que por sus propias características elementales se transforma en una técnica plural y, a la vez, personal, es Flaszen:

> «El método de Grotowski se diferencia de la biomecánica, identificada comúnmente con el vanguardismo actoral; de la así llamada actuación distanciada considerada universalmente como un estilo moderno del actor; y de la "reviviscencia", reconocida -no plenamente sin razón- como una absoluta antigualla teatral. La biomecánica excluye de las expresiones los procesos espirituales; en cuanto a Grotowski, al contrario, tiende a la expresividad física llevada a los límites extremos y reconoce la unidad de aquello que es espiritual y corpóreo: en la actuación del cuerpo ve sólo la manifestación de su anulación, de la eliminación de los obstáculos que el organismo coloca en la fluida realización de los impulsos interiores. La actuación distanciada presupone la supremacía del cálculo mental, de los extractos discursivos de la personalidad del actor; Grotowski, por el contrario, procura aquellos estratos de la espontaneidad, profundamente escondidos, que habitualmente consideran el intelecto como el instrumento de una falsa racionalización y el refugio de un compromiso no realizado en la actuación.
> También la "reviviscencia" presupone la colocación en movimiento de los extractos de la psique del actor, convergentes con la del personaje interpretado, colocándose en las circunstancias del este: ¿si fuera como él, que haría en aquella situación?, de manera diversa al actor de Grotowski. Paradójicamente él se interpreta a sí mismo en cuanto representante del género humano, en las condiciones contemporáneas.
> El proceso de autopenetración del actor debe asumir frecuentemente el carácter del exceso. Y aquí está la segunda, no menos esencial, diferencia que separa el método de Grotowski de la "reviviscencia". La "reviviscencia" se refiere principalmente a los sentimientos comunes, a los comportamientos cotidianos, accesibles -según las circunstancias- de cada hombre. Al contrario, el proceso de autopenetración -de desnudamiento espiritual- culmina en un acto excepcional, intensificado, en el límite, solemne, extático. El trance del actor que hace eso -en el caso de que haya realizado plenamente su tarea- es un trance verdadero; un darse en público, real, con todo el "background" de la intimidad. Y, por lo tanto, convertirse en el acto del ápice psíquico. Ya el propio desvelarse, privado de las mordazas requeridas por la así llamada "buena educación", que funciona en la imaginación como una indelicadeza.» (FLASZEN, 2007: 89-89) (La traducción es nuestra).

Flaszen abordará este punto de la creación actoral por el ángulo más filosófico. Su mirada sobre el actor estará más enfocada a entender la acción desde su punto transversal, aquella que corta la carne del actor permitiendo una lectura poética del acto teatral.

Ya Grotowski, quien también tenía esa visión poética de la acción actoral, nos hablará y se preocupará más del aspecto técnico de la acción, o sea, de cómo proceder para llegar a este estado poético en el que carne y espíritu se unen en una misma acción, provocando, primero, en el propio actor y, después, en el espectador, la sensación de desnudamiento de su actitud cultural en búsqueda de algo más profundo o primario que explique o explicite su naturaleza humana, esto es, el arquetipo de que tanto hablaba Grotowski.

Barba, que presenció los trabajos con los actores durante su estancia en el Teatro de las 13 filas, todavía en Opole, cuando trabajó como ayudante de dirección de

Grotowski, traduce el trabajo actoral como una búsqueda personal del actor, a partir de una técnica corporal que trabaja con los músculos más profundos e íntimos. Esto sucede cuando se encuentra no sólo con sus experiencias más extremas, sino también con sensaciones de carácter más amplio, relativas a su pertenencia cultural y se produce un «religare», no de carácter religioso, sino más bien antropológico entre el individuo, el colectivo y el espectador.

Además, a partir de la acción del actor en este espacio teatral, en el sentido de ritual con que lo concibe Grotowski, se rehace ese camino entre la experiencia personal de este y el entorno, tanto teatral (del espectáculo) como de espectro más amplio (la cultura a la cual pertenece y que le da forma) de tal manera que produce, a la vez, la socialización y alienación de sus emociones más profundas y carnales:

> «Jerzy Grotowski habla con placer de "magia teatral". Entiende por eso que un actor, digno de tal calificación, debe ser capaz de "exploits" físicos y vocales que el espectador no sabría realizar: Proteo que fascina no sólo a los ojos y la inteligencia del espectador, sino también su subconsciente, arrancándole, de algún modo, de su anonimato y asociándose a la acción dramática. Interpretar un papel no es para el actor sinónimo de identificación con el personaje: él está lejos de "vivir" su personaje así como de representarlo con extrañamiento. Para el actor, el personaje es un instrumento para agredirse a sí mismo, para llegar hasta algunos puntos secretos de su personalidad, para desnudar lo que él tiene en lo más íntimo. Es un proceso de autopenetración, de exceso, sin el cual no puede existir creación profunda, contacto con los otros, posibilidad de formular interrogaciones angustiantes que voluntariamente evitamos para preservar nuestro limbo cotidiano. Librándose de la carga que lo define socialmente y de manera esteriotipada, el actor cumple un acto de sacrificio, de renuncia, de humildad. Esa sucesión de heridas íntimas vitaliza su subconsciente y le permite una expresividad que no puede ciertamente comparar con la expresividad obtenida con un cálculo frío o con la identificación con el personaje. Violándose en los centros más importantes de su psique y ofreciéndose con humildad a ese sacrificio, el actor, así como el espectador que quiere entregarse, supera su alienación y sus límites y vive un clímax, un "ápice", que es purificación, aceptación de la propia fisonomía interior, liberación. Religándose a la tradición transmitida por el espíritu religioso europeo, ese teatro la laiciza y la libera de su contenido metafísico, canalizando las necesidades espirituales del individuo contemporáneo rumbo a una nueva forma del ritual sacro, pero de manera laica.» (BARBA, 2007: 99-100) (La traducción es nuestra).

II.3.2.2.3.1. El actor y el *Teatro pobre*

Grotowski, en su texto *La técnica del actor* (1981: 174-184) habla de la importancia del método de trabajo o sistema, pero no como algo general, sino más bien como algo que es aplicado, o bien al trabajo personal del actor y, por lo tanto, adecuado a la necesidad individual de cada actor, o bien a partir de una necesidad general del grupo adecuando el método actoral al proceso creativo que en el momento se está proponiendo al grupo y que se va cambiando de acuerdo con las necesidades específicas

de la puesta en escena planteada o a partir de la necesidad interna, y técnica, de cada actor en relación con esa puesta en escena:

> «Hay, de hecho, muy pocos métodos de actuación. El más desarrollado es el de Stanislavski. Stanislavski propuso las cuestiones más importantes y él mismo se respondió. Durante los numerosos años de investigación, desarrolló su método pero sus discípulos no evolucionaron. Stanislavski tuvo discípulos en cada uno de sus fases y cada discípulo se quedó detenido en esa fase particular y, de ello, surgieron discusiones de orden teológico. Stanislavski estaba siempre experimentando y no sugería recetas sino medios a través de los cuales el actor podía descubrirse a sí mismo, volviendo siempre, en todas las situaciones concretas, a la cuestión ¿cómo puede hacerse esto? Esto es esencial. Todo lo logró dentro de un teatro en su país y en ese tiempo creando un realismo existencial. Charles Dullin también creó muchos y muy buenos ejercicios, improvisaciones, juegos con máscaras o ejercicios con temas como "hombre y plantas", "hombres y animales", que son muy útiles para la preparación del actor, porque estimulan no sólo su imaginación sino también el desarrollo de sus reacciones naturales. Sin embargo, su trabajo no constituye tampoco una técnica para la formación del actor.» (GROTOWSKI, 1981: 175-176).

De este modo, Grotowski plantea que ese método o sistema de trabajo tiene que producir preguntas propias que den como resultado al acto creativo, características personales, puesto que cada momento, tanto en el sentido general (la obra con la cual se está trabajando) como en el personal, esto es, el actor delante de su propio desarrollo producen aquello que será parte de la estética final del proceso creativo, el espectáculo.

El actor también tiene preguntas referentes a sus experiencias personales que va descubriendo a partir de la acción de desnudar y que originan nuevas preguntas que, a su vez, provocan etapas distintas de trabajo, como, por ejemplo, en relación con el trabajo que el actor desarrolla en conjunto con los otros actores en el momento de los ensayos de la obra:

> «Todos los sistemas conscientes en el campo de la actuación se plantean la misma cuestión: "¿cómo puede hacerse esto?" Así debe ser, un método es la consciencia de este "cómo". Pienso que uno debe hacerse este planteamiento por lo menos una vez en la vida, pero tan pronto como se entra en los problemas particulares no se debe plantear ya porque en el mismo momento en que se formula se empiezan a crear estereotipos y clisés. Entonces hay que preguntarse: "¿qué es lo que no debo hacer?".» (GROTOWSKI, 1981: 176).

Para Grotowski, las relaciones establecidas durante el proceso actoral, a partir de un trabajo consciente sobre si mismo, produce en el actor un planteamiento en sus bases organizativas, y tiene como principal cadena al actor y su propuesta actoral, su entorno inmediato, su espacio creativo. El espectador va a presenciar el acto de desnudamiento del actor y, a partir de ese acto, también hará su propio camino hasta llegar a sus experiencias personales.

El *acto total* propuesto por Grotowski, siempre que esté bien elaborado, llevará al actor y al espectador a una comunión a partir de la cual ocurre la representación teatral. Así, el planteamiento de un teatro pobre viene de la certeza de que, para realizarse, el teatro necesita básicamente de esos elementos: actor, espectador y espacio teatral.

No obstante, las puestas en escenas de Grotowski, tenían toda una gama de elementos creativos que componían el espectáculo y, al final, dentro de la estructura creativa, tenían funciones estructurales significativas en la narrativa escénica realizada.

Sin embargo, esta narrativa siempre aparecía integrada en el acto creativo de los actores, creando una estructura escénica que integraba completamente todos los elementos creativos ahí realizados, construyendo una acción escénica única en el devenir del espectáculo:

> «No queremos recetas, estereotipos, prerrogativas de los profesionales. No tratamos de responder a este tipo de preguntas: ¿cómo mostrar la irritación?, ¿cómo caminar?, ¿cómo debe representarse Shakepeare?, porque éste es el tipo de cuestiones que generalmente se preguntan. En lugar de eso le preguntamos al actor: "¿cuáles son los obstáculos que bloquean su camino para alcanzar el acto total que debe comprometer todos sus recursos psicofísicos, desde lo más instintivo hasta lo más racional?". Debemos encontrar qué es lo que lo detiene en el ámbito de la respiración, del movimiento y, lo más importante, del contacto humano. ¿Qué resistencias existen?, ¿cómo pueden eliminarse? Quiero eliminar, despojar al actor de todo lo que lo perturba. Todo lo que es creativo quedará dentro de él. Es una liberación. Si nada permanece, ello significa que no es creativo.» (GROTOWSKI, 1981: 178).

Pero aún con toda esa construcción de una técnica direccionada para el desarrollo personal del actor, Grotowski planteaba que este jamás debería olvidarse de la presencia del espectador y que, el espectador, también forma parte de la estructura de la puesta en escena.

> «No creo que el actor deba descuidar el hecho de que el espectador está presente; si se dice a sí mismo: "no hay nadie allí", está diciendo una mentira. En breve, el actor no debe tomar al público como un punto de orientación, pero al mismo tiempo no debe descuidar el hecho de su presencia. Para cada una de nuestras producciones, creamos una relación diferente entre actores y espectadores. En el "Dr. Fausto", los espectadores serán huéspedes, en "El Príncipe Constante", los espectadores. El hecho esencial es que el actor no debe actuar "para" la audiencia, sino confrontarse con los espectadores, en su presencia. Mejor aún, debe cumplir un acto auténtico frente a los espectadores, un acto de sinceridad y de autenticidad extremo, aunque disciplinado. Debe darse y no retomarse, abrirse y no encerrarse en sí mismo porque eso sería un acto de narcisismo.» (GROTOWSKI, 1981: 182-183).

II.3.2.2.3.2. El actor y la técnica: el *training*

Grotowski, sin embargo, no trabaja únicamente a partir de una propuesta sólo conceptual. Hay todo un trabajo físico, el *training*, que produce una práctica altamente rigurosa y que debería ser perseguida por el actor para que pudiera acceder a los estados creativos a los cuales se refiere.

Ese método intentará siempre hacer un cruce entre lo que es la técnica física propiamente dicha y lo que esa técnica puede proporcionar en el sentido creativo, sensitivo y estético, pues cualquier técnica física lleva a una forma física y de comportamiento en su sentido estético.

> «La búsqueda de estos "signos" con un dinamismo impregnado de asociaciones no se basa en la psicología o en la mecánica causa-efecto, sino en una lógica teatral. Esta lógica teatral es esencialmente coherencia orgánica y presupone una disciplina física y psíquica, es decir, una técnica. El dominio de esta técnica se convierte en un proceso personal que permite al actor descubrir su flora y su fauna interior, alcanzando el territorio común de la imaginación colectiva. El *training* y el trabajo para el espectáculo se convierten esencialmente, según la expresión de Stanislavski, en trabajo del actor sobre sí mismo, también como individuo. Esta dialéctica -texto a desarrollar y actor que encarna el espíritu del texto- no es teoría abstracta o visión-espejismo, es disciplina técnica, una sucesión de ejercicios y acciones concretas que fueron descritas minuciosamente.» (BARBA, 2000: 45).

Y para llevar a cabo todas las cuestiones planteadas, Grotowski desarrolla una dinámica de trabajo basada en los procesos cotidianos, donde debe haber una concentración de esfuerzos para que lo adquirido no vuelva a caer en el olvido.

También la técnica basada en la acción física del actor, tiene que preparar el cuerpo, tanto emocional como físico, del actor, para este pueda desarrollar su trabajo de manera satisfactoria; el cuerpo, el elemento de trabajo actoral, tiene que estar bien preparado para responder a las exigencias creativas del actor y del director y eso requiere un rigor de trabajo grande y cotidiano:

> «Los actores se reúnen todas las mañanas a las diez. El programa de trabajo se inicia con tres horas de ejercicios elementales: gimnasia, acrobacia, respiración, dicción, plástica, rítmica, composición de "máscaras", mímicas, estudios pantomímicos, ejercicios psíquicos, concentración. En seguida, ellos empiezan los ensayos de la presentación de la próxima programación hasta la hora del espectáculo nocturno. En seis años, el Teatro laboratorio ajustó una técnica de actuación decididamente "teatral", con ese adjetivo queremos decir "antinaturalitas".» (BARBA, 2007: 98) (La traducción es nuestra).

En *Hacia un teatro pobre* (1981), dentro del texto *El entrenamiento del actor* (1959-1962), Grototwski propone una sistematización para los ejercicios de aquel

momento, de manera que el actor pudiera poner su cuerpo a servicio de las necesidades creativas que entonces se desarrollaban. Por otro lado, explica que estos ejercicios, además de su carácter puramente técnico, debían siempre intentar mezclar lo que es meramente formal con las experiencias creativas de los actores:

> «El actor no debe preguntarse ya ¿cómo debo hacer eso?, sino saber lo que no tiene que hacer, lo que lo obstaculiza. Tiene que adaptarse personalmente a los ejercicios para hallar una solución que elimine los obstáculos que en cada actor son distintos.
> Esto es lo que significa la expresión "vía negativa": un proceso de eliminación. La diferencia entre el entrenamiento de 1959 y 1962 y la fase siguiente se señala sobre todo en los ejercicios vocales y físicos. Muchos de los elementos básicos de los ejercicios físicos se han conservado pero están orientados a buscar un contacto: recibir los estímulos del exterior y la reacción a esos estímulos (el proceso de "dar y tomar" mencionado en otro lugar). Se siguen usando los resonadores en los ejercicios vocales, pero ahora se ponen en funcionamiento a través de varios tipos de impulsos y del contacto con el exterior.
> El entrenamiento consistió en ejercicios que los actores ideaban o que adoptaban de otros sistemas. Aun aquellos ejercicios que no son el resultado de la investigación personal del actor se han desarrollado y elaborado para satisfacer los objetivos precisos del método.
> La terminología de los ejercicios escogidos se ha alterado. Una vez que los actores adaptan un ejercicio, se establece un nombre para él sobre la base de asociaciones e ideas personales. Se tiende conscientemente a usar una especie de jerga profesional que tenga un efecto estimulante en la imaginación.» (GROTOWSKI, 1981: 94-95).

Más adelante, en ese mismo texto, Grotowski (1981: 95-138) va a hacer una descripción de los ejercicios con sus posibles maneras de realización, pero sabiendo que estos se van modificando siempre de acuerdo con las necesidades individuales de los actores, con las necesidades generales de las obras montadas y con la noción ética y estética de la dirección, y son:

Ejercicios físicos: calentamiento, ejercicios para aflorar los músculos y la columna vertebral, ejercicios de arriba hacia abajo, vuelo, saltos y volteretas, ejercicios de pies, ejercicios mimados que se concentran principalmente en las piernas y los brazos, estudios de actuación sobre cualquier tema realizado cuando se camina o se corre. Estos ejercicios sirven no sólo para calentar el cuerpo con el fin de que el actor no se dañe durante los trabajos que tienen un carácter físico muy extremo, sino también para que el cuerpo esté despierto a la hora de responder ante el acto creativo.

Ejercicios plásticos: son ejercicios elementales y de composición. Estos ejercicios sirven para que el actor conozca las posibilidades expresivas del propio cuerpo, como los contrarios o las geometrías físicas en el espacio, y también para que perciba que su cuerpo en el espacio crea imágenes que serán leídas y decodificadas.

Ejercicios de la máscara facial: son movimientos que crean un contacto con el mundo externo (extroversión), movimientos que tienden a llamar la atención del mundo

externo a fin de concentrarlo en el sujeto (introversión) y en etapas intermedias o neutras. Estos ejercicios son utilizados en la construcción de personajes, pero siempre relacionados con el resto del cuerpo. La cara no es una parte distinta del cuerpo, pero por su importancia en la caracterización de los personajes, en las diferentes técnicas teatrales, principalmente en las orientales, se mantienen ejercicios musculares específicos sólo para la cara.

Técnica de la voz: se refiere a la capacidad de conducción, respiración, apertura de la laringe, resonadores, la base de la voz, colocación de la voz, ejercicios orgánicos, la imaginación vocal, el empleo vocal, dicción, pausas, explotación de los errores y técnicas de pronunciación. Estos ejercicios para la voz tienen dos características fundamentales: la primera es entender cómo funciona la voz para luego usarla de manera orgánica; la segunda característica es aprender que la calidad de la voz también es un vehículo de expresión en el acto creativo, por lo que el actor tendrá que aprovechar este medio utilizándolo de la mejor manera posible, sacarle el mejor partido, pero a partir de su propio instrumento fonador que tendrá que conocer, explorar y ampliar teniendo en cuenta sus diversas posibilidades comunicativas.

Todos esos ejercicios son de carácter práctico y son utilizados como preparación física y sensitiva durante los ensayos, momento en que se trabaja la construcción del espectáculo propiamente dicho.

Esos ejercicios técnicos de actuación se iban cambiando de acuerdo con las necesidades estéticas de Grotowski, pero la base, esto es, la flexibilidad del cuerpo y la maleabilidad de la voz, siempre se mantenían igual:

> «Estaba claro que las prioridades de Grotowski se habían desplazado. En Opole, sus pensamientos se concentraban en la construcción del espectáculo como ritual "laico" y en las consecuencias psíquicas y emotivas que deberían tener para el espectador. Usaba el arquetipo como substrato común y punto de encuentro entre actores y espectadores, y la dialéctica de apoteosis e irrisión como instrumento para revitalizar un concentrado de experiencias. Hablaba de "magia teatral" y de un actor chamán capaz de realizar acciones extraordinarias. La supremacía del actor había crecido con la introducción del "training"
> Después de mi partida de Opole, después del traslado a Wroclaw y del trabajo sobre "El Príncipe Constante" con Ryszard Cieslak, algo había cambiado. Ahora el eje residía en el "acto total" del actor y en el proceso para llegar a él. Para Grotowski, los resultados de Cieslak en "El Príncipe Constante" debieron ser una sorpresa y un *shock*. En consecuencia, colocó explícitamente en un primer plano lo que siempre había sido el trasfondo esencial de su trabajo: la "técnica 2", el momento de la trascendencia individual que tenía lugar mediante la "técnica 1", el oficio del actor.» (BARBA, 2000: 120).

Pero con el pasar de los años y con las prácticas que se fueron acumulando, Grotowski caminará cada vez más hacia un tipo de ejercicio donde los principios físicos

(cuerpo y voz), estarán relacionados con la idea de establecer parámetros para los argumentos culturales que cada individuo desarrollará a partir de sus experiencias personales y colectivas:

> «Hace bien en revisar nuestros ejercicios. Como usted sabe perfectamente, no existe un modelo ideal, todo debe cambiar continuamente. Nosotros también estamos atravesando una fase de trabajo que es distinta de la que usted siguió: desde de la manera de dirigir los ensayos de "El Príncipe Constante", hasta los ejercicios. Todo está muy lejos e incluso distinto de como lo hacíamos antes. Esto no implica una vuelta al pasado, sino más bien que ahora estamos resolviendo las cuestiones de método a un nivel más alto. Por lo que se refiere a los ejercicios, esto quiere decir individualizar el entrenamiento y hacer emerger la "tarea", la línea de las motivaciones del actor. En la técnica psíquica, el proceso de concretización se ha desarrollado mucho. Creo que estamos creando una variante europea de "tantra" o "bahkti" que tiene sus raíces en la tradición mediterránea. Y creo también que, en este nuevo nivel, inevitablemente volveremos a encontrar viejos errores que creíamos superados.» (GROTOWSKI, 2000: 64-65).

Todas esos principios de orden práctico, relacionados con los ejercicios y sus funciones dentro del proceso creativo del grupo, irán evolucionando hasta convertirse en el motivo principal dentro de la estructura de investigación que Grotowski desarrollará en las demás fases de su proceso creativo.

II.3.2.3. *Apocalypsis cum Figuris*

Apocalypsis cum Figuris fue el último espectáculo teatral presentado por el Teatro Laboratorium en la fase denominada Teatro de espectáculos. Después de ese momento, se trabajará en lo que llamaron *Parateatro* hasta el final del grupo en 1985.

Su primera presentación, con el nombre de *Los evangelios*, fue el día 20 de marzo de 1967, en un ensayo abierto. El día 11 de febrero de 1969 fue su estreno oficial. De esa primera versión saldrán dos más: una estrenada en junio de 1971 y la tercera el 23 de octubre de 1973, cuando se dejó de presentar la obra (GROTOWSKI, 2007: 248).

Este espectáculo es una referencia dentro de esa primera fase creativa, puesto que en él, Grotowski intenta sintetizar todos los principios que fueron desarrollados, con este grupo de creadores, y porque es en este proceso creativo, que grotowski desarrollará los principios fundamentales de sus futuras investigaciones.

II.3.2.3.1. El proceso de ensayo[34]

El espectáculo teatral *Apocalypsis cum Figuris* tardó tres años en terminarse. No es que exactamente lo estuviera terminado. Grotowski va a considerar este trabajo siempre en proceso y, ya en los ensayos, esa característica del trabajo se reflejará tanto en el *modus operandi* del trabajo actoral, como en su estética de proceso[35], pues, sobre el mismo trabajo se presentarán diversas versiones y con características distintas, aunque siempre con el mismo nombre y como si fuese parte del mismo proceso.

En realidad, esa manera de trabajar ya venía conformándose antes de este espectáculo. Lo importante no es llegar a un resultado, sino que, a partir del proceso, el resultado tenga una o diferentes formas, de acuerdo con la etapa de creación en que se encuentra el proceso-espectáculo. De esta manera, no es de extrañar que Grotowski proponga otras maneras de recepción para sus procesos teatrales:

> «Un ejemplo de otro campo de acción: supongamos que haya un ensayo. Empieza la escena. Tenemos algunos elementos muy precisos. Por medio del contacto y de la presencia tangible del cuerpo-memoria, la escena se desarrolla coherentemente. El director observa. Observa que la escena está plena, que el acto es tangible. Lo que ocurre, ocurre. Pero el director sabe que no servirá al espectáculo porque va en una dirección diversa. ¿Qué debería hacer? Si el director no percibiera en esto alguna semilla, interrumpiría. Pero puede ser que, cuando todo esté acabado, encuentren algunos puntos de contacto, algunos fragmentos, que podrán ser "montados" en la partitura del espectáculo. Después, tal vez, podrán percibir ese ensayo desde otro punto de vista. Pero supongamos que ninguno de esos materiales puede ser "usado" en el espectáculo. ¿Quiere decir que el ensayo fue desperdiciado? Al contrario. ¿Lo que se probó hoy?, ¿la semilla de la creatividad?, ¿las fuentes?
> Con seguridad, debemos ser conscientes del hecho de que, a lo largo del camino, retornarán a la coherencia final, a la estructura. La estructura puede ser construida, el proceso nunca. El acto no puede ser nunca cerrado, acabado. La estructura sí. La organización del trabajo sí. Si no tenemos esa capacidad de coherencia, no podemos crear. Pero esa es sólo la condición, no lo esencial. Lo esencial es la presencia de la realización, para este día, cada día y no la eterna preparación para otro día.» (GROTOWSKI, 2007: 179-180) (La traducción es nuestra).

En el caso específico de *Apocalypsis*, ese proceso se transformará en el puente entre un momento de su trabajo teatral y los otros momentos posteriores, de los cuales hablaremos más adelante, siendo, por tanto, un trabajo seminal.

> «En el caso de *Apocalypisis*, la aceptación de "mi hombre" se realizaba en el decorrer del proceso entero de su génesis por medio de la no aceptación, de la renuncia. Explicaría en estos términos: como director la única semilla que conservé del inicio al final de aquel trabajo fue la recusa de los

[34] En el texto *Sobre la Genese de Apocalypsis*, Grotowski (2007: 181-195) hace una rápida descripción del proceso de ensayos del espectáculo.

[35] Consideramos estética de proceso al trabajo teatral que no busca una estética final para sus puestas en escena, pero que admite el carácter de transitoriedad de esa forma teatral, aunque en el momento de la fruición de la puesta en escena, del proceso, haga un objeto teatral que sea percibido como único y con una forma propia. El término se remite al devenir del proceso del espectáculo *Apocalypsis cum Figuris*, en toda su permanencia en el espacio y tiempo históricos.

estereotipos y, específicamente, de los estereotipos de mi trabajo. Eso significaba, entre otras cosas, no repetir nada en la técnica creativa, no construir nada sobre la base de una consciencia del trabajo obtenida anteriormente.» (GROTOWSKI, 2007: 182) (La traducción es nuestra).

El proceso, sin embargo, no surge de la nada. El guión *Samuel Zborowski*, de Slowacki, será el punto de partida para la articulación de las primeras experiencias en torno al tema general al cual la obra fue construida y, a partir de este guión, el proceso que acabamos de relatar empieza a cobrar fuerzas y forma y, todavía inconsciente, comienza a regir a la manera como el ensayo es conducido, llevándolo en un principio a una angustia creativa[36] que, más tarde, se transformará en el espectáculo:

«¿Y entonces qué hice? Creé todos los hechos posibles para ganar tiempo para mí y para los actores. Hacía otras propuestas -"alrededor" de *Samuel Zborowski*- discutía de nuevo con el arquitecto las cuestiones de la escenografía, de las vestimentas. Elaboramos estas escenografías: fueron realizadas en el laboratorio. Todo esto llevó mucho tiempo. En relación con esto, yo pensaba: ¿qué puedo hacer? Creía que los objetos pudiesen conducirnos a algo. Pero si no pudiesen conducirnos, tal vez ocurriera un milagro, si no teníamos prisa. Tal vez se abran puertas - yo pensaba- tal vez esté sólo cansado, estéril, ¿o bien mis facultades creativas se han desgastado? Tal vez se trate sólo de jugar de ganar tiempo, con el máximo de cinismo? Así pensaba entonces. Pasaban las semanas. Yo no decía nada. Observaba lo que ocurría. Y renuncié a simular. Es esencial aquí el hecho de que rehusé a simular una fuerza creativa que en la realidad no tenía, renuncié a cometer una violencia sobre mí y sobre los actores, para crear un espectáculo que no quería nacer sólo, a pesar del trampolín bien construido. Yo observaba aquellas semillas que estaban lejos de *Samuel*. Y con delicadeza, daba mi ayuda para que se desarrollase.» (GROTOWSKI, 2007: 184) (La traducción es nuestra).

A partir de esa temática y de las asociaciones creativas producidas durante los trabajos, otros motivos narrativos[37] van asociándose a los ensayos, como relata el propio Grotowski (2007: 181-195), de modo que se van mezclando con el principio narrativo y transformándose en un bricolaje de sugestiones creativas surgidas del propio acto creativo realizado durante los ensayos.

En ese momento, los trabajos con los actores y con los otros elementos del espectáculo se van transformando en la narrativa del proceso, produciendo un formato de trabajo antes no experimentado por el grupo y que, finalmente, se transformará en el tema del trabajo: su propio proceso y las asociaciones que ahí se van gestando.

[36] Cuando decimos angustia creativa nos referimos a las tensiones internas, tanto de carácter personal, como en relación al grupo creativo que provocará, a partir de una necesidad interna generada por el propio proceso, avanzar sobre nuevas posibilidades creativas que todavía no habían sido experimentadas por sus creadores. Se creó, así, un diálogo dialéctico entre el sujeto creador y su entorno inmediato, su espacio creativo.

[37] Grotowski (2007: 185) hace una asociación entre el guión a partir del cual se estaba trabajando y *La leyenda del gran inquisidor*, extraída de *Los hermanos Karamazov*, de Dostoiévski.

En definitiva, la mano de Grotowski[38] articulará los fragmentos que él cree más importantes y montará la secuencia de acciones, hasta que estas se transformen en el espectáculo.

En el texto *Sobre la Genese de Apocalipsis*, Grotowski (2007: 181-95), narra la creación de dos escenas del espectáculo que reflejan la manera de trabajo que se estaba produciendo y cómo se iban transformando las improvisaciones en escenas más definidas dentro de la estructura narrativa del espectáculo. Se percibe que había, a pesar del rigor de trabajo de Grotowski, una libertad creativa muy grande y desarrollada a partir de las experiencias que el grupo ya venía acumulando de otros trabajos.

Al analizar ese procedimiento creativo de Grotowski, nos deparamos con uno de los principios básicos para las construcción de nuestro modelo de análisis, la improvisación que se va transformando en escena final del espectáculo, así al observar cómo Grotowski desarrolla su labor, creamos puentes interpretativos con nuestro modelo de análisis.

Además de los trabajos en conjunto, se mantenía la práctica de los trabajos por separado, esto es, cuando los personajes eran mejor elaborados y ganaban fuerza y forma, tanto en su contenido corporal como en el espiritual, gracias a los ejercícios utilizados por el grupo como método de proceso creativo.

Las partituras personales que se desarrollaban eran después realizadas con el conjunto y, de ahí, se podían crear situaciones o definir mejor las relaciones, tanto entre los actores-personajes que iban surgiendo como en relación con la dramaturgia escénica que provenía de estas. Por otro lado, los juegos entre los demás elementos creativos que en ese momento se iban relacionando permitían nuevas posibilidades creativas:

> «Además de eso, si se volvía necesario el uso de los objetos, pegábamos las cosas que se encontraban en el teatro, a mano. Es más, aquello que era realmente esencial surgía del trabajo individual; los "esbozos" preparados, no premeditados en los detalles, pero que, aun así preparados, eran los más importantes. Como he dicho, lo esencial surgía del trabajo individual. De eso no se puede hablar. No es posible contar, por ejemplo, mi trabajo con Jaholkowski con el texto de la *Leyenda*, que se desarrolló continuamente, yo ya sabía que se trataba de los *Evangelios*. Pero aquel trabajo comenzará, en relación con los trabajos sobre los *Evangelios*, a crear vida: tenía, por lo tanto, el deber de continuarlo. Otra cuestión del género, imposible de formular, era la investigación, junto con Cieslak, en torno a Cristo. En un determinado punto, de cualquier manera, después de mucho tiempo, la bloqueamos, la cerramos, para entrar en ella de manera completamente diversa y así volver a ella después todavía a la manera de antes, aunque con otra perspectiva. En realidad, algunas horas de trabajo aparte lanzaron semillas para la existencia de Scierski como Juan. Y todo el trabajo posterior se desarrolló en torno a aquella semilla. Todo ocurría sobre planos diversos, se ligaba a diferentes derrotas y a las diferentes fuentes de irradiación. Pero ya entonces era esencial. Ya entonces estaba en el ámbito de aquella frase de

[38] Este modo de trabajo de dirección de Grotowski ya fue trabajado en el epígrafe 1.3.2.1.

Teófilo de Antioquia: "Enséñame tu hombre, y yo te enseñaré mi Dios". (GROTOWSKI, 2007: 188-189) (La traducción es nuestra).

En un determinado momento, se tuvo la necesidad de enseñar lo que se estaba trabajando, para tener, así, la otra parte del proceso, esto es, a los espectadores, y ver cómo reaccionaban ante los elementos que se estaban articulando.

Si se dejaba claro que no era lo que ellos querían enseñar, que la dimensión de lo que era producido en los ensayos no llegaba hasta la puesta en escena, que la fuerza y la clarividencia que se conseguían durante los ensayos durante el espectáculo se transformaban en estructuras mecánicas de acciones físicas o que existía una «verdad escénica» que ellos no conseguían hacer renacer durante la representación, el proceso todavía no tenía una estructura lo suficientemente fuerte como para «sustentar» las propuestas creativas que surgían durante las improvisaciones:

«Después de dos montajes diferentes, sin llegar al estreno, recomenzamos casi de cero. Durante un mes, discutimos sobre nuestras asociaciones en relación a algunas escenas, aquellas que para una parte de nuestros compañeros eran las más importantes; discutimos sobre aquello que, en cierto sentido, guiaba a cada uno sobre las cuestiones ligadas al espacio. Habíamos trabajado prácticamente sin hablar durante los ensayos, de repente tuvimos un mes entero sólo de charlas; era como una procura de asociaciones personales sobre todo lo que ocurre hoy en día en Polonia, en el ámbito de nuestras vidas. Entonces, Scierski se hizo portador de numerosas asociaciones cruciales. Podríamos decir que, en aquel momento, el trabajo era de análisis, no intelectual, pero por asociaciones conscientes. Cada uno de nosotros tenía en sí mismo una especie de determinación. También yo la descubrí en mí, paso a paso. Pero yo no violentaba mi consciencia para saber luego de lo que se trataba. Era importante que existiera. A esas alturas, yo creía necesario hacer el espectáculo por lo menos tres veces. Ya teníamos hechos dos ensayos generales sin estrenar. Yo me decía a mí mismo: "No, no, esos son caminos conocidos, trucos, mientras que aquello que es más intensamente radiante en el montaje se desmanchaba". Yo pensaba: "Existe una necesidad, en ellos y en mí; poco importa si todavía no la identifico, no es oportuno hacerla de cualquier manera, aunque tal vez no hagamos absolutamente nada. Todavía, en lo que concernía al tiempo de que podríamos disponer, los plazos de la programación, etc., necesitábamos estrenar. Pero, casi un mes, sólo discutíamos, porque era la consecuencia del orden natural de las cosas".» (GROTOWSKI, 2007: 189-190) (La traducción es nuestra).

Se vuelve a empezar con las prácticas, con vistas mejorar el tipo de proceso que el grupo estaba desarrollando y que llevaba en sí la semilla tantas veces mencionada por Grotowski, de una nueva manera de trabajar del grupo.

El proceso se vuelve más importante que la muestra del proceso; lo que al principio era una técnica para llegar a algo, ahora se transforma en el propio proceso y, como consecuencia, en el propio espectáculo. Ya no se hacen concesiones, el montaje ya no tiene que producirse a toda costa, la investigación teatral gana el primer plano del trabajo y asegura la dinámica del proceso:

«Me acordé de la renuncia necesaria para este trabajo. Ni yo mismo era consciente. Un día durante la gira después del preestreno, uno de los compañeros me dijo algo de positivo a propósito de ese mi trabajo, y yo le respondí: "Estuve perdido tantas veces en ese tiempo". Entonces él dijo: "Veía continuamente en ti la renuncia de mentir". La renuncia. Creo que fue el único tema de nuestro trabajo en "Apocalypisis cum Figuris". La fuente de ese trabajo fue la creación de los actores. Considero que en ninguno de nuestros espectáculos la creación de los actores haya sido tan evidente. Fueron tres años de lucha. Si, durante el trabajo, nacía un conflicto entre el proceso creativo de alguno de mis compañeros, de un lado, y el orden del conjunto, la estructura o el orden del montaje, de otro, yo siempre daba prioridad al proceso. No corté nunca aquello que era realmente el proceso, ni siquiera cuando no veía en el momento un eslabón con el conjunto. Procurábamos insistentemente en los "esbozos", en las improvisaciones, en los "estudios". De ese modo, todo se manifestó sólo durante el trabajo. También aquello que se puede llamar narración, que aun así es bastante limitada.

Aquello que emergió de allí fue una especie de representación de la humanidad, como si esas seis personas representasen al género humano.

Ese espectáculo es profundamente contemporáneo, a pesar de que los textos hubiesen sido sacados de la Biblia, de Dostoiévski, Eliot y Weil; en el choque con la materia de los espectáculos ellos resuenan como ecos drásticos y hasta obscenos. Esa situación tiene algo de la provocación con relación a los eternos temas bíblicos, en relación a la historia sacra que es su urdidura narrativa. Sin embargo, efectuamos simplemente una extrapolación de nuestra vida sobre la tradición, que es como la condensación de la historia de todo el género humano y, por este motivo, se adapta tan bien a ella. Nuestra trama en ese contexto es de hecho totalmente contemporánea. Se trata de aquello que es extraño y loco. Ese ajuste de un miserable "Pequeño Apocalipisis" es lamentable, mezquino. Aquel idiota allí. Todavía allá hay una referencia a algo más.» (GROTOTWSKI, 2007: 194-195).

Apocalypsis cum Figuris fue realmente un trabajo límite en el proceso creativo del grupo. A partir de entonces, se van a producir otras maneras de representación teatral a las que ellos darán el nombre de *Parateatro*, donde se eliminarán los términos *ensayo* y *espectáculo* y se asumirá que el proceso teatral, para el grupo, es un devenir creativo donde, en un determinado momento, el público empieza a formar parte del proceso y que, más tarde, se va para nuevamente regresar y volver a irse.

II.3.2.3.2. Su puesta en escena

En su libro *Apocalypsis cum Figuris. Descripción del espectáculo*, Malgorzata Dzieduszycka[39] (2003) hace un recorrido por la puesta en escena del espectáculo *Apocalypsis* entre el otoño de 1971 y el otoño de 1972, momento durante el cual asiste treinta veces a su representación.

Su libro es dividido en tres partes claramente definidas: la primera es una narración de la acción escénica, descrita en sus pormenores; en la segunda, hace una

[39] Malgorzata Dzieduszycka (1949) es licenciada en Filología Polaca por la Universidad de Wroclaw. La descripción del espectáculo *Apocalypsis cum Figuris*, de Jerzy Grotowski, es uno de sus primeros trabajos sobre el teatro polaco contemporáneo. También es autora de una monografía del festival internacional del teatro abierto de Wroclaw (2003: contraportada).

descripción de los elementos teatrales: la luz, el vestuario, etc. y sus funciones estéticas dentro del espectáculo; por último, la tercera es una reseña crítica, a través de la cual intenta abarcar la creación del grupo y su *modus operandi* partiendo de la puesta en escena y del conocimiento que va acumulando sobre ella a partir de su experiencia personal. Además, reseñará algunos aspectos relacionados con su asistencia a las treinta sesiones y con otros aportes teóricos que le parecen pertinentes para ampliar la visión sobre el hecho teatral del grupo.

Su descripción del espectáculo nos parece importante puesto que es un registro personal, desde el punto de vista del espectador, pero con una capacidad de análisis que transciende el simple hecho de la experiencia ingenua, pues intenta comprender la teatralidad no sólo a partir del espectáculo, sino también a partir de su propio envolvimiento como parte del proceso.

La primera parte del libro de Dzieduszycka (2003), por su carácter abiertamente narrativo, no será explorada aquí. Tan sólo cabe decir que en ella intenta realizar desde otra forma de lenguaje (la literaria) una trascripción del espectáculo o, como ella misma señala, de los espectáculos, puesto que fue construyendo su narración a partir de los espectáculos de los cuales participaba.

La segunda parte del trabajo de Dzieduszycka relata, de manera general, su experiencia sensitiva con los elementos que componen el espectáculo. Esa experiencia es transcrita con la intención de abarcar la importancia de estos elementos dentro de la estructura narrativa de la acción de la obra. De este modo, percibimos que esa narración oscila entre lo exclusivamente descriptivo y lo emotivo, en función de lo que esos objetos producen, así como también de su comprensión de la importancia dentro de la estructura narrativa de la obra.

El primer elemento con el que trabaja es el texto, que para ella deja de ser una trascripción del texto dramático en acciones dentro de la estructura de la obra y gana nuevas dimensiones narrativas dentro del contexto de la escenificación:

> «El último "leitmotiv" en la preparación del espectáculo ha sido la búsqueda de un texto adecuado para "Apocalypisis". Gracias a ellos, el movimiento y las situaciones escénicas no son el resultado de las palabras, que no fueran previstas con anterioridad. La "partitura" del espectáculo ha sido una partitura de las actuaciones y no una trascripción de las respectivas preguntas y respuestas, frases y réplicas. Aquí los actores -*personae dramatis*- no hablan de ellos empleando únicamente la palabra.» (DZIEDUSZYCKA, 2003: 41).

En un segundo momento, explora el sonido, como un elemento no sólo ilustrativo o incluido desde una perspectiva que opera de fuera hacia dentro, sino que, más bien, cómo un elementos escénico que nace dentro de la estructura de la propia escenificación, principalmente partiendo de los cuerpos de los actores en su acción escénica:

> «No hay ningún sonido artificial, ningún sonido llega desde fuera; no hay, tampoco, sonidos mecánicos. Los efectos sonoros están causados únicamente por la voz y por la actuación de los actores. La especial partitura sonora del espectáculo está compuesta por un manejo consciente de la dinámica y colorido de la voz, por la articulación, la escala de los sonidos y por la función acústica ejercida por los objetos cuando son movidos.
> Los espectadores sentados en una fila o, como mucho, en dos, alrededor de la sala, prestan atención tan sólo al interior del círculo, a todo el espacio. El espacio es cerrado. Se presiente la tensión. Cada sonido es muy claro y todos muy importantes. Así se compone una música concreta que forma la imagen sonora del espectáculo.» (DZIEDUSZYCKA, 2003: 43).

En seguida, describirá la luz y su relación de precariedad técnica, pero de gran alcance simbólico y estético dentro de la estructura narrativa de la puesta en escena. La importancia de la luz en el espectáculo va más allá de la creación de momentos emocionales, y contribuye con la narrativa escénica general que se produce a partir de las relaciones creativas entre los elementos escénicos.

> «Como alumbrado total de la sala hay dos reflectores situados uno al lado de otro, en un ángulo medio metro por encima del suelo. Su luz está dirigida hacia arriba, siguiendo la diagonal de la sala. Este alumbrado lo encontramos al entrar en la sala: los reflectores permanecen encendidos más o menos hasta la mitad del espectáculo. Hasta el momento en el que se apagan los reflectores sólo las siluetas en movimiento de los participantes atravesando los reflejos de luz cambian el alumbrado.
> Después de unos momentos de oscuridad total, trae algunas velas encendidas. Hasta el final del espectáculo únicamente estas velas alumbran la sala. El fuego vivo trae con él la impresión de "sacrum".» (DZIEDUSZYCKA, 2003: 47).

Lo siguiente que se propone es una tentativa de describir la importancia de la organización del espacio escénico y del movimiento escénico a partir de la narrativa corporal que se va desarrollando en los distintos puntos de la sala, lo que provoca la sensación de un movimiento, no sólo corporal, sino también espacial, en el que toda la narrativa escénica es altamente temporal y orgánica.

> «Los movimientos de un actor que interviene en un momento determinado, son observados -excepto en las escenas colectivas- con mucha atención por los demás. Los actores reaccionan (con la mímica y con el movimiento) muy expresivamente ante la interpretación del que actúa. Los actores no intervienen al mismo tiempo y, por ello, puede apreciarse cada uno de sus movimientos: de ahí que cada uno signifique algo.» (DZIEDUSZYCKA, 2003: 51).

Finalmente, la última materia tratada en ese momento es la de los objetos escénicos y su importancia dentro de la estructura, reafirmando siempre su valor de simplicidad y de mutabilidad de acuerdo con la necesidad de la escena representada. El objeto adquirió un carácter utilitario cuya función estética depende directamente de su funcionalidad dentro de la estructura narrativa de la obra:

> «En el espectáculo no hay elementos estrictamente decorativos. Tan sólo unos cuantos objetos, que emplean los actores: cuchillo -en la primera escena; trapo-toalla, que sirve igualmente de mantel accesorio teatral en el altar y que también desempeña el papel de látigo (Oscuro desaloja a los vendedores del templo con el trapo-látigo, luego azota con el mismo a Juan); el bastón de Oscuro (en el principio se utilizó un bastón blanco, similar al de los ciegos, después fue reemplazado por uno corriente de color oscuro) es un bastón de ciego y, al mismo tiempo, de anciano y de lisiado; objetos que utilizan las "Marías" que peregrinan hacia la "tumba": una palangana, un balde con agua, frascos. En algún sentido, las velas también desempeñan el papel de accesorios teatrales.» (DZIEDUSZYCKA, 2003: 52).

En la tercera parte del análisis del espectáculo, Dzieduszycka (2003: 52-78) realiza un tratamiento más teórico, intentado dar una cara posible al objeto por ella observado, pero siempre partiendo de la puesta en escena para el acto analítico que se produce.

Su intención es captar las diferentes posibilidades de entrar en la estructura narrativa y perceptiva de la puesta en escena y, a partir de ahí, crear posibles relaciones entre lo visto y lo ya anteriormente designado como posible forma teórica de acercamiento al objeto teatral.

En medio de ese proceso, descubre, a partir de su experiencia personal, la subliminalidad producida durante el proceso de ensayos y que, al final, permanece en la obra en forma de sentimientos y percepciones del entorno físico en el cual ella fue producida:

> «La situación de un investigador de su teatro que se basa en tales afirmaciones se hace aún más difícil. De una parte, me he esforzado para que pudiera registrar detalladamente el desarrollo de la obra; de otra, me he dado cuenta de que la reducción de las imágenes y de los sentimientos a frases descriptivo-analíticas puede llevar a una confusión en la interpretación del espectáculo. Para hacer un análisis muy minucioso habría que llegar hasta la génesis y función significativa de cada uno de los elementos del espectáculo, hasta cada gesto de los actores. Y esa interpretación no tendría ya nada que ver con la percepción de la obra por un "espectador espontáneo" -según la construcción "ad hoc"- en la que se inserta lo que yo describo. No tendría que ver con un receptor-espectador (el que ve la obra ahora), sino con un perceptor analítico. Y, entonces, podría tener lugar una interpretación mucho más sugestiva que transformaría conscientemente el significado, los símbolos, los puntos de vista. Las construcciones semánticas serían más importantes que las reacciones sentimentales, como la sorpresa, la aversión, la repugnancia, el éxtasis, etc. Mientras tanto, lo más importante de la obra es el hecho de que nos dejamos llevar por las emociones. (*Apocalypsis* conmueve directamente los sentimientos y después el intelecto).» (DZIEDUSZYCKA, 2003: 61).

A partir de esa constatación, su análisis adquiere otra relación con el objeto observado, tiene que construir otras formas de análisis que partan directamente de la obra a la que se asiste.

La construcción de un saber y, por lo tanto, su legitimidad como objeto productor de conocimiento humano, tiene que ver con su propia forma de ser en el espacio. Su manipulación a nivel teórico tendrá que pasar por el análisis obtenido en ese momento, considerando todos los elementos ahí contenidos, incluso la cuestión emotiva que constituye el elemento integrante de la puesta en escena y su identificación.

Estos principios subliminales tendrán que ser incorporadas en los puntos de análisis del elemento teatral, a nivel teórico, pues la posibilidad de comprensión del acontecimiento escénico tendrá que dar cuenta del grado de emotividad contenido en la puesta en escena y, consecuentemente, de su importancia en la construcción y en la arquitectura de la obra:

> «El cuerpo del actor es el origen de la expresión directa que influye en el espectador. El sentido de las palabras es menos importante, el gesto y la acción son más significativos que la palabra. En el teatro de Grotowski el actor no "representa" a nadie, no encarna otra personalidad, sino que ocurre como si se le hiciera la pregunta: ¿Qué encuentras de Cristo en ti? No "desempeña" ningún papel, solamente existen referencias que unen el actor con la imagen que nos hacemos del personaje; es decir, el actor "juega" el papel de sí mismo y, aún más claramente, no "juega", sino que descubre su personalidad ante los espectadores y ante los demás actores. Desaparece el límite entre la verdad y ficción. El convencionalismo habitual que esperamos del teatro se desvanece en este espectáculo. El espectador, que imaginará hallarse ante un habitual espectáculo, se ve sorprendido por el sentido literal de algunas escenas. Oscuro es golpeado con tanta fuerza en la cara -con el pan- que le brotan lágrimas y el pan rebotado de su mejilla cae en medio de la sala; cuando María Magdalena se pelea con Juan (al comienzo de la obra) se cae de verdad empujada por Juan; Oscuro golpea a Juan con tanta fuerza que sobre sus espaldas aparecen unos estigmas rojos.» (DZIEDUSZYCKA, 2003: 69).

II.3.2.4. Otros momentos creativos

Posteriormente a la experiencia que han tenido con el montaje de *Apocalypsis cum Figuris*, Grotowski, Flaszen y los demás integrantes del Teatro Laboratorium van a continuar el desarrollo de un proceso creativo que se basará cada vez más en el trabajo personal del actor sobre sí mismo, como diría Stanislavski, pero siempre sobre la supervisión de Grotowski, que se mantendrá con una actitud más de tutor del grupo y de los ensayos que se empiezan a producir de manos de otros integrantes, pues el grupo se subdividirá en células creativas.

En 1982, Grototwski abandona Polonia y el Teatro Laboratorium, que se cerrará en 1985, pero continúa su investigación personal hasta su muerte en 1999, cuando, en el *Workcenter of Jerzy Grotowski* de Pontedera, desarrollaba la última etapa de su trabajo, el Teatro como vehículo.

Su trabajo teatral se centrará cada vez más en el trabajo actoral, hasta el punto de no hacer más representaciones públicas, sino solamente entre grupos muy específicos y el grupo de actores con lo cual se está trabajando en el momento. Sin embargo, todo estaba cerrado al público externo en general, manteniendo un aspecto más de laboratorio que propiamente de una presentación teatral.

Ahora echaremos un vistazo rápido a sus otras fases creativas de Grotowski, pues mismo ya no desarrollando un proceso creativo considerado por él mismo cómo teatral, para nuestro modelo de análisis son extremamente útil, puesto que él continua a trabajar con el proceso de la escenificación, ampliando nuestra manera de percibir las posibilidades creativas durante un proceso de ensayo, a partir de la improvisación.

II.3.2.4.1. El *Parateatro*

Como se ha dicho en la presentación de esta segunda parte, después de *Apocalypsis cum Figuris*, Grotowski y los demás integrantes del grupo permanecerán durante los siguientes diez años centrados en un proceso teatral que da prioridad a la cuestión actoral y, en determinados momentos, invitarán al público a participar de los acontecimientos escénicos producidos por el grupo. Ya no denominan esa fase *teatral*, sino *parateatral*, es decir, la fase en la que la relación entre actores y espectadores era más bien la de oficiantes laicos[40] del acontecimiento escénico.

La principal cuestión de la que habla Grotowski en ese momento es de la cultura activa y cultura pasiva y, a partir de ese modelo de pensamiento, desarrollará lo que será la base de todo su trabajo teatral desde entonces:

> «En una entrevista realizada en "Trybuna Ludu" en 1976, Grotowski individualizaba en esta noción el componente de mayor relevancia social en el trabajo del instituto: "Pienso que el punto de contacto más estrecho (con el social) es la tentativa de abandonar la división clásica de cultura activa y cultura pasiva. En términos de cultura activa, la acción -que da un sentido de realización en la vida y amplía las dimensiones es una necesidad de muchos, pero queda como una

[40] Para más información sobre la cuestión del oficiante laico, véase: GROTOWSKI (2005: 183-212) o KUMIEGA (1993: 114-121).

prerrogativa de poquísimas personas. El escritor, por ejemplo, está empleado en la cultura activa cuando escribe un libro. Nosotros lo estamos cuando preparamos espectáculos. La cultura pasiva -que por cierto es muy importante y muy rica, por aspectos que aquí son difíciles de discutir a fondo- es la relación con el producto de la cultura activa, por ejemplo, la lectura, ver un espectáculo o un filme, escuchar música. En una dimensión apropiada -llamémosla de laboratorio- trabajamos para ampliar la esfera de la cultura activa. De tal manera que otros individuos podrán compartir aquello que ahora es un privilegio de pocos. No estoy hablando de una producción en masa de obras de arte, sino de un cierto tipo de experiencia creativa individual, importante para la vida personal y social. Trabajando en teatro, realizando espectáculos por varios años, nos acercamos, paso a paso, a este concepto de individuo activo (el actor) que no tiene ninguna intención de representar a otro, pero en cambio quiere ser él mismo, estar en contacto con alguien, como decía Stanislavski. De nuevo un paso y está iniciada nuestra aventura con la cultura activa. Sus elementos pueden ser reducidos a cosas extremamente simples: acción, reacción, espontaneidad, impulso, canto, compatibilidad, hacer música, ritmo, improvisación, sonido, movimiento, verdad y dignidad del cuerpo. Y además: un individuo en relación con otro en un mundo tangible. Todo eso tiene un tono demasiado sentimental y quizá es mejor no formularlo en esos términos. Por otra parte, las cosas más simples y más elementales son siempre las más difíciles de hacer, ya que continuamente requieren disciplina, grandes esfuerzos y atenciones, especialmente para no hacerlas a costa de los demás. Pienso que la cultura activa (comúnmente llamada creatividad) y, sobre todo, las percepciones y experiencias que la acompañan, no deben ser prerrogativas de pequeños grupos de profesionales ni de individuos particulares, aunque sean ellos los que crean y siguen creando, espectáculos y representaciones.”.» (KUMIEGA, 1993: 115).

En ese momento de su trabajo, Grotowski y los demás integrantes todavía pensaban en la relación entre dos partes que, en cierta manera, se van a enfrentar en un acontecimiento escénico.

Pero en este momento, los integrantes pasarán a desarrollar su proceso creativo cada vez más a partir de la relación actor-individuo, la búsqueda teatral se relaciona ahora directamente con el trabajo actoral sobre su propio sentido interior -como en los últimos trabajos del Teatro de espectáculos-, sus experiencias y arquetipos personales.

Estos trabajos, desarrollados en una fase posterior, van a instaurar una nueva postura del grupo ante el proceso creativo, a pesar de que todavía las experiencias anteriores estaban muy presentes en los procesos de entrenamiento individuales de los actores, centradas en el trabajo a partir de sus exploraciones personales, ahora buscaran respuestas técnicas capaces de expresar sus necesidades internas como creadores:

«Tres años más tarde, Jacek Zmyslowski en una entrevista realizada al término del “Proyecto Montaña” sacó a la luz la dirección común de las investigaciones emprendidas por el instituto, pero dejando patentes, como era natural, las diferencias intrínsecas de varios logros: “En un momento en el que el “Laboratorium” está realizando contemporáneamente toda una serie de proyectos y programas diversos, es natural que sean diferentes los recorridos emprendidos en las experiencias con los antiguos colegas (que a veces se rehacen en técnicas y métodos elaborados en la anterior fase teatral) y con nosotros. Existen, de cualquier modo, algunos puntos de convergencia, en los que todos nosotros nos acercamos recorriendo caminos diversos y personales. Se pueden tomar como punto de partida los ejercicios de actuación o bien las acciones que no requieren ese tipo de asociaciones y alcanzar entre ambos casi aquello que -con palabras sencillas- se puede definir como ‘apertura’, un desbloqueo de los procesos que pasan a través de la energía.”.» (KUMIEGA, 1993: 114).

Este momento del Parateatro es fluido, casi mezclándose con la fase posterior: el Teatro de las fuentes, donde la relación individuo-cultura pasará a tener una importancia fundamental en el desarrollo de los trabajos y de las técnicas que a partir de entonces se van a relacionar más con la cuestión de una búsqueda, todavía personal, aunque ya en dirección a las relaciones entre el individuo y sus pertenencias culturales a nivel arquetípico:

> «La diferencia entre esta dirección de trabajo y el concepto de cultura activa descrito anteriormente está ya explícita, por ejemplo, en los primeros "Proyectos especiales" parateatrales, donde el "Proyecto especial amplio" (dirigido por Cieslak y dedicado al trabajo de grupo) era diferente del "Proyecto especial reducido" (que se ocupa del individuo, que atraía el particular interés de Grotowski). En términos generales, podemos definirlo como un momento centrípeto, en cuanto a que la actividad estaba centrada esencialmente en los procesos interiores del individuo, acabando por recordar siempre de más la formación espiritual y personal propia de otras culturas (en las que de hecho se hace referencia progresiva en la práctica). El trabajo de organización para estas investigaciones posteriores se inició en menos de un año una vez concluido el "Proyecto Montaña", sin que esta vez se observase una gradual divulgación pública de la actividad. Como ya había sucedido con el Parateatro; el período inicial estuvo caracterizado por una intensa búsqueda a puertas cerradas, conducida junto con personas seleccionadas. Cuando llegó a una "apertura" del trabajo, la decisión contempló nuevamente a algunos participantes esmeradamente seleccionados.» (KUMIEGA, 1993: 116).

II.3.2.4.2. El *Teatro de las fuentes*

En esta etapa de trabajo, todavía en Wroclav, Grotowski y los demás integrantes del grupo trabajarán directamente con aquello que denominan Teatro de las fuentes:

> «El 15 de junio de 1978 se desarrolló en Varsovia un congreso del ITI (Instituto Internacional de Teatro), con motivo del primer Encuentro teatral internacional. El tema elegido para la conferencia fue "El arte del principiante"; Grotowski participó con una intervención (publicada luego con el título "Peregrinación sobre las huellas del teatro de las fuentes"). Era la primera vez que Grotowski hablaba del Teatro de las fuentes, un proyecto a gran escala destinado a absorber su interés en los años siguientes. El congreso del ITI dejó una declaración impresa sobre este argumento: "Los participantes del Teatro de las fuentes son personas que pertenecen a continentes, culturas y tradiciones diferentes. El Teatro de las fuentes está dedicado a aquellas actividades que nos remiten a las fuentes de la vida, a una percepción directa y primaria, a una experiencia orgánica y manantial de la vida, de la existencia, de la presencia. Por experiencia primaria entiendo un fenómeno radical y dramático, un tema inicial, codificado. Según los programas, el Teatro de las fuentes se desarrollará entre 1978 y 1980, con una actividad intensa durante el verano y con una realización final prevista para 1980.".» (KUMIEGA, 1993: 117).

Este trabajo realmente no llega a ser desarrollado de acuerdo con las perspectivas de Grotowski, puesto que después tendrá que dejar Polonia y el Teatro Laboratorium de Wroclav.

Sin embargo, la cuestión que Grotowski se plantea en ese momento se basa en las dimensiones de un viaje del individuo hasta sus orígenes más primarios a partir de una práctica teatral, cosa que Grotowski jamás abandonará, pues la técnica empleada será siempre la teatral.

II.3.2.4.3. El *Drama objetivo*

Ya en los Estados Unidos, Grotowski, sin el grupo de trabajo del Teatro Laboratorium de Wroclav, empezará a desarrollar lo que fue su última fase en el campo de la investigación teatral y que, para mejor comprensión, él mismo dividió en dos momentos distintos.

Estos serán cómo dos eslabones, del interés profundo despertado en él sobre la posibilidad de, a partir del individuo, encontrar el hilo perdido entre la actuación pre-teatral, absolutamente ligada al campo de la cultura, y la contemporaneidad donde ese individuo se enmarca:

> «La esencia: etimológicamente se trata del ser, de la "seridad". La esencia me interesa porque no tiene nada de sociológico. Es eso que no es recibido de los otros, aquello que no viene del exterior, que no es aprendido. Por ejemplo, la consciencia (en el sentido de "the conscience", la "consciencia moral") es algo que pertenece a la esencia y que es del todo diferente del código moral que pertenece a la sociedad. Si infringes el código moral, te sientes culpable, y es la sociedad la que habla en ti. Pero si haces un acto contra la consciencia, sientes remordimientos - esto es entre tú y tú mismo, y no entre tú y la sociedad. Porque casi todo aquello que poseemos es sociológico, la esencia parece poca cosa pero es suya.» (GROTOWSKI, 1993: 79).

Así, a partir de esas relaciones entre el individuo y su estado íntimo de pertenencia cultural, desarrollará técnicas específicas para el acercamiento de ese individuo a sus posibles eslabones perdidos con ese estado primitivo que se encuentra dentro de su propio comportamiento físico-cultural.

Para tanto, se servirá del propio cuerpo-memoria del actor-individuo-cultura, con el fin de llegar a las fuentes de una cultura ancestral, anterior al hecho teatral y que permanece en el hecho teatral gracias a sus potencias expresivas registradas en el cuerpo-memoria de los actores.

Estos últimos, los actores, por su parte, se hacen presentes en el propio hecho de serien humanos que se expresan artísticamente a partir de las articulaciones y acciones

culturales de pertenencias; a esas acciones físicas se les dará el nombre de «fragmentos de actuación»:

> «El Drama Objetivo se concentraba en el descubrimiento en el hombre y a través del hombre, de ciertos elementos de las técnicas, de "fragmentos de actuación" – "performative elements" (movimiento, voz, ritmo, sonido, uso del espacio) que probablemente ya habían existido cuando el arte no se había aún emancipado de los demás campos de la vida – y en consecuencia – no se podía hablar de géneros y categorías estéticos distintos, como por ejemplo el teatro tratado como espectáculo.» (OSINSKI, 1993: 96-97).

A partir de la manipulación de esos elementos y del aprendizaje de manipulación de la mente y del cuerpo como posibles entes distintos dentro del propio elemento físico, el cuerpo-memoria del actor-individuo, se propone una serie de ejercicios[41] ligados al hecho teatral para que se pueda acceder a un nivel de expresión más elaborado y más verdadero de acuerdo con la búsqueda de lo que se estaba investigando.

Lo más importante en esos ejercicios no era su posible espectacularidad, sino su investigación sobre los límites internos[42] entre los estados culturales del individuo y sus bloqueos emocionales y sociales a la hora de expresarlos teatralmente, tal y como nos ejemplifica Thomas Richards cuando habla del proceso que él mismo presenció durante sus trabajos junto a Grotowski en sus primeros contactos dentro de Estados Unidos:

> «La organicidad también se puede encontrar en el hombre, pero casi siempre se ve bloqueada por una mente que se dedica a hacer lo que no debería, una mente que intenta conducir el cuerpo, que piensa con rapidez y ordena cómo y qué hacer en un determinado momento. Esta interferencia normalmente se traduce en una forma de moverse brusca y entrecortada. Pero si uno se fija en un gato, se puede ver que todos sus movimientos son fluidos y conectados, incluso los más veloces. Para que un hombre llegue a ese nivel de organicidad, o bien su mente debe aprender la forma correcta de mantenerse en un estado pasivo, o bien debe aprender a ocuparse tan sólo de su propia tarea, dejando de entrometerse para que el cuerpo pueda pensar por sí mismo.» (RICHARDS, 2005: 113).

Más adelante, Grotowski explorará las relaciones entre esas partes del individuo en el proceso de la acción teatral:

> «Vi claramente que debía de existir una forma posible de desarrollar una manera correcta de proceder, en la que cada mecanismo, circunscrito a su lugar, ayudara a la labor de conjunto. Por ejemplo, el cuerpo debía dedicarse a recordar su propio proceso, mientras que la mente debía o bien alertar al cuerpo diciéndole "sí" o bien evocar algún recuerdo o imagen precisos que pudieran ayudar al cuerpo en su búsqueda. Entonces, al dejar en paz a las emociones, éstas tendrían menos

[41] Con respecto a los ejercicios, Thomas Richards (2005: 41-48), de manera bastante esclarecedora, narra el desarrollo de un taller teatral, impartido por Grotowski, en que él es participante activo.

[42] Igualmente sobre ese asunto, Grotowski, en los textos *Respuesta a Stanislavski* (1993: 18-26) y *Tú eres hijo de alguien* (1993: 69-75), habla de las relaciones establecidas entre el individuo y sus potencialidades expresivas pre-teatrales.

miedo a reaccionar ante lo que el cuerpo y la mente estuvieran haciendo. Es decir, el cuerpo y la mente se dedicarían a sus tareas respectivas, dejando espacio para que las emociones reaccionasen con naturalidad.» (RICHARDS, 2005: 116).

Después de su rápido pasaje por Estados Unidos, Grotowski continuará su viaje en Italia, lugar en el que montará el *Workcenter of Jerzy Grotowski* (en la ciudad de Pontedera). Es en esa fase cuando desarrollará la última etapa de sus trabajos creativos, hasta 1999, año de su muerte.

II.3.2.4.4. El *Arte como vehículo*

Esta etapa de su trabajo será una continuación de sus búsquedas personales, en relación con el trabajo actoral y los orígenes pre-teatrales, que según Grotowski, son tales como los conocemos aunque en una dimensión mucho más densa y potente:

«El parateatro permitió poner a prueba la esencia misma de la determinación: no esconderse de nada.
El Teatro de las fuentes reveló posibilidades reales. Pero era evidente que no podíamos llevarlas a cabo "in toto" si no íbamos más allá de un trabajo "improptu". Nunca rompí con la sed que motivó el Teatro de las fuentes. Sin embargo, el arte como vehículo no está orientado según el mismo eje: consciente y deliberadamente, el trabajo tiende a pasar por encima del plano horizontal con sus fuerzas vitales, y este pasaje se ha convertido en el punto principal: la "verticalidad". Por otra parte, el arte como vehículo se concentra sobre el rigor, los detalles, la precisión comparable a la de los espectáculos del Teatro Laboratorio. Pero ¡cuidado! No es una vuelta al arte como presentación -es el otro extremo de la misma cadena.» (GROTOWSKI, 2005: 192).

En esta misma línea argumental, cabe decir que, desde sus búsquedas personales, va encontrándose con las formas o maneras, cercanas de las primeras manifestaciones teatrales del hombre en que este demarcaba algún territorio expresivo dentro de la cultura a la cual pertenece.

De este modo, diferenciará su trabajo de investigación del proceso teatral tal como lo conocemos, llegando al término *acción* para definir el tipo de trabajo al cual se dedicaban en ese momento en el *Workcenter* de Pontedera:

«Podemos decir "el arte como vehículo", pero también "objetividad del ritual" o "artes rituales". Cuando hablo de ritual no me refiero ni a una fiesta y todavía menos a una improvisación con la participación de gente del exterior. No se trata de una síntesis de diferentes formas rituales de diferentes lugares del mundo. Cuando me refiero al ritual, hablo de su objetividad: es decir, que los elementos de la "acción" son, por sus impactos directos, los instrumentos de trabajo "sobre el cuerpo, el corazón y la cabeza" de los "actuantes".
Desde el punto de vista de los elementos técnicos, en el Arte como vehículo todo es casi como en las artes teatrales; trabajamos sobre el canto, los impulsos, las formas del movimiento; aparecen

incluso motivos textuales. Todo ello se reduce a lo estrictamente necesario hasta crear una estructura tan precisa y terminada como en un espectáculo: la "acción".» (GROTOWSKI, 2005: 193).

Así, delimitará los territorios propios de su trabajo, asumiendo que su proceso articula elementos muy estirados, entre la acción del individuo dentro de su proceso cultural y la cultura misma, que en una respuesta dialéctica, devuelve al actor sus raíces a partir del movimiento que el mismo actor desarrolla:

«No se trata de renunciar a una parte de nuestra naturaleza. Todo debe tener su sitio natural: el cuerpo, el corazón, la cabeza, algo que se halla "por debajo de nuestro pies" y algo que se halla "por encima de la cabeza". El todo como una línea vertical y esta verticalidad debe estar ubicada entre la organicidad y *the awarenes*. *Awarenes* quiere decir la consciencia que no está ligada al lenguaje (a la máquina de pensar), sino a la Presencia.» (GROTOWSKI, 2005: 198).

Por tanto, tomará de los *ritus* primarios (cantos, danzas rituales y demás expresiones con el mismo sentido) sus técnicas expresivas y sus propias formas de representación, con la finalidad de comprender los movimientos creativos para el tipo de proceso que está planteando. Pero sin su carácter religioso, sino más bien en el sentido laico ya explorado anteriormente:

«Un canto de la tradición, como instrumento de la verticalidad, es comparable a un mantra de la cultura hindú o budista. El mantra es una forma sonora, muy elaborada, que engloba la posición del cuerpo y la respiración y que hace aparecer una vibración determinada en un tempo-ritmo tan preciso que influye en el tempo-ritmo de la mente. El mantra es un breve encantamiento, eficaz como un instrumento. No sirve a los espectadores sino a quienes lo efectúan. Los cantos de la tradición sirven también a aquellos que los efectúan. Cantos singulares y que fueron utilizados para fines sagrados o rituales (yo diría que fueron utilizados como un elemento de vehículo) aportan diferentes tipos de resultados. Por ejemplo, un resultado que estimula u otro que aporta calma, este ejemplo es simplista y ordinario; no sólo porque hay una gran cantidad de posibilidades, sino sobre todo porque entre ellas hay algunas que tocan un territorio mucho más sutil.
Contrariamente, los cantos de la tradición (como los del linaje afro caribeño) están enraizados en la organicidad. Es siempre el canto-cuerpo, no es nunca el canto disociado de los impulsos de la vida que atraviesan el cuerpo. En el canto de la tradición no se trata ya de la posición del cuerpo ni de manipular la respiración, sino de los impulsos y las pequeñas acciones, ya que los impulsos que recorren el cuerpo son precisamente los que llevan al canto.» (GROTOWSKI, 2005: 202).

A partir de ese flujo de pensamiento, intentará establecer unas prácticas que podrán ser repetidas como un *training* individual, donde la intención será llegar al dominio de una técnica que permita acceder a esos estados a partir del rigor de estructuras previamente preparadas, como en las partituras de acción, ya mencionadas:

«Si nuestro objetivo es el Arte como vehículo, la necesidad de llegar a una estructura que pueda ser repetida (de llegar, por así decirlo, a la obra) es aún mayor que en el trabajo sobre un espectáculo destinado al público. No es posible trabajar sobre uno mismo (por utilizar la fórmula

de Stanislavski) si no se está dentro de algo estructurado que sea repetible, que conste de un inicio, un desarrollo y un final, donde cada elemento ocupe su lugar lógico, técnicamente necesario. "Todo ello determinado desde el punto de vista de esta verticalidad hacia lo sutil y su descenso (de lo sutil) hacia la densidad del cuerpo". La estructura elaborada en los detalles (la "acción") es la clave. Si falta la estructura, todo se disuelve.» (GROTOWSKI, 2005: 204).

Es decir, intentará llegar hasta los orígenes de la expresión del hombre, desde su necesidad de expresión corporal, e intentará, a partir de la *acción*, establecer la cuna occidental de esas formas expresivas:

«En la construcción de la "acción", la mayoría de los elementos-fuentes pertenecen (de una manera o de otra) a la tradición occidental. Están vinculados a lo que llamo "la cuna", quiero decir: la cuna de Occidente. Para decirlo aproximadamente, sin pretender ninguna precisión científica, la cuna del Occidente abarcaba el Egipto arcaico, la tierra de Israel, Grecia y la antigua Siria. Existen, por ejemplo, elementos textuales de los que no podemos determinar la procedencia salvo que existe una transmisión que pasó por Egipto y que hay además una versión griega. Los cantos iniciativos que utilizamos (tanto en África negra como del Caribe) están enraizados en la tradición africana. En nuestro trabajo los abordamos como una referencia a algo que vivía en el antiguo Egipto (o en sus raíces), los abordamos como si pertenecieran a la cuna.» (GROTOWSKI, 2005: 205).

Pero, a pesar de lo lejos que llegó en sus búsquedas creativas, Grotowski siempre tuvo sus raíces en el suelo del proceso teatral, aunque afirmando la post-escena de sus últimos momentos de trabajo, el teatro y su forma procesual nunca dejaron de ser su vínculo con ese mundo de la *performance* cultural, de una búsqueda basada en la necesidad de encontrar otros caminos expresivos para el ejercicio del arte del teatro:

«¿Es posible trabajar en la misma estructura performativa sobre los dos registros: sobre el arte como presentación (para hacer un espectáculo público) y al mismo tiempo sobre el arte como vehículo?
Es lo que yo mismo me pregunto. Teóricamente, veo que debe ser posible. En la práctica, he hecho estas dos cosas en periodos diferentes de mi vida: el Arte como presentación y el Arte como vehículo. Pero ¿es posible hacer los dos en la misma estructura performativa? Si se trabaja el Arte como vehículo, y si al mismo tiempo se quiere utilizarlo como algo espectacular, el acento puede desplazarse fácilmente y, por lo tanto, además de los otros problemas, el sentido de todo esto corre el riesgo de volverse equívoco. Se podría decir, entonces, que es una cuestión muy difícil de resolver. Pero si yo tuviera la fe de que, a pesar de todo, puede resolverse, ciertamente estaría tentado a hacerlo, lo admito.» (GROTOWSKI, 2005: 208).

II.3.2.5. Consideraciones sobre la creación y el método de trabajo en el teatro grotowskiano

La aventura teatral de Grotowski será desarrollada a partir de su necesidad interna de entender las relaciones entre el individuo y sus ancestros, no personales, sino de carácter socio-cultural.

Desde sus primeros espectáculos en el Teatro de las 13 filas, en Opole, hasta su final en el *Workcenter* de Pontedera, su razón principal fue trabajar a partir del cuerpo-memoria del actor y las posibilidades de expresión de ese eslabón perdido durante la transición entre los misterios y el teatro, tal cual lo entendemos hoy en día.

No obstante, su búsqueda personal, como él mismo afirma, partirá desde donde se detuvo Stanislavski, esto es, las *acciones físicas*, por las cuales se puede llegar a comprender la relación estricta entre el cuerpo, la memoria y la acción de ese cuerpo-memoria sobre un espacio que, en nuestro caso, es el teatral.

Lo hará a partir de las propias fuerzas creativas que el teatro dispone; intentará buscar en la esencia misma de este arte la capacidad de ser un elemento altamente simbólico dentro de la cultura, tal cual la conocemos, en sus diversas maneras de consubstanciación formal en el espacio-tiempo de la representación, no sólo teatral sino también cultural.

El cuerpo del actor, en sus distintas capacidades expresivas, fue su constante objeto de investigación. Es en este campo de la investigación teatral en el que Grotowski dejó una contribución importante sobre el ejercicio de la construcción del proceso teatral, en un siglo donde el teatro se movía entre dos extremos: el formal, no importaba de qué ideología o estética fuera, y el espiritual, referido a la emoción, cualquier a que esta fuera:

> «El teatro puede prescindir totalmente de los espacios escenográficos, no de los escénicos, que el actor comparte con el espectador, ni de los lúdicos, donde se mueve el actor. Esta posición articula los extremos que se dan en el siglo actual entre el teatro de la crueldad de Artaud y el teatro épico de B. Brecht. Artaud pretendía organizar el teatro "teatralmente", con signos-símbolos y restituir el valor metafísico a los gestos, al movimiento, a los sonidos, a la escenografita, a los signos no verbales en su conjunto; por el contrario, Brecht buscaba siempre un distanciamiento que impedía la emoción del espectador y suscitaba un juicio mental, en una escenografía sin artificio y, por supuesto lejos, del rito.» (NAVES, 2001: 529).

Para nosotros, el labor que Grotowski realizo, y que se quedo plasmado en los innúmeros registros sobre su proceso creativo y sobre su obra, asume un carácter estructurante para nuestro modelo de análisis, puesto que nuestro modelo se basa en

procesos creativos gestados durante los momentos de ensayos, a partir de la improvisación, tal cual lo hemos elucidado en la «Introducción» del presente trabajo doctoral.

Grotowski lanzo mano para realizar sus procesos creativos teatrales, ampliando no sólo las relaciones creativas de los actores, sino también las articulaciones creativas entre los elementos escénicos presentes durante dichos procesos.

TERCERA PARTE.
EL PROCESO CREATIVO
DE ALBERT BOADELLA
Y
ELS JOGLARS

III.0. Preliminares

Hemos estudiado en la primera y segunda partes algunos de los procesos creativos de los más relevantes directores de escena de los siglos XIX y XX, prourando mantener siempre la orientación principal de nuestra Tesis, en tanto que ésta halla su foco principal en el análisis del proceso creativo teatral y del ensayo a partir de la improvisación.

A lo largo de dichas partes, hemos procurado poner de relieve la existencia de ciertas semejanzas entre aquellos creadores, lo que nos ha posibilitado afirmar que todos ellos llevan a cabo, en el momento de los ensayos, unos procedimientos de trabajo que comparten la esencia de constituir, en su conjunto, lo que hemos denominado «proceso a partir de la improvisación». Si se prescidende de las diferencias de los creadores involucrados en cada proceso y de la necesidad interna de cada obra creada, se plasma un determinado modelo de proceso creativo.

Por otro lado, hemos identificado en el ámbito español a ciertos creadores que siguen igualmente ese tipo de procedimiento a la hora de construir sus espectáculos. Entre ellos, y como objeto especial de nuestro estudio, hemos escogido obra creativa del grupo teatral Els Joglars. A partir de la historia de su creador, Albert Boadella[43], y del análisis del proceso creativo del grupo, entendemos que este sigue la tendencia teatral por nosotros identificada en otros escenificadores ya mencionados en este estudio.

Así las cosas, en esa tercera parte haremos una revisión del proceso de creación del grupo Els Joglars, incluyendo una revisión histórica de la trayectoria y de las diversas etapas de trabajo que el colectivo ha desarrollado durante más de cuarenta y cinco años de vida, así como de los diversos aspectos relacionados con su organización.

Dividiremos en dos partes esta revisión del proceso creativo del grupo. En la primera de ellas, hablaremos de Boadella, quien utiliza el método de trabajo que hasta ahora hemos destacado, toda vez que es él quien da finalmente las coordenadas técnicas y estéticas para la construcción de los espectáculos. En la segunda parte, hablaremos del grupo como un todo, teniendo en cuenta, también, a los demás creadores que forman parte del grupo y se hallan involucrados en la construcción de sus puestas en escena. Nosotros los hemos dividido en tres núcleos distintos de acuerdo con sus características

[43] Albert Boadella es el único integrante de Els Joglars que permanece en el grupo desde su fundación. En el momento en que el grupo se volvió profesional, Boadella asumió la función de director escénico y a partir de ahí, tomará las decisiones estéticas del grupo.

creativas dentro del proceso del grupo, ubicando a Boadella en el núcleo de los creadores, por su función como director teatral.

III.1. ALBERT BOADELLA

III.1.1. Aspectos histórico-teatrales

Para Boadella[44], en el primer período del grupo, el aspecto experimental basado en la técnica del mimo fue muy importante para abrir la cuestión estética sobre el cuerpo en el espacio y las posibilidades expresivas que de ahí podrían ser extraídas. Una investigación en dirección a una forma cada vez más estilizada hizo que prácticamente toda la primera parte de su trabajo fuera considerada un momento de «iniciación». Ya en el segundo y tercer momentos, el texto toma cada vez más «cuerpo» en el trabajo del grupo y en sus posibilidades técnicas, de tal modo que las relaciones entre los elementos escénicos se van mezclando con el trabajo del actor en el espacio-tiempo de la acción, transformando así el primer espacio, es decir, la «escena desnuda», en un espacio lleno de posibilidades de construcción de significados[45]. Boadella, además de director del grupo, también asumirá la función de dramaturgo, trabajo que ya desempeñaba en un primer momento, pero que después adoptará con un carácter más clásico.

Boadella será el coordinador de los trabajos del grupo durante toda su existencia y, además de «cabecilla de la banda», será la persona que decida sobre las cuestiones prácticas del grupo: su reparto, su estética, su ética, etc. Por lo tanto, cuando hablemos de la trayectoria histórica del grupo, también estaremos hablando de su trayectoria histórica y artística.

[44] Hay varias obras que hablan del carácter de las memorias personales de Albert Boadella y de su obra: BOADELLA, A. (2001).

[45] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 3 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

III.1.2. El proceso creativo en el teatro boadelliano

III.1.2.1. Los aspectos actorales

La búsqueda inicial de Boadella en relación con la técnica actoral[46], del actor en el espacio y la relación que se puede establecer entre la escena y el público, va a estar presente en todos los trabajos de Els Joglars. Todo nacerá de las relaciones entre técnica y creación, a partir de las improvisaciones en los ensayos. El juego consiste en permitir que los actores hagan todo lo posible para llegar a la forma sirviéndose de las acciones físicas y, de esta manera, crear la narrativa escénica y delinear la forma final de la obra.

Al principio, las dinámicas rítmicas, casi variaciones musicales sobre el tema, avanzan de forma lineal hacia un desenlace puramente formal. El estado del cuerpo en el escenario y sus variantes semánticas serán el elemento principal del acontecimiento escénico. Este tipo de trabajo actoral adviene de la búsqueda personal de Boadella y los demás integrantes del grupo en ese momento concreto, así como también de la técnica-estética en la cual estaban trabajando en esos comienzos, la técnica del mimo, principalmente basada tanto en las clases que han recibido de Ricardi, como en la formación que tuvo Boadella en París, cuando estuvo en contacto con Marceau y Leccoq[47].

Ese principio de la «fisicalidad» sobre un espacio, con la preocupación constante por el ritmo, que, según Boadella, es el tiempo en el teatro[48], será la base de todo el trabajo actoral que se desarrollará, no solo en estos comienzos, sino también durante toda la trayectoria del grupo. Igual que otros elementos estéticos y creativos vienen a sumar el trabajo del actor, la base siempre estará sobre la estructura básica del cuerpo en el espacio, dando vida a la forma depositaria de la memoria del proceso, o del «camino» trazado por los actores en el espacio:

> «Los actores tienen una participación muy activa y les exijo mucho, poniéndoles en unos procesos de juego, de improvisación, etc. Por eso, reafirmo que, en este sentido, el procedimiento es el mismo ahora y cuando empezamos hace cuarenta y cuatro años. Quizás en nuestros inicios dramatúrgicamente yo daba menos libertades a los actores, debido a que los actores que yo tenía

[46] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 6 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

[47] Sobre los principios técnicos del grupo, véase: SAGARRA (1983: 42-47).

[48] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 8 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

> en aquel momento eran menos experimentados. A medida que han ido pasando los años, los actores han ido teniendo más posibilidades, más libertad de intervención porque cuanto mejores sean los actores menos hay que intervenir.» (BOADELLA, 2006: 3).

Pero siempre será a partir del juego, *to play*, como dice el propio Boadella, cmo camine el trabajo del actor dentro de la estructura del proceso de construcción en la puesta en escena. Todo acercamiento en relación a los otros elementos escénicos del proceso será mediado por la función que estos ejerzan en conjunto con el actor. Este último es el punto de partida y de llegada de la obra, el referente estructural del proceso y, por lo tanto, del espectáculo final:

> «Siempre he tratado de hacer un teatro, sobre todo, de actores. He hecho teatro de actores. Pero no he tenido ningún inconveniente en utilizar lo que fuera. Si he tenido que utilizar una pantalla electrónica, la he colocado. Pero me gusta el escenario, el espacio escénico, vacío. Esto no significa que detrás de la cortina no encuentre un mundo lleno de ingenios, de trucos. Sigo unos procedimientos en los que la técnica tiene que estar a mi servicio. He querido hacer teatro en un sentido amplio. Mis actores han actuado, han cantado, han tocado instrumentos…, así es como veo la escena. No me ha complacido nunca un teatro exclusivamente basado en la literatura» (BOADELLA, 2006: 3).

La cuestión de ver con qué «banda» de actores trabaja en cada momento también influirá profundamente en la estética de la obra, pues Boadella admite claramente que su trabajo se basa en el actor, en su calidad interpretativa, en su disposición para el juego y en su dominio del tiempo; siendo este último, tal y como nos señala Boadella, distinto de una obra a otra, de acuerdo con la percepción y utilización que hace el actor de él y en conjunción con los demás elementos escénicos. Claro está que la dirección asumirá el papel de «metrónomo», de controlador del tiempo-ritmo, pero sóño partir del ritmo interno de cada actor, algo que es innato, según Boadella, la obra será construida en su sentido temporal, como aquello que, según ya se ha advertido anteriormente, no existe, pero se percibe cuando se «posa sobre las cosas», en ese caso a partir del cuerpo del actor que acciona en el espacio.

Así, cada equipo producirá un determinado tipo de potencia, que se quedará marcada (tanto en la forma como en el fondo) en la memoria del proceso. En nuestro caso concreto, esa potencia quedará marcada en el cuerpo del actor, que nos «enseña» el tiempo a partir de sus coordenadas en el espacio. Además de las características técnicas de cada grupo de actores, también habrá una preocupación por parte de Boadella por el temperamento de los actores, por sus disposiciones de convivencia con la «banda» en el momento del proceso creativo, etc.

Lo que, en un principio, fue casi una consecuencia natural del entorno, en los momentos posteriores será una actitud pensada y medida, aunque no siempre obtendrá buenos resultados, en el sentido de formar un equipo que satisfaga completamente al director-creador, como en el famoso caso del equipo de La Torna[49]. De manera diferente, sobre la «banda» actual nos habla el propio Boadella[50], cuando nos cuenta su proceso de formación.

III.1.2.2. El proceso

Debido a la necesidad de romper con la forma de los *sketchs* con que se presentaban las obras y así proporcionar un espectáculo más próximo a un público que pudiera entender su trabajo, Boadella avanzará hacia un teatro más temático, donde lo que se está contando pasa a tener una función más importante en la obra.

De hecho, como nos dice el propio Boadella, el «cómo» será más importante que el «sobre qué» se está hablando, pero el aspecto temático también siempre fue una de las características de los trabajos del grupo.

El tipo de proceso con el cual trabaja Boadella, siempre fue está basado en dar una «respuesta» al límite entre la forma y el fondo, así, en sus espectáculos se mezclan las relaciones que los elementos escénicos van realizando durante el momento de los ensayos con los actores y la temática con la cual se está trabajando.

En ese sentido, Boadella empieza a reflexionar sobre su trabajo en cuanto creador de sus obras. Y no es solo el instinto creador del artista el que «desvela» su pensamiento a partir de una forma estética, como afirma el propio Boadella, sino que se va especializando, además, en otras técnicas de la escenificación:

> «Para penetrar en dinámicas semejantes hay quien utiliza términos como *investigar*, *experimentar* o *crear*. Personalmente para este proceso prefiero el término *desvelar*, lo que quiere decir 'devolver a la luz lo oculto'. Significa en definitiva, conseguir que aparezca como auténtico o como una simple verdad, aquello que no percibíamos previamente y que acaba plasmándose en la obra con la luminosidad de lo evidente.» (BOADELLA, 2002).

[49] Para más detalles sobre esa cuestión, véase BOADELLA (2001), donde Boadella habla de ese pasaje en la historia de la compañía.

[50] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 11 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal Para el Centro de Documentación Teatral (2004).

Cuando habla de «desvelar» apenas abre la discusión sobre el artista y su obra, intentando definir los dispositivos del pensamiento creativo que lo impulsan a crear y a ver cuáles son las premisas de ese pensamiento. El proceso creador es más complejo y la dirección teatral, además de tener esa percepción «innata», también tiene artilugios, algunos heredados de la tradición de la cual habla Boadella y otros de su propia experiencia.

Al mirar hacia el espectáculo, él consigue identificar y hacer una reflexión crítica, de su trabajo trasformándolo en herramientas personales que podrán, nuevamente, ser utilizadas en el transcurso de su oficio[51].

III.1.2.3. El texto escénico

Con respecto a la construcción del espectáculo, una parte muy importante es cómo, a partir de una temática, más general o más específica, Boadella va dando forma, en el sentido de escritura dramática, de texto, a los acontecimientos creativos que van ocurriendo, principalmente en el primer momento de los ensayos[52]. Poco a poco, Boadella va definiendo y convirtiendo en una estructura dramaturgica, las improvisaciones realizadas por los actores.

Ese tipo de proceso permite que los actores, así como los demás creadores del espectáculo, tomen parte activa en la construcción de aquello que al final será llamado «texto dramático» de la obra, el registro formal del proceso en forma literaria, con sus didascalias, diálogos y réplicas.

Ese tipo de proceso, según Boadella, es rico en posibilidades, puesto que a partir de las sensaciones íntimas e intelectivas de los otros creadores, sumadas a la suya, emergerá la estructura narrativa de la puesta en escena, con sus dos narrativas: la escénica y la dramática, como nos explica el propio Boadella[53].

Así, para Boadella, la obra se va construyendo durante los ensayos a partir de las proyecciones que los actores le van enseñando y que él va colocando en su sitio,

[51] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 12 de la entrevista a Boadella realizada por Rogério Santos de Oliveira (2007), Sevilla, acervo personal.

[52] Según Boadella, los ensayos en general siguen una dinámica parecida en ese sentido, serían tres momentos: un primero de experimentación, un segundo de formulación y el tercero de definición.

[53] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 14 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal Para el Centro de Documentación Teatral (2004).

dándoles forma y sentido. También las determinaciones espacio-temporales se van construyendo orgánicamente, puesto que saldrán de esa dinámica y no serán algo impuesto desde afuera. Por otro lado, su función será la de organizar esos sentidos como algo comprensible para el público, una narrativa escénica, la obra representada a partir de sus propias experiencias técnicas y creativas[54], puesto que él también está involucrado en el proceso de creación del espectáculo como uno más de los elementos escénicos:

> «En los ensayos, intento ordenar ese universo caótico con un enorme esfuerzo de concreción. Debo distribuir minuciosamente el tiempo y el espacio, para establecer posibles referencias en relación con el público, y tengo que ordenar mis impresiones inconexas en un conjunto de signos cercanos a la cultura vivencial del espectador.» (BOADELLA: 2002).

Es un proceso de artesanía. Primero porque ocurren «cosas» en el ensayo. En ese momento, él escribe, enseña y comprueba con los actores y con el resto de creadores. Después, vuelve a pensar y a escribir y vuelve a presentar el material; así sucesivamente hasta que algo quede como lo «definitivo», aunque pueda ser modificado después del estreno e, incluso, durante la representación del espectáculo, dependiendo de sus impresiones personales, de las reacciones del público, de la adecuación técnica, etc.

Así, el texto será constantemente trabajado y entendido como un elemento orgánico dentro del proceso de vida de la obra: su construcción, los ensayos y el momento de su puesta en escena.

III.1.2.4. El espectáculo

Según el propio director, cada espectáculo sería distinto de los demás por esas características especiales del momento de la creación y del equipo. Sin embargo, podemos percibir que sí hay algunos aspectos que son recurrentes en sus trabajos, incluso en la parte en que nos referimos a la trayectoria del grupo. El hecho de separar esta última en tres momentos distintos[55] se justifica por que entendemos que esas obras tienen las mismas características estéticas. Esto significa que por sí mismo, y sin

[54] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 15 de la entrevista con Jordi Costa realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006), Barcelona, acervo personal.

[55] La Parte en la que se hace el análisis de las obras se dividirá en tres momentos distintos por distintos motivos: estéticos, de formación del grupo, de construcción de la narrativa, etc. Esta idea de que había tres momentos distintos la tuvimos mientras hacíamos la investigación de la documentación sobre el grupo y, así la hemos mantenido desde entonces.

saberlo, Boadella está trabajando sobre su memoria personal y, al ser el coordinador máximo de los espectáculos del grupo, su sentido estético finalmente será lo que prevalecerá sobre los demás.

En todos estos años de la existencia del grupo, Boadella fue quien estableció las direcciones que se habían de tomar, fue el eje del «pensamiento» estructural de Els Joglars. Aunque comprendamos que las obras son un resultado de su proceso de construcción, también entendemos la importancia de Boadella dentro de la historia del grupo como creador, en tanto que su figura es determinante en la construcción de los espectáculos. Él ha sido el director, desde *El diari*, en el sentido actual que damos a ese término, esto es, el creador que al final «organiza» todo el discurso producido durante los ensayos.

Más adelante, cuando estudiarmos el método de trabajo del grupo, profundizaremos mejor en el tema de esta discusión.

III.1.2.5. La gira según Albert Boadella

Durante el tiempo de existencia de la puesta en escena del espectáculo, este se transformará de acuerdo con las necesidades que la propia «vida» del espectáculo tendrá.

Son aspectos de órdenes diversos, aunque, en el sentido estético, la obra sufrirá poco. Boadella dirá siempre que sus espectáculos son casi cronométricamente iguales durante el momento de las representaciones. Creemos que, de una manera general, esto es verdad. Sin embargo, en el sentido orgánico de la obra, esos aspectos imperceptibles existen por diferentes motivos.

Así, como entendemos que el teatro es un arte abierto y que, por lo tanto, sufre y hace sufrir a sus participantes y a sus expectantes[56], es natural que hagamos ese tipo de consideración dentro de la elaboración de este trabajo de investigación sobre la estructura creativa del teatro.

[56] Entendemos y admitimos, sin embargo, las otras posibilidades de existencia de la obra: su memoria, su forma literaria, su perpetuación en el material documental hecho sobre ella, etc. Pero aquí, debido a que estamos tratando su existencia dentro del momento de su inserción en la historia del grupo, desde su construcción hasta los momentos de su realización, su puesta en escena, nos detendremos dentro de este límite temporal y existencial de las obras producidas por el grupo.

La importancia de Boadella en ese momento de existencia de la obra será el de percibir, ya desde una visión distanciada, cómo funcionan las estructuras del espectáculo y ajustarlo estéticamente para su mejor fluidez.

El espectáculo tiene una unidad estética, formal, que abarca todos los aspectos que hemos tratado hasta ahora. Durante la puesta «en escena», el espectáculo gana vida propia, de manera que puede ser entendido y analizado como un ente autónomo.

La función de Boadella entonces, en este momento, será la de percibir cómo este ente se relaciona con su entorno existencial, desde su público hasta la respuesta de la crítica al objeto, etc. Y, a partir de ahí, como persona privilegiada que, por lo menos en teoría, ha participado de todos los momentos de creación de la misma, deberá formular conceptos propios y ajenos, y volverá a reorganizar aspectos dentro de la obra: desde los tiempos rítmicos hasta la intensidad de luz o el mismo hecho de recortar partes del espectáculo.

Así, Boadella participa de dos momentos distintos del espectáculo: uno cuando él está dentro del proceso y participa de su creación; y otro cuando acciona sobre el espectáculo desde afuera. Este último es, tal vez, un momento más racional y de naturaleza más, como a él mismo le gusta decir, «maliciosa», puesto que tendrá una visión más completa de la funcionalidad de la obra y de cómo esta repercute en los espectadores que, en ese momento, se convierten en los principales responsables de la existencia de la obra.

III.1.2.6. El público

A partir de lo que hemos dicho en el apartado anterior, intentaremos entender cómo Boadella percibe a su público y cómo trabaja sobre él.

Hay diferentes maneras de reaccionar ante una masa de gente cuando una persona se encuentra en estado de «tensión» expectativa, esto es, durante el momento de fruición de una puesta en escena[57]. En este estado de fruición, el público realiza una

[57] Hemos tratado ese tema de manera más extensa cuando hablamos del proceso creativo de Grotowski. Principalmente cuando nos referimos al análisis de la obra *Apocalypsis cum Figuris* por Malgorzata Dzieduszycka.

serie de relaciones que interferirán en su aprehensión sobre el objeto. Estas relaciones pueden estar asociadas a un aspecto interno de la obra o, incluso, a un aspecto cultural[58].

Una de las cosas que hace Boadella en ese momento es percibir cómo el espectáculo «acciona» sobre el público y cómo sacar partido de esto para que la obra pueda tener una mejor comprensión por parte del público. Además, este instante le permite elevar o bajar el tono de determinados aspectos o escenas que él cree que deberían, por diferentes motivos, tener otra importancia dentro del contexto de la representación de aquella puesta en escena específica[59].

Ese aspecto es importante en el trabajo de Boadella dentro de la estructura de creación y dentro de la estructura funcional del grupo, puesto que gracias a lo que gana con las puestas en escena principalmente, el grupo se mantiene y construye el próximo espectáculo, pudiendo, así, tener una continuidad casi sin interrupción en su existencia, que va desde el momento de creación de los espectáculos y los ensayos, hasta su momento de representación.

III.1.3. Consideraciones sobre la creación y el método de trabajo en el teatro boadelliano

Haciendo una revisión de los aspectos más abstractos del trabajo de Boadella y de sus pensamientos de orden más general, percibimos que estos «pensamientos», de determinada manera, han «contaminado» la forma en que él ha conducido los aspectos de carácter práctico. Por otro lado, esos razonamientos han influido directamente en su trabajo estético muchas veces, especialmente en la práctica de los espectáculos del grupo:

> «Esto es una cosa. Y otra cosa es el equilibrio que yo llamaría entre ética y estética en Els Joglars. Es decir, que hay un trabajo formal, que es el que ve la gente, pero detrás hay también una determinada posición que apoya todo esto. Y hay, diríamos, una posición que no es simplemente el intento de subsistir o de ganar un dinero, como cualquier otro, sino que hay una consciencia de que esa profesión nos da la posibilidad de mantener unas actitudes. De transmitir estas actitudes.

[58] Podemos citar, por ejemplo, el espectáculo *Teledeum*, que trataba un aspecto muy importante en España, la religión y sus representantes y oficiantes, y que provocó las más variadas formas de repercusión, tanto entre los espectadores, como entre la comunidad en general. Tales fueron las reacciones, que el grupo incluso llegó a ser agredido físicamente por causa de esa obra.

[59] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 20 de la entrevista de Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

Es ya desde la ética que está planteado todo el trabajo en el interior, desde la forma en que se trata a la gente que trabaja con nosotros, a la forma en que se pagan los trabajos, todo…, hasta determinadas actitudes políticas o de pura relación profesional.» (BOADELLA, 1999b: 45-46).

Otro punto que también nos llama la atención en el proceso del discurso de Boadella es la importancia que él da a las especificidades internas de la compañía:

«Ha ocurrido ya alguna vez que gente que ha estado en la compañía ha intentado exportar el procedimiento. Es el caso de Jordí Purtí que hizo un montaje que se llamaba *Ópera*, girando por todo el mundo, que fue construído con algunas recetas de nuestra factoría. Pero, sin los 38 años de tradición, se le desmontó por una cosa que es muy importante en una compañía: la estructura de la relación humana y del funcionamiento entre el conjunto del equipo. Cuando no dominas este detalle todo puede girar en contra.
Esto seguramente requiere los años que se van sumando a la acumulación de experiencia. Hay comportamientos que no se generan en el interior de la compañía porque ya se sabe que son nefastos, los recién llegados toman las experiencias de años anteriores, aunque no las hayan vivido…, hay como una tradición en la relación entre nosotros.» (BOADELLA, 1999b: 43).

Se refiere a la «tradición» de la compañía como principio formador de una estética propia o de una «tradición cultural» que es inherente a la manera cómo el objeto es construido.

Boadella también entiende la «tradición teatral» en tanto que elemento formador de conocimiento en el tiempo histórico y que hace que las personas involucradas en ese tipo de profesión acaben heredando esos conocimientos técnicos que corroboran en su quehacer teatral:

«Esa tradición es la que tú modificas pero que hace que tengas la sensación de que todas las cosas ya han sido hechas, que han sido probadas de alguna forma, incluso como espectador tienes unos preconceptos, porque también son fruto de la tradición. El espectador no es alguien aséptico que queda fuera de la historia.
Esto es así, porque mi experiencia no es una experiencia en el aire. Está basada en una tradición milenaria. Mi teatro no es todo mío, es una absurdidad, mi teatro forma parte de unas inclinaciones de siglos y siglos de teatro.
Esto es la tradición. Y después no hay que olvidar que el arte, el teatro, es como la escultura, la pintura, la música…, es una acción poética […].
El acto poético del teatro significa que, en un espacio y en un tiempo limitados, te puedo conceder el universo entero y puedo conseguirte todo el tiempo del universo.
Esta especie de idea de miniaturización de un gran cosmos o de ampliación de un microcosmos puede tener más veracidad que la misma realidad.» (BOADELLA, 1999b: 50)).

Para nosotros estos dos aspectos, la ética-estética y la tradición como acto poético, son las bases para entender la relaciones que Boadella[60] desarrolla con su forma de hacer teatro. Detrás de todo surrealismo, de todo lo no esperado, de todo descubrimiento, de todo «desvelamiento», hay una técnica basada en sus años de

[60] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 4 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

experiencia personal al frente de la compañía y otra técnica, heredada, que adviene de una «tradición cultural» del quehacer teatral, compartida entre oficiantes y expectantes.

III.2. ELS JOGLARS

III.2.1. Aspectos histórico-teatrales

III.2.1.1. Antecedentes: algunos datos

> «Barcelona 1960. –Prácticamente no hay escuelas de teatro: el Instituto del Teatro –entonces dirigido por Guillermo Díaz Plaja– funciona mal; la Agrupación Dramática de Barcelona, A.D.B. –sobradamente conocida en la ciudad por quienes estaban más al tanto de las innovaciones teatrales, debido a que, desde su fundación en 1955 por Federico Roda, potenciaba un teatro nuevo en donde se presentaron por primera vez autores catalanes y extranjeros traducidos al catalán y donde se reunieron numerosos autores, directores, escenógrafos, y actores que luego han continuado su labor en otros grupos– no era propiamente una escuela y, la Escuela de Arte Dramático Adria Gual acababa de nacer y no tenía aún el prestigio que alcanzaría años más tarde.
> Así las cosas, llega a Barcelona un mimo chileno, Italo Riccardi, para dar varios cursillos en el Teatro Candillejas. Era –como tantas veces ha vuelto a ocurrir en el apenas existente ambiente de trabajo cultural español– el primer individuo que venía a enseñar algo desconocido y su presencia fue acogida por los jóvenes hombres de teatro como la única alternativa en aquel momento al teatro tradicional que entonces se hacía y se enseñaba. Se trabajó en los ejercicios clásicos de una escuela de mimo: gimnasia, respiración, los temas anecdóticos típicos de los mimos franceses con Marcel Marceau a la cabeza, etc. Entre los muchos que se apuntaron, estaba Antonio Malonda –luego fundador del BULULU en Madrid–, Alex Aixelá –destacado hombre del Teatro Experimental Catalán– y los tres fundadores de ELS JOGLARS.» (LACARRA, 1974: 22).

En el artículo sobre Els Joglars, escrito para la revista *Pipirijaina*, Concha Lacarra analizará no sólo del desarrollo del grupo en aquellos años, sino también del ambiente teatral que se respiraba en Barcelona a principios de los años 60. La panorámica que nos da de aquel entonces nos aclara los primeros momentos de Els Joglars y su necesidad de investigar nuevas formas del quehacer teatral, propias del espíritu joven, no sólo del grupo Els Joglars, sino del momento histórico que se vivía entonces y que buscaba maneras distintas de expresar y reconocerse en ese mundo cambiante de los años 60[61].

Empezaremos a hablar del grupo a partir de sus primeros momentos, antes de que se trasformasen en un grupo profesional. Fue en los inicios de la década de 1960,

[61] Quien hará también un recorrido interesante por esos momentos históricos del grupo es Lluís Racionero, en el texto *Mester de Juglaría* (1987: 15-46), en el que no solo habla del momento histórico del grupo, sino que lo amplía en otras direcciones, tanto en el sentido histórico, como en el técnico-teatral del grupo.

más precisamente en el año de 1962[62]. En ese momento, ya había un grupo de actores que, de forma *amateur*, hacía su teatro basándose en la técnica del mimo[63].

El conjunto de actores que en ese momento componía Els Joglars hacía pequeños *sketchs* teatrales de pocos minutos cada uno, en general de 10 a 15 minutos, a partir de hechos cotidianos; cuando tenían suficientes *sketchs* para montar un espectáculo, los juntaban y los presentaban en forma de espectáculo teatral. Se partía de la técnica del mimo y, en cada *sketch*, se contaba un hecho cotidiano.

Al principio, lo más importante era el aprendizaje de las técnicas corporales y la forma de relacionarlas para producir un «discurso» escénico unificado. Con el paso del tiempo, percibieron que tenían entre manos un «arma» satírica, de crítica social, y empezaron a utilizarla cada vez más en la construcción de sus trabajos.

Según el propio Boadella (2001), en sus memorias, el hecho de que se encontraran apartados del contexto de creación europeo les proporcionó una dinámica propia de trabajo y, consecuentemente, una manera muy personal de abordar la técnica del mimo, aportando frescura y renovación a esa técnica teatral específica, hecho comprobado durante los festivales teatrales de mimos en que el grupo participaba.

Lo que ellos van a aportar a la llamada «técnica del mimo» será básicamente no adecuar la forma a lo que se quiere contar, sino, más bien, a partir de lo que se quiere contar, se crea una dinámica propia del cuerpo en el espacio y un tiempo subjetivo que se concreta en la dinámica de los cuerpos en dicho espacio[64].

Lo que predomina en la acción es más su energía emocional que su análisis histórico o político de los hechos. El descubrimiento del cuerpo, en movimiento y en el espacio, recreando fragmentos de lo cotidiano con un tiempo propio, a partir de una síntesis de los hechos observados y a través de las emociones o experiencias que se iban transformando en los movimientos físicos y faciales, impresionaba a aquellos actores que comenzaban a reconocer en su propio cuerpo la dinámica primera de la

[62] Realmente, el acta de fundación del grupo data de 1961, pero la primera aparición pública del grupo fue en 1962, con dos mimodramas, en el Palau de les Nacions de Montjuïc, durante el Salón de la Imagen de Barcelona.

[63] Para una completa visión de la teatrología y demás trabajos de Els Joglars, véase: *ELS JOGLARS. La guerra de los 40años* (2001: 217-247): ARNOSI, M., «Introducción», en BOADELLA, A., *Ubú-President, la increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla, Daaalí* (2006: 77-82).

[64] Podemos decir, en cierto modo, que esa manera de trabajar se asemeja mucho a la técnica de las «acciones físicas» de Stanislavski, solo que adecuadas para la técnica del mimo. En la Segunda Parte, ítem: II.2.2.2., hacemos un relato de una preparación de escena para la obra *Otelo*, donde el procedimiento técnico se asemeja mucho al aquí relatado.

escenificación, el espacio, el tiempo y el ritmo de las acciones en ese espacio con temporalidad propia[65].

El hecho de que el trabajo de Els Joglars fuera considerado cada vez mejor por parte de creadores reconocidos, como Marcel Marceau, y de que sus obras fueran catalogadas como de las más expresivas e innovadoras de aquel momento los llevó a plantearse que el grupo se transformara en compañía profesional, lo que haría que pasaran por una remodelación en cuanto a su forma de trabajo, que les obligaría a encarar el teatro como un medio de vida.

Después del Festival Internacional de Teatro de Zúrich, donde participaron con la obra *Calidoscopi*, en 1967, Boadella reúne al grupo y plantea su voluntad de transformarlo en un grupo teatral profesional.

La mayoría de los componentes se asusta con la propuesta, puesto que eso significaba invertir más tiempo en el trabajo del grupo, transformándolo así en permanente. Este hecho produjo algunos cambios en el grupo, a consecuencia de los cuales éste se divide. Algunos de los componentes resuelven salir del grupo y los que permanecen eligen como director a Boadella, quien, a su vez, escoge a siete miembros del equipo para constituir lo que sería el primer trabajo profesional del grupo.

La importancia de este hecho no es sólo formativa sino también cualitativa, pues, en ese momento, el grupo pasa más tiempo ensayando e intentará dar una unidad estética a su trabajo[66]. Este proceso culmina en una gran creación en la que se agrupan algunos *sketchs*: *El diari*. [67]

III.2.1.2. Els Joglars: breve historia

En este nuevo apartado nos referiremos a la historia de Els Joglars a partir de la puesta en escena de los espectáculos que, hasta la escritura de nuestra Tesis, el grupo ha realizado.

[65] El tema del espacio-tiempo-ritmo de las acciones fue tratado en la Primera y Segunda Parte, cuando se habló de los escenificadores y sus procesos de trabajo. Uno de los temas básicos de este trabajo de investigación está relacionado, como hemos podido comprobar, con el quehacer teatral en sí mismo.

[66] De este primer momento, son los siguientes espectáculos: *Mimodrames* (1962), *L´Art del mim* (1963), *Deixebles del silenci–Pantomimes del Music Hall* (1965), *Mimetismes* (1966) y *Calidoscopi* (1967).

[67] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 71 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

Nuestro estudio de las obras intentará ser de carácter estrictamente teatral, pero los demás aspectos que la trayectoria del grupo pueda suscitar estarán en la parte bibliográfica de este trabajo, algunos utilizados directamente en la construcción de este análisis, otros apenas constatados como referencia bibliográfica.

También nos gustaría esclarecer que aquí, en este apartado, trabajaremos con las puestas en escena y no con los procesos de construcción de las mismas, hecho que se pospone hasta la quinta parte, lugar en el que escogeremos una de las obras y analizaremos el proceso de ensayo de la misma.

Así, podríamos decir que Els Joglars, desde que se convirtió en un grupo profesional hasta el presente, ha tenido tres momentos estilísticos bien definidos en su trayectoria[68]. Dentro de esos tres momentos, hubo, a su vez, una evolución y, más específicamente, un aumento en el uso de nuevos aspectos técnicos y estéticos, que los llevaron a modificar su forma final[69].

III.2.1.2.1. Primer momento (1968-1977)

En este primer momento, los espectáculos estaban basados en la técnica del mimo y la narrativa era trabajada a partir de hechos o acciones cotidianas. Estos al final se transformaban en estructuras corporales adecuadas al espacio delimitado del escenario, espacio en el que la acción del actor era el motivo principal de la acción dramática de la obra.

El espacio vacío, donde aparecía apenas el cuerpo del actor vestido con una malla, se organizaba a partir de unas acciones físicas que daban ritmo a la escena, creando un tiempo propio para las acciones de los actores y para la narrativa de la escenificación.

Esa técnica de trabajo, que se transforma en estética a la hora de la puesta en escena, va cambiando de acuerdo con las necesidades de armonizar las relaciones creativas del grupo con los estados del alma que se pretendían encarnar en cada espectáculo. Esos estados del alma estaban vinculados a una observación constante y

[68] La decisión de mencionar tres momentos, en el orden aquí presentado, es una conclusión nuestra, pero otros críticos, teóricos y demás personas que abordaron este asunto también lo dividen su trayectoria generalmente en tres partes como nosotros, variando muy poco los aspectos técnicos y los espectáculos de cada fase.

[69] Estamos considerando los trabajos a partir del *El Diari* por entender que es en ese momento cuando empieza la carrera profesional del grupo, pero no el aspecto artístico y técnico, de la cual hemos hablado, y que influirá en sus trabajos futuros, puesto que se quedarán como memoria del quehacer teatral del grupo, como ya hemos expuesto en los apartados anteriores.

crítica del mundo que les rodeaba y, casi siempre, era la comedia la base de la organización teatral de las obras:

> «¿Cómo se ha llegado a ese espectáculo concreto? El método de trabajo ha cambiado.
> 1 – El director, Albert Boadella, propone una idea-base posible como tema de conjunto para el espectáculo que debe ser aceptada por todos.
> 2 – Una vez elegidas las ideas –que son eso, solo ideas, no esquemas literarios ajenos al grupo ni siquiera esquemas fruto del trabajo de mesa, tal y como la experiencia les ha marcado– tratan de representarlas visualmente, no literalmente, por medio de esquemas y dibujos de puesta en escena.
> 3 – A partir de aquí, empieza la improvisación colectiva, de la que normalmente aprovechan un tanto por ciento muy pequeño.
> 4 – Cuando ya el espectáculo se ha concretado, prueban a montar una representación ideal ante el público de distintas procedencias, retocan las partes más incomprensibles y lo estrenan oficialmente en un teatro en Barcelona.
> Esta vez hay ya un decorado de plataformas desmontable, que permite una flexibilidad de desplazamiento absoluta, objetos, color y voz en forma de onomatopeyas. Se acabaron las mallas y aparecen los pantalones. El mito del "arte del silencio" ha sido superado.» (LACARRA, 1974: 24).

A partir de esa descripción de la técnica del grupo (que es más un modelo de trabajo que una técnica desarrollada como producto del transcurso de los años, cuando la experiencia se va acumulando sobre los procesos y los espectáculos), haremos un breve recorrido por este primer momento de las obras del grupo.

El diari[70] (1968) y *El joc*[71] (1970) son las obras que han abierto esta discusión dentro del trabajo del grupo. Estos trabajos todavía eran estructuras bastante sencillas, pero ya se percibía la intención de organizar el espacio en sentido formal, dándole una demarcación estructural básica en forma geométrica, de manera que, ya en *El joc*, hay una organización simétrica del cuerpo de los actores en un espacio geométricamente demarcado y objetos escénicos que puntúan los espacios y el ritmo de las escenas.

El tiempo teatral es construido a partir de la dinámica de los cuerpos en el espacio. En ese momento, los integrantes del grupo, empiezan a comprender las dinámicas individuales y las colectivas de las acciones y a jugar con el ritmo extraído de esas relaciones:

> «*El joc* els va obrir tants camins que, avui, Boadella el considera com un viver d´idees al qual recorrerá molts cops al llarg del temps. Boadella escriu, referint-se als assaigs d´*El joc:* "Els actors, animats per una gran fe, es llançaven a fer moviments i sons inconnexos, primer individualment, però a poc a poc s´anaven ajuntant per afinitats rítmiques fins a formar un conjunt més coral. Els exercicis inicials acostumaven a ser unes associacions incoscients que s´allunyaven lentament del punt de partida, i derivaven en unes altres accions no agire més precises. Quan s´havia aconseguit almenys aquest estat, jo intervenia amb algunes indicacions orientades a reconduir la improvisació, segons el que les evolucions primàries em suggerien de més concret.

[70] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 74 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

[71] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 75 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

De fet, per començar, no volia veure els actors asseguts a les cadires, necessitava que la matèria de treball estigués en continu moviment, creant climes sonors i rítmics, que poguessin induir-me a possibles manipulacions. En resum, el treball anava sempre conservant les essències dels impulsos inicials; així la seqüència que dava sostigundaper una estructura més original, i allunyada del clixé amb el qual hauria arrencat quasevol situació corrent".» (ABELLAN, 2002: 51-52).

En el próximo espectáculo, el grupo introdujo la voz en forma de palabra, en el juego rítmico que antes estaba determinado por los cuerpos de los actores y los ruidos que estos producían en el espacio. Con *Cruel ubris*[72] (1971) las onomatopeyas y palabras sueltas ya forman parte del acervo técnico del grupo. El espectáculo es dividido en partes; cada secuencia es independiente de la otra, pero con un entrecruzado de las narrativas. Boadella[73] propone una «costura escénica» que produce en el espectáculo una unidad de acción y de tiempo. Las historias se entrecruzan, ganando, así, una unidad escénica.

Ahora bien, el hecho de tener que contar una historia, hace con que Boadella establezca la relación entre espacio, tiempo y narrativa, obligando a los actores a tomar una actitud más «realista», pero conservando el *gestus*[74] como elemento principal de la construcción y del desarrollo del personaje o del desencadenamiento de la acción[75].

Con *Mary D'Ous*[76] (1972) el grupo intenta retomar una forma menos «realista» y con más juego corporal. Esta forma había sido relegada a un segundo plano en el trabajo anterior. Este trabajo es de una belleza formal única. Los actores se mueven en un espacio creado a partir de la síntesis de la forma geométrica. La inclusión o exclusión del cuerpo del actor en ese espacio de juego escénico determina la acción como pasiva o activa[77].

---

[72] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 76 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

[73] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 77 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbalpara el Centro de Documentación Teatral (2004).

[74] Dentro del epígrafe I.2.2.2. de la Primera Parte, hemos habado del *gestus* brechtniano. En palabras del propio Brecht: "*Gestus* no significa mera gesticulación. No se trata de una cuestión de movimientos de manos, explicativos o enfáticos, pero sí de actitudes globales. Un lenguaje es *gestus* cuando está basado en un gesto y es adecuado a actitudes particulares adoptadas por el que las utiliza, en relación a los otros hombres." (1967: 77). En el trabajo de Els Joglars, el trabajo físico asume esa instancia política del concepto «brechtiano» y lo utiliza como refuerzo de las relaciones entre los actores, que interaccionan en la escena, y de la relación con el acervo cultural de un público español, para lo cual la obra estaba dirigida. Ese trabajo es un «acto político» claramente consciente por parte del grupo.

[75] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 79 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

[76] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 80 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

[77] En la Segunda Parte, epígrafe II.3.2.4.1. exploramos aquello que Grotowski llama «cultura activa» y «cultura pasiva», lo que hace y lo que asiste, formando parte del mismo proceso; en *Mary D´Ous*, Boadella utiliza este concepto como elemento creativo, pero dentro del propio proceso de la escenificación. En ese sentido, transforma la cuestión de Grotowski en un elemento técnico que, además de causar rareza al trabajo, cuestiona las relaciones límite entre los espacios de creación: obra y entorno, de modo que rompe con la estructura observador-observado, fuera-dentro, juego-no juego.

El espacio es claramente dividido en dos: el *adentro* y el *afuera*, esto es, lo que marca la dinámica del tiempo. El *adentro* es el espacio de la acción y el *afuera* es el espacio de la expectación; jugar o no es una cuestión de estar dentro o fuera del espacio.

El tiempo está basado en los aspectos técnicos de la música: *fugatas*, *pausas*, *caminatas*, etc. Según el director (Boadella, 2001), la obra es una investigación en torno a la música y a la posibilidad de transformar esas dinámicas en los cuerpos de los actores y en la dinámica de la escena. La temática principal, el juego de poder entre los sexos, es apenas un pretexto y no un fin en sí mismo.

La obra a la que nos referimos es una de las más importantes dentro de la historia del grupo, de manera que se convirtió en uno de los espectáculos con más resonancia de crítica dentro y fuera de España.

Sin embargo, al público más popular, el público para el cual, según el propio Boadella, «treball» Els Joglars, no le provocó mucho interés. El mismo Boadella[78] define este trabajo como un callejón sin salida, una experiencia estética importante pero sin posibilidades de continuación dentro de la asumida apariencia del grupo:

> «Parece claro que *Mary D´Ous* es una pieza clave en la historia de Els Joglars. Mas no lo fue para el público, teniendo en cuenta la idea que Boadella tiene del teatro como arte de masas. Es una especulación de oficio, porque la compañía sabía muy bien qué producto estaba haciendo. La filosofía era que si después de *Cruel Ubris* se había dicho que Els Joglars no se recuperarían nunca más, había que hacer el espectáculo más austero y más tenso. Para él, el valor de este trabajo era saber dar con poco la sensación de una cosa grande. Lo ve como una tesis delante del mundo profesional del teatro. Según esto, sería como *El arte de la fuga* de Bach: inaguantable para el público, pero extraordinariamente interesante. Una tesis para los profesionales de la música.» (BARTOLOMEUS, 1987: 77).

En ese montaje, el grupo contó también con la colaboración de Iago Pericot, responsable del espacio escénico del espectáculo y, sin duda, uno de los puntos básicos para el aspecto espacial del trabajo. Es la escenografía aceptada como estructura estética, que, al mismo tiempo que sirve de forma, también se expresa como potencia de fondo. Ese aspecto del espacio en *Mary D´Ous* la explorará Abellán en su trabajo sobre los espacios de Els Joglars:

> «Iago Pericot, tant a les seves classes al renovat Institut de Teatred´aquells anys com la seva trajectòria de realizacions en el camp professional i independent, impulsava un concepte d´espai autònom que parlés el seu propi llenguatge.
> Pericot defensarà un espai escènic –és sota influència seva que a casa nostra comença a canviar-se el terme *escenografia* pel *d´espai escènic*– que, en lloc d´il.lustrar el drama, hi interactuï

[78] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 82 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

> lliurement. Una ambició que el va dur cap a una reflexió constant sobre les lleis de la percepció espacial i a crear deixant-se endur per elles, més que no pas per les "exigències" dramàtiques d´un text.» (2002: 62).

Más adelante, en el mismo texto, se referirá a las «geografías» que el espacio puede, en conjunto con los cuerpos de los actores, transformar en tiempo de la acción, dotando al espacio de una dimensión espacio-temporal propia de la obra que se está realizando. Así, en esa articulación de sentidos, se gana la autonomía del espacio creativo teatral, espacio que tanto reclaman la modernidad y la contemporaneidad:

> «En l´estructura cúbica de mecanotub de Iago Pericot confluïen la concreció material i tecnològica de l´artefacte, l´abstracció purament conceptual de la seva relació amb l´espai, de la seva capacitat d´acotar-lo combinada amb la seva "transparència" efectiva. Però l´aspecte que aquella estructura va revelar com a més efectiu durant el treball de creació dramàtica va ser, al meu entendre, la seva tendència a "texturitzar" imaginàriament l´espai i el temps de ficció que l´acció insinuava.
> A la funcionalitat delimitadora de l´espai de joc, l´estructura hi afegia efectivament una extraordinària capacidat potenciadora de l´espai dramàtic. L´estructura cúbica era, sobretot, una pauta espacial que dibuixava en el buit les referències bàsiques amb què els humans ens relacionem amb l´espai: verticalitat-horitzontalitat, buit-ple, interior-exterior.
> L´estructura cúbica tenia la virtut d´acotar l´espai real i convertir-lo en una mena de gàbia sense parets on l´espai i el temps no s´escolaven. Qualsevol acció humana que s´hi representés transfigurava l´espai de l´estructura en l´espai dramàtic d´aquella acció, dimensionant-la i ubicant-la, a més de delimitar-la. No calia introduir cap element visual al.lusiu per sentir l´espai i el temps d´una ficció imaginària tan vius com els actors que els transitaven.» (ABELLÁN, 2002: 62).

Después, el grupo montará *Alias Serrallonga*[79] (1974). Este espectáculo tenía una característica muy especial dentro de la dinámica del grupo. Es el único espectáculo en que se utiliza un espacio escénico que no está dentro de la estructura de la caja escénica.

Son espacios múltiples que cumplen una función no solo estética, sino también narrativa. El espacio que está ubicado en medio del público es claramente el espacio del «pueblo», mientras que el espacio más alejado, que se conforma como si fuera una caja escénica, es el espacio del «poder». Las dinámicas que de ahí de desarrollan son un cambio constante entre planos.

El tiempo en esta obra ya está más claramente relacionado con la temática. Las acciones físicas son perfectamente realistas y contribuyen a que la apropiación del espacio sea entendida como más «realista». La palabra dicha ya aparece en ese espectáculo. Tenemos la sensación de que es casi una improvisación y, sin embargo, el núcleo temático ya está firmemente estructurado:

[79] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 83 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

«La paradoja depurada y la síntesis plástica quedan atrás. *Allias Serrallonga* muestra de nuevo una crisis, una clara necesidad de correr un nuevo riesgo artístico. *Allias Serrallonga* recogerá la experiencia de los últimos trabajos y añadirá la posibilidad de poder explicar una historia e incidir en el espectador por la vía más directa posible. El hilo narrativo, sin dejar en absoluto de incidir de una u otra manera en las constantes temáticas de siempre, ya roza en *Allias Serrallonga* el argumento convencional. En esta primera ocasión se nutre de historia, tradición y leyenda, así como de elementos populares bien conocidos. En 1974, para situarnos, mencionaré que *Els Comediants* aún no habían incorporado a su estilo más que aspectos puramente lúdicos de algunas tradiciones catalanas.

En *Allias Serrallonga*, Els Joglars bajan del escenario y ocupan las plateas. En realidad, los tres puntos de referencia de la disposición espacial del nuevo espectáculo era un compendio de lo que se quedaba atrás: el teatrito de la parodia y la mascarada (*Cruel ubris*), la síntesis espacial abstracta y polivalente de la torre de *meccano* (*Mary D´Ous*) y la simple tarima de pantomima del pasado. O aquí, tal vez, un indicio del tablado de la farsa realista del futuro inmediato. En *Allias Serrallonga*, por primera vez los conceptos habitualmente escarnecidos en el discurso de Els Joglars tienen nombre y apellido, y la caricatura, un referente directísimo. Y por vez primera, un héroe cuyo personaje incorporará además el mismo actor en exclusiva.» (ABELLÁN, 1982: 6).

Es una obra de pasaje entre el primer momento del grupo y el segundo momento. A partir de *Alias Serrallonga*, habrá siempre un texto bien elaborado, que será escrito durante los ensayos, pero que al final será el límite que demarca la representación.

Se conserva el espacio vacío como núcleo de creación y de la forma final, pero el entorno empezará a llenarse cada vez más de aparatos técnicos que permitirán a la dirección manifestarse durante el espectáculo a través de la luz, sonidos externos, etc. Esta será la última obra en la que Boadella trabaja como actor en los espectáculos; de ahí en adelante, será solamente director y escritor[80].

III.2.1.2.2. Segundo momento (1977-1989)

El primer espectáculo del segundo momento será *La torna*[81] (1977). En esta puesta en escena, la técnica teatral utilizada fue la c*omedia dell´arte*. El tiempo más bien será el de la historia que ha de ser contada, pero sin la preocupación de enseñarlo en ninguna de las estrategias de construcción del espectáculo. El tema tratado fue el responsable por el juicio que sufrió el grupo en los últimos momentos de la época de Franco[82].

«L´assaig de *La torna* había elaborat una estructura dramàtica lineal despullada d´intriga, senzillament expositora dels fets, amb escenes curtes que van fent tot el recorregut de llocs del cas.

[80] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 84 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

[81] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 85 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

[82] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 87 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

> Són escenes clares que reflecteixen episodis molt concrets de l´afer. La crítica del sistema estarà en el mateix comportament dels personatges. Els personatges són visions hipernegatives de tots els staments involucrats. Els Joglars abandonen la ironia d´obres anteriors per entrar en el terreny de la crònica negra des de la caricatura més despietada. Els personatges són mostrats amb tota la seva sordidesa, tot farcint el seu pas per l´acció de detalls anecdòtics però alhora perfectament reveladors de la mena de personal que va intervenir en el lamentable cas Chez.» (ABELLÁN, 2002: 78).

Los colores, en tonos de tierra, también serán utilizados con esa función dramática: la de simbolizar el sentimiento de algo antiguo, pero dotado todavía de fuerza basada en la tradición, lo que justifica los actos tomados para legitimar la regulación de la fuerza adoptada en el caso:

> «La coherencia entre tema i forma, tan buscada sempre per Albert Boadella, la va encertar en haver triat per a un cas com aquell un lenguatge actoral tan compromès, per poc complaent amb el gran públic, com la interpretació amb màscares una obra sobre un cas tan sinistre, amb tanta quantitat de personatges, llocs i diàlegs, tot i comptar amb l´efectivitat d´un espai tan creatiu i espectacular com la taula polivalent, va ser un atreviment considerable.» (ABELLÁN, 2002: 84).

Fue una de las obras de Els Joglars más contaminadas por hechos externos a ella. Su puesta en escena y posterior prisión de los miembros de Els Joglars por el ejército, se transforma en un caso internacional, dotando a ese espectáculo de un aura que se preservó durante los años siguientes. Boadella asume de una vez su marca de provocador y los tonos políticos en sus obras cada vez se harán más visibles y servirán como elementos escénicos para el juego creativo del grupo[83].

Durante la representación de *La torna*, el grupo se deshace y Boadella se traslada a Francia, donde estrenará su próximo trabajo, *M-7 Catalònia*, ya con otro reparto. El espectáculo se estrena en Perpiñán, con Boadella todavía en el exilio, pero más adelante, en el mismo año 1978, hará representaciones en Madrid y Barcelona.

Con *M-7 Catalònia*[84] (1978), Boadella intenta retomar los principios estilisticos del grupo. La temática ya no será desarrollada a partir de un texto lineal y el juego espacial vuelve a ser un elemento narrativo fuerte. Sin embargo, la necesitad de hacer que el tema sea un *tour de force* de la obra enmascara eses aspectos de la narrativa[85].

La torna, la obra anterior del grupo, todavía mantenía la narrativa temporal basada en el cuerpo del actor en el espacio como elemento principal, fundamentalmente

[83] Xavier Fabregas, en su artículo para la revista *Pipirijaina* (1978: 40), también hablará de esa cuestión del carácter político en la obra de Boadella cuando afirma que este buscará el patetismo de la vida cotidiana a partir del sarcasmo, una de las marcas más reconocibles en los espectáculos de Els Joglars.

[84] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 89 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

[85] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 90 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

por tratarse de una C*ommedia Dell´Arte*; pero en *M-7 Catalònia* el aspecto narrativo se centraba en el texto:

> «*M-7 Catalònia* es el primero de los espectáculos de Els Joglars que rompe la *cuarta pared*: el espectador es un elemento vivo dentro del espectáculo y se cuenta con él. En ese caso, la acción es una conferencia (ha de haber público) como en otros será un mitin o un concierto. El espectador no mira, sino que está ahí. No se le traslada a ninguna parte porque la acción pasa allí en aquel momento. Lo que hay es una historia previa perfectamente sobreentendida, en este caso una investigación científica y antropológica, que se supone ha existido antes del día en que se da la conferencia. Justo desde el momento en que las doctoras Noguera Grau y Plana River (las dos bellezas asépticas y anglosajonas), que ya han pasado a la otra civilización, reciben el cargo de experimentar en su laboratorio una de las culturas del pasado, concretamente la **M-7**. La escenografía da a ese laboratorio un cierto aire, también, de vitrina, de escaparate; con una esterilización que se le supone y que permite investigar.» (BARTOLOMEUS, 1987: 104).

A partir de *La torna*, y posteriormente en *M-7 Catalónia*, lo cómico será algo buscado insistentemente y no algo que viene naturalmente de las relaciones establecidas entre el escenario y la vida cotidiana. Lo burlesco será pensado y alimentado durante la gestación del espectáculo.

En 1979, Boadella, conjuntamente con el Grup Xalana, monta el espectáculo *L'Odissea*[86]. Es una comedia basada en la obra clásica. Hay un avance en relación con la dinámica del espectáculo. El juego cómico que se saca de los actores en el espacio, es lo que determina la estructura de la narrativa escénica de la puesta en escena:

> «Trabajar sobre lo inmediato es hacerlo sobre lo imprevisto, posibilitando la integración estética de lo incidental, así fue cómo la entrega de un vestuario defectuoso, a escaso tiempo del estreno de *La Odisea* (1979), pasó a ser motivo de otra secuencia inicial. La improvisación recogía a unos actores en ropa interior, aterrorizados en espera de ser llamados por una voz, para salir a escena vestidos con los trajes mal confeccionados; de ese modo, el episodio extra-escénico abría el juego escénico, quedando a la vez justificada la deficiencia del vestuario.» (IGLESIA, 2002: 483).

El próximo espectáculo será *Laetius*[87], en 1980. Esta obra será siempre una referencia estética dentro de la historia del grupo. El cuerpo del actor vuelve a ser un elemento altamente estético y poético dentro del espacio. En ese momento, hay un juego lúdico con el tiempo, que transcurre a partir de la narrativa dada por el cuerpo de los actores dentro de un espacio altamente simbólico.

Se mantiene la comicidad, aunque esta adviene de las estructuras narrativas que se van conformando, de las acciones de los actores. La poética de la imagen en la escena es asumida como algo positivo. La narrativa escénica del grupo llega a una

[86] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 91 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

[87] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 92 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

madurez mezclada con un juego lúdico que surge de la forma con que las obras son construidas durante los ensayos:

> «Boadella i el seu equip es van lliurar, ja un altre cop a la cúpula de Collsacabra, a un treball de creació en què els actors havien de posar a l´espai tota la potencialitat expressiva dels seus cossos. L´experiment no tenia cap referencialitat social i en principi ni tan sols iconogràffica per a l´actor: s´ho havien d´inventar. La mirada de Boadella s´adreçava cap a l´incert futur de la humanitat. I per donar forma orgànica a la hipòtesi d´un nou cicle de desenvolupament de la intel´ligència al planeta després del final catastròfic del cicle actual, Els Joglars van començar a donar vida a una mena d´ésser estranys, els quals, a poc a poc, van dotar dúns codis d´expressió primaris.» (ABELLÁN, 2002: 104).

Después de *Laetius* y su experiencia con la luz[88], Boadella[89] compondrá una obra que se podría llamar «poema luminoso». Esta percepción se debe al impacto que la iluminación y sus efectos[90] crearon sobre el escenario; principalmente sobre la construcción de un segundo espacio-temporal dentro de la caja escénica en la cual la obra se desarrolla.

En *Única alternativa / The only alternative / Olympic man movement*[91] (1981) o, simplemente, *Olympic man movement*, los efectos de luz serán trabajados como elemento de demarcación del espacio o como recurso estético, siendo un elemento altamente simbólico dentro de la narrativa escénica. La iluminación pasa a tener un carácter de independencia en relación con los otros elementos de la puesta en escena y, de hecho, ganará el estatus de elemento discursivo participante de la acción.

También es en este trabajo en el que se percibe claramente la madurez y total posibilidad de juego en relación con el texto dramático construido por Boadella a partir de los ensayos. Ya en *M-7 Catalònia* y *Laetius* se percibía una mayor fluidez de la construcción de la narrativa dramática.

No obstante, en esa obra, él va a dar «alas a la imaginación» y dejará que las acciones no deban contener necesariamente un discurso lineal. Estas construirán una narrativa que suponga una lógica interna tan bien justificada en la construcción de los espacios y tiempos (dentro de sus más variados niveles dentro de la arquitectura escénica) que la dramaturgia asumirá un carácter no sólo de elemento unificador del

[88] La cuestión de la luz en *Laetius* será examinada detalladamente más adelante, cuando hagamos un análisis en profundidad de dicho espectáculo.

[89] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 94 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

[90] Es creada una tela de luz especialmente para ese espectáculo. Esa tela es una innovación tecnológica que el grupo agrega a su acervo creativo. Con ella, es posible no solo iluminar con intensidad el espacio escénico, sino reproducir imágenes y esquemas luminosos.

[91] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 96 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

discurso teatral, sino también de elemento constructor de sentidos. Lo que importa es la lógica interna que la puesta en escena va proponiendo al espectador durante el desarrollo de la acción construida sobre el escenario.

Y las referencias que este pueda tener sobre los hechos que se le van mostrando:

> «No hay una trama, sino ilustraciones y demostraciones que toman la forma de escenas sueltas. Se trata de una técnica de viñeta que no plantea moralejas ni clausura. Al público se le proporcionan pocas pistas y ninguna respuesta. Se pide implícitamente a cada espectador que llegue, al modo del teatro brechtiano, a su propia toma de consciencia; es decir, que cada uno vaya escribiendo su propia narración interior.
>
> La confusión entre lo real y lo espectacular se acentúa aún más por el hecho de que el proceso de desdoblamiento a través del cual el actor típicamente construye su personaje imaginario (en el sentido stanislavskiniano) ya no funciona aquí con líneas certeras. En *Olympic man movement*, no existen papeles para desempeñar en el sentido tradicional; en su lugar, se encuentran "ejecutores" de acciones, sujetos performativos, cuyos papeles sociales (en la vida / *performance*) se indican en el texto: "campesina", "ciclista", "amazona", "joven", "*number one*", "profesor", "doctor", etc. Sin embargo, los nombres que utilizan durante la *performance* (Jesús Angelet, Jordi Martínez, Ingrid Riera, etc.) son los que corresponden a sus identidades en la vida real […].
>
> Anular la ilusión de la presencia del actor, de algún comportamiento restaurado, fue evidentemente una labor difícil, y el comentario de Boadella parece apuntar hacia la cuestión de la recepción y reacción del público frente a esa obra. En algunos casos, durante las primeras presentaciones del espectáculo (antes de que circularan las noticias de la obra) la *performance* tuvo el efecto de dejar completamente perplejo al público. Tal como fue el caso de un estreno en Mallorca en que los actores, al salir del teatro después de la *performance*, se encontraron con diferentes espectadores que se habían quedado en el teatro para discutir el significado de lo que habían visto.» (FELDMAN, 1999: 176-177).

El próximo trabajo del grupo, *Teledeum*[92] (1983), será una recreación de un encuentro ecuménico en un estudio de televisión, en el que, hipotéticamente, este encuentro será grabado. En esta obra, el discurso se vuelve nítidamente político y la escena es casi una reproducción de la «realidad».

Hay una búsqueda de la verosimilitud en todos los sentidos. De los espectáculos del grupo se podría decir que ésta es la obra más realista que han hecho y que, en cierta manera, escapa al sentido del juego que se establece entre las tres unidades antes citadas, es decir, espacio, tiempo y cuerpo de los actores en el espacio, haciendo un puente entre esos elementos:

> «La situación en *Teledeum* no se altera durante el espectáculo. El tiempo real y el tiempo escénico discurren paralelamente. Eso quiere decir que Boadella ha tenido que montar la acción, no a partir del cambio repentino, sino como un proceso evolutivo que subraya poco a poco unas aristas al principio poco patentes aún. La falta de "sorpresa", la eliminación del "golpe de efecto" -tal cual como sucedía ya en *Olympic man movement*- obliga a Boadella a una pincelada menuda y progresiva que, de vez en cuando, interrumpe con un brochazo administrativo con un elemento

[92] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 97 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

que podemos considerar "exterior" al proceso principal. Todo ello exige un dominio técnico del discurso expositivo, una capacidad de sutileza, de control del tiempo, que acreditan a Boadella como un gran alquimista de los brebajes dramáticos.» (FÀBREGAS, 1984: 6).

Es también la obra de un humor (conjuntamente con *La Odisea*) más claramente asumido. Los personajes son una creación de tipos a partir de la observación de las características estéticas y de comportamiento de ese tipo de «personajes cotidianos», aunque sin entrar en una búsqueda interior o stanislavskiniana del personaje. La intención es crear la interacción rápida y abierta con el público para que este pueda reaccionar abiertamente con la construcción dramática de naturaleza anecdótica[93].

La historia ya está establecida desde el principio y lo que realmente importa son los efectos de crítica, siempre buscando el humor que se puede extraer de estos personajes y de la interacción dramática de la situación que se realiza entre ellos[94]. Refleja el buen humor de los mejores clásicos al estilo de Plauto, Molière o Dário Fo.

Ya en *Gabinete Libermann*[95] (1984), obra montada en conjunto con el Centro Nacional de Nuevas Tecnologías, el espacio vuelve a encontrar una importancia en la estructuración de la narrativa escénica, pero se trata de un espacio asumidamente escenográfico, donde el cuerpo del actor asume la posición de «objeto», principalmente por la clara opción de la dramaturgia de establecer la relación entre espacio y aislamiento:

«Una vez la historia psiquiátrica se ha colocado en primer plano, teniendo como previa la de los dos enclaustrados, aunque hasta el final no conoceremos bien los motivos últimos de su actitud, se va poniendo en evidencia un centro de interés: la personalidad del psiquiatra y la evolución de este personaje dentro de la obra. Es un médico-actor que necesita que el público le mire. En realidad, toda su teoría-práctica terapéutica pasa por esa exigencia-necesidad: el imprescindible fenómeno catártico. En realidad, es una observación que Boadella hace extensiva a otros profesionales. Cuando algunos sectores artísticos o profesionales se acercan al mundo del teatro, es para eso para lo que van; esta sería la lectura extensiva. Según esto, los arquitectos o los artistas plásticos que se incorporan a la escenografía, por ejemplo, lo harían buscando el aplauso físico que no tienen en su trabajo. No se aplaude un proyecto arquitectónico, pero sí se aplaude una escenografía, a veces directamente y otras en el conjunto de su espectáculo. Y lo mismo podría decirse de un escritor cuando hace una versión de un texto o de una traducción. Es el hecho directo del teatro que aquí el médico-actor utiliza como método para mejorar la eficacia de su terapia y que, en otros casos, puede ser una auténtica terapia personal.» (BARTOMEUS, 1987: 157).

[93] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 98 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

[94] Jaume Collell (1985), en la obra *El Via Crucis de Teledeum*, también actor del espectáculo, hace una narración del proceso de ensayo, que es muy rico, hasta la puesta en escena principalmente para percibir tanto las relaciones desarrolladas entre los integrantes del espectáculo y la técnica utilizada para construirlo como también las interrelaciones entre los integrantes del grupo y las reverberaciones de eso en la construcción del espectáculo.

[95] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 100 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

El discurso en esa obra es un aspecto importante en la construcción de la narrativa, tanto de la dramática como de la escénica. En esa obra, Boadella hará una incursión bastante profunda en la construcción del personaje.

Si en *Teledeum* el personaje ya aparece como una posibilidad en la construcción estructural de la obra, en este trabajo se profundiza hasta llegar a una argumentación que parte del punto de vista de una visión de mundo. Aquí, el personaje traduce un pensamiento ya histórico y se basa en la construcción del carácter del individuo a partir de su inclusión en el entrono cultural, pero de manera más profunda y planificada. La palabra amplía sus posibilidades dentro de las obras del grupo.

El espectáculo *Virtuosos de Fontainebleu*[96] (1985), desarrollado después de *Gabinete Liberman*, será otra vez el espacio del juego a partir del humor. Nuevamente, se ofrece patetismo a partir del sarcasmo[97]. Sin embargo, aquí la ilusión se hará presente con una fuerza impresionante. ¿Músicos o actores?, ¿juego o verdad?, ¿hasta dónde puede el ser humano definir las relaciones existenciales a partir de la posición que adopta en relación con el mundo?

Si en *Teledeum* el juego era trabajar con la sincronía del tiempo, tanto dramático como real, así como con la similitud de los personajes para construir una falsa realidad y, a partir de ahí, extraer el humor; aquí el juego es establecer, a partir del espacio -la propia sala del concierto- la similitud con la realidad que, con el desarrollo del espectáculo, se va desestructurando y muestra, al mismo tiempo, la dimensión de teatralidad en la cual el espectador se encuentra inmerso. Cuando ese juego es descubierto es cuando aparecen el sarcasmo y el humor de la obra:

> «Mi único aliado es el tiempo y la certeza de que, a pesar del aparente vacío, todo se halla a mi alrededor. No parece, pues, especialmente necesaria la fantasía sino solo una cierta capacidad de observación para detectar algo más profundo detrás de la realidad superficial y, consiguientemente, de naturaleza mucho más compleja emocionalmente que esta. Me refiero a una realidad de carácter superior porque contiene infinidad de matices indescifrables a primera vista. Para penetrar en dinámicas semejantes hay quien utiliza términos como *investigar*, *experimentar* o *crear*. Personalmente para este proceso prefiero el término *desvelar*, lo que quiere decir 'devolver a la luz lo oculto'. Significa, en definitiva, conseguir que aparezca como auténtico o como una simple verdad aquello que no percibíamos previamente y que acaba plasmándose en la obra con la luminosidad de lo evidente.» (BOADELLA, 2002).

[96] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 101 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

[97] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 102 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

El próximo espectáculo, *Visanteta de Favara*[98] (1986), es una parodia sobre la creación del mundo y su consiguiente desarrollo hasta los días contemporáneos. Comedia costumbrista, es un juego lúdico con los aspectos morales de la cultura valenciana; es un juego ameno y de tintas más suaves que la mayoría de las obras de Boadella.

A partir de personajes anecdóticos, se construyen las relaciones, tanto de juego escénico como de interacción con el público, que se divierte mirando en un espejo retorcido su propia realidad.

La puesta en escena tiene un carácter claramente demarcador, entre espacios, tiempos, ritmos y climas; su función es más la de esclarecer la forma y explorar las cuestiones de fondo, mientras que el vestuario sigue en esa misma dirección, ilustrando el texto y las acciones, tanto de la narrativa como de los personajes.

En definitiva, un espectáculo de «respiro» dentro de un humor tan corrosivo y, como se ha dicho anteriormente, sarcástico, es el que resulta cuando Boadella entra en el territorio de lo más profundo del alma humana y, de ahí, saca su humor y su relación con el ritmo escénico, al cual él insiste en llamar «tiempo» en teatro.

La última obra de ese momento tal cual lo hemos delimitado será *Bye, Bye; Beethoven*[99] (1987). Es una obra apocalíptica, pero sin la delicadeza de *Laetius*, espectáculo del cual Boadella saca un fragmento y lo reproduce en ese trabajo.

Él trabaja, en esa obra, con una luz absolutamente fría y clara: 1.320 puntos de luz halógena que iluminan una estructura metálica, donde el suelo, transparente, ayuda a crear esa sensación de espacio aséptico (como un hospital).

En este espacio, los actores van evolucionando de manera casi coreográfica, asumiendo un aspecto distanciado, que es construido tanto por la luz fría ya mencionada como por un vestuario que iguala a los actores (uniformes en la primera parte y, en la segunda parte, todos los actores caracterizados del personaje *Laetius*). De esta manera, se elimina el aspecto individual de los personajes. Por otro lado, gracias al uso de un idioma imaginario, en este caso asemejado al ruso, también se consigue una sensación de distanciamiento reforzada, quizá, por la extrañeza de la puesta en escena.

El tiempo teatral de ese espectáculo, sugerido en la narrativa dramática de la obra, es homogéneo, y se explaya por toda la estructura de la escenografía, provocando

[98] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 104 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

[99] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 105 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

una fusión entre el espacio aséptico y la no temporalidad histórica de los acontecimientos.

Es como si su mirada, la de Boadella, se hubiera convertido en la mirada de un científico que «diseca» la estructura para, a partir de ahí, entender el todo. Es una mirada deconstructiva, dentro de una escenificación homogénea, provocada por una interacción sincronizada entre los elementos de la puesta en escena.

La música, que en ese montaje asume el primer plano, sirve de parodia para el discurso de Boadella,[100] que pretende desarrollarse a partir de la narrativa escénica . No es ilustrativa, pero sí informa sobre la posibilidad de que el alma humana se desarrolle en una estructura que al final prima y empieza a determinar las relaciones entre los individuos y los materiales que componen su espacio dimensional y de actuación. La voz de los actores es grabada y declamada en *off*.

En este segundo momento en la trayectoria del grupo, Boadella ha abierto para sí mismo, y consecuentemente para el grupo, la posibilidad de una experimentación intensa con las relaciones entre los elementos escénicos en el espacio.

También el cuerpo del actor sobre el espacio, aquí, en este segundo momento, pasa a ser materia de observación analítica en permanente contraste con su entorno existencial o inmediato. Este hecho provocará una ruptura en la narrativa escénica, en su aspecto lúdico y de juego, y asumirá la característica de elemento desconstructor de esa realidad escénica.

La casi ingenuidad del primer momento cede paso a una práctica analítica feroz de la realidad. El juego es casi inverso, esto es, a partir del entorno se crean las acciones dramáticas, donándoles una estructura arquitectónica asimétrica que sólo se mantiene como posibilidad de juego por su entramado de relaciones.

[100] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 106 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

III.2.1.2.3. Tercer momento (1989–2008)

En el tercer momento, el texto dramático asume una primacía dentro de la estructura narrativa de los espectáculos. Claro está que el texto surge a partir de los ensayos y que, en cierta manera, es un reflejo de la teatralidad.

La luz pasa a asumir la función de delimitar el espacio y de transformarlo en microestructuras espaciales dentro del escenario, esto es, casi pierde la función dramática que asumía anteriormente; de iluminar pasa a encuadrar, delimitar, reticular el espacio.

El tiempo pasa a ser el de la narrativa dramática del tema que se está explorando. Pero entre estos espacios y tiempos, se crea una multiplicidad de espacios temporales, propios de un universo más contemporáneo y fragmentado, que, de manera subliminal, estará construyendo otra narrativa aunque encubierta por una forma más clásica.

El primer espectáculo de ese tercer momento es *Columbi Lapsus*[101] (1989). En este espectáculo, aunque la narrativa del tema sea absolutamente teatralizada, los hechos históricos y los personajes son un espejo de lo sucedido con la muerte del Papa Juan Pablo I. A partir de la historia real, construirá el universo teatral en el cual el espectáculo se desarrolla:

> «Normalmente, entre los espectáculos que hacemos la relación es siempre más formal que conceptual, porque esto intentamos variarlo, que es lo que en definitiva nos gusta, nos apasiona. Lo que sí puede haber es una relación formal que incluso puede ser de antagonismo. Un espectáculo como *Bye, Bye, Beethoven* tenía la frialdad de un estilete, de un informe militar y ahora hemos hecho uno extremamente cálido, delicado como un cristal. La oposición entre una historia precisa, la de *Columbi Lapsus*, y la genérica, la del mundo, que abordaba el anterior espectáculo. Incluso en ese momento se me ocurre otra relación: la musical. De Beethoven a Rossini. De un concepto trágico de la música a uno *allegro vivace*, *andante con moto*, que es el espectáculo.» (BOADELLA, 1989b: 7).

Podríamos abrir un paréntesis en ese tercer momento para dos espectáculos que asumen características diferenciadas de las ya planteadas: *Yo tengo un tío en América* (1991) y *Daaalí* (1999). En ellas, los planteamientos temáticos llevan a una ruptura con la dinámica «realista» y a un espacio y tiempo más lúdicos.

Este hecho abre la posibilidad de jugar con los tiempos de la narrativa, tanto en una obra como en otra, y de crear espacios absolutamente lúdicos, territorios naturales

[101] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 107 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

de sus personajes principales, los locos de un frenopático en *Yo tengo un tío en América* y el propio Dalí en *Daaalí*.

En *Yo tengo un tío en América*[102], por ser un trabajo que trata de enfermos en un frenopático, permite que el juego escénico reproduzca esa característica del delirio donde los espacios y tiempos son creados a partir de las necesidades estructurales de la construcción de los personajes; es el espacio tiempo del «entre» mundos[103], donde los cuerpos se confunden con el espacio y, a la vez, son el propio espacio. Hay una ruptura de los límites: el tiempo transcurre a partir de la necesidad de la acción y no para organizarla en el espacio:

> «El esquema es perfecto. Si el descubrimiento tuvo mucho de locura, nada mejor que situarlo en una casa de locos. Además, la locura justifica cualquier actuación humana y los locos pueden construir cualquier fantasía. Que jueguen, pues. Un frenopático de hoy, con locos de hoy pero que imaginan un ayer remoto. Un constante salto en el tiempo. Del frenopático a la selva, del doctor Cañizares a Hernán Cortés. Quinientos años unidos en un tiempo y en un espacio teatral. Como le dice Manolo al Espasa: "Es que eres un genio".» (FONDEVILA, 1992: 21).

Hay momentos con un alto grado de valor estético, por ejemplo, cuando los bailarines de flamenco hacen un contrapunto con los actores en una disputa entre los valores simbólicos de la libertad y de la negación de una demarcación del «territorio» entre la cordura y el delirio:

> «Los personajes se escapan de los rasgos genéricos de la topología al uso para construirse uno a uno, en lo que se adivina una paciente elaboración personal de los actores a través de extensos ensayos, de una poderosa capacidad de observación y del siempre asombroso dominio de síntesis que caracteriza la caligrafía escénica de Boadella. La confrontación entre colonización y tratamiento psiquiátrico produce una metáfora esquizoide que multiplica las sorpresas, practica asociaciones ilícitas, concatena imágenes delirantes y ofrece al espectador una amarga reflexión contemporánea.» (COTERILLO, 1992: 25).

En *Daaalí*[104], esa relación surge gracias a la opción de la dirección de plantear las estructuras narrativas a partir del surrealismo daliniano. El espacio y el tiempo acompañan los presupuestos surrealistas, donde la ruptura y la representación del mundo onírico y mágico acompañan los acontecimientos y crean una lógica interna entre las escenas.

---

[102] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 109 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

[103] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 110 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

[104] Véase en «Anexo II», el vídeo de la puesta en escena de *Daaalí*.

Las imágenes se suceden a partir del delirio final de Dalí en su lecho de muerte: sus recuerdos. Aquí la memoria, entendida como derivaciones del subconsciente, organiza la narración de los hechos a partir de su necesidad interna de cohesión emocional. Ya no tiene nada que ver con las estructuras lógicas creadas por la razón[105].

Hay un relato de Boadella en el que éste ilustra la creación del personaje Dalí, realizada por el actor Fontseré, donde se explica cómo el actor ha creado el personaje a partir de una libre asociación entre el juego corporal del personaje y el de un niño. Probablemente esto adviene de la memoria corporal de la infancia que guarda el actor Fontseré y, emocionalmente, utilizó esta memoria «física» para dar «cuerpo» a Dalí en una organización sensorial del cuerpo en el espacio. El espacio-tiempo de la infancia:

> «Hoy seguiré en la misma dinámica para contarles cuál es, siempre naturalmente según mi modesta experiencia, el Dalí que se acerca más a la realidad. Ciertamente, yo me aproximé al personaje bajo un método poco usual, se trataba de conseguir, no solo el seguimiento cronológico de sus actos para establecer, de cada uno de ellos, el análisis minucioso, sino que junto a un actor, debía reproducir sus impulsos físicos, para después hacerle revivir determinadas situaciones en los ensayos. A medida que avanzábamos en el proceso, esta fórmula me iba aportando unos resultados notablemente insólitos. Ramón Fontseré, el actor que debía interpretar a Dalí, solo conseguía acercarse a la reproducción más veraz del personaje cuando sus impulsos interiores conectaban con una cierta dinámica infantil. Improvisando bajo esta premisa, la actuación adquiría una similitud alucinante con el modelo real, pero no se trataba ya solamente de los gestos o la cadencia rítmica, sino que incluso en la manera de expresar los clásicos conceptos dalinianos se percibía la autenticidad. Paradójicamente, el personaje desaparecía en la medida en que el actor se alejaba de este proceso. La singularidad del asunto cambió radicalmente mi óptica sobre el personaje y me llevó a deducir que Dalí había alcanzado algo que la mayoría de hombres intentan vanamente conseguir en su vida: la perpetuación de su infancia. ¡La obsesión de tantos hombres que intentan llevarse el niño en su aventura adulta!» (BOADELLA, 2004).

En *El Nacional*[106] (1993), el grupo vuelve a trabajar a partir de un texto y una idea lineal. Los espacios y tiempos vuelven a ser los del acontecimiento secuencial de la obra.

En ese tercer momento, los espacios escenográficos, en relación al primer y segundo momentos, ganan en amplitud.

Ya en *Columbi Lapsus*, el espacio teatral era una alfombra con bastidores al fondo y en el techo. En *El Nacional* también se utilizan alfombras y, a partir de una recreación de la perspectiva de los teatros de caja del siglo XIX con sus pinturas al fondo, da la sensación de que el espacio gana en dimensión. Por su parte, la

[105] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 112 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

[106] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 113 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

iluminación, que cumplirá el papel de delimitar los espacios escénicos, también tendrá la función de crear ese aire antiguo y «eterno» de la memoria de ese espacio.

Naturalmente, la comparación entre estos espectáculos surge, pues existe una cierta carga operística en su construcción, tanto en relación con la música como con el sentido de ese espacio amplio que da la sensación de «grande», de «grandísimo».

En *El Nacional*[107], incluso la música es uno de los elementos principales de la obra, siendo dos de los actores cantantes de ópera. Estos harán los contrapuntos a los demás actores que, al mismo tiempo, representan personajes que vienen de la calle, de modo que invaden y «contaminan» la teatralidad de ese espacio sacro, sin utilizar apenas como refugio temporal el espacio del teatro, espacio escenográfico imaginario de la puesta en escena.

En ese sentido, los dos cantantes representan la grandiosidad de ese antiguo teatro en ruinas en que el personaje principal quiere salvar, a su vez, su propia memoria del abandono. Es un himno de amor a la profesión de teatrero. Un homenaje grandilocuente donde el espacio, iluminado por velas, contrasta con un tiempo pasado de gloria visto a partir de la dimensión del escenario:

> «La construcció dramàtica d´*El Nacional* presentarà també novetas d´estructura amb l´aparició d´el.lipsis temporals que indiquen un pas del temps entre les diferents escenes, però no amb la discontinuïtat espacial tan cinematrogràfica de *Columbi Lapsus*, o dels *Ubús*, sinò amb una estructura de canvi de temps en el mateix espai, típicament teatral.» (ABELLÁN, 2002: 181).

Ya en *Ubu President*[108] (1995), Els Joglars vuelve a una temática de sátira social, teniendo como referencia al gobierno de Cataluña y a Pujol[109] como «personaje» central de la trama. Esta no es exactamente política, pero sí de crítica a la figura de los políticos, en la que Pujol constituye el referente dramático.

El espacio escénico explorará de nuevo diferentes niveles. Así, los personajes transitarán por esos espacios a partir de las necesidades de construir espacios imaginarios y los tiempos serán los de la acción escénica.

En general, partir de una estructura escénica producida durante el proceso de ensayo se determina la narrativa escénica de la obras del grupo. No obstante, a pesar de

[107] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 114 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

[108] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 115 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

[109] «Jordi Pujol i Soley (Barcelona, España, 9 de junio de 1930) es un político español, de orientación nacionalista catalana. Fue presidente de la Generalidad de Cataluña entre 1980 y 2003 y presidente de Convergencia Democrática de Catalunya desde 1974, así como presidente fundador de la federación de Convergència i Unió desde noviembre de 2004, momento en que dejó la presidencia ejecutiva» (http://es.wikipedia.org/Jordi Pujol i Soley).

que la temática sea establecida anteriormente, se establecen los límites y la mirada que se da a esa temática a partir del juego del improviso.

En esa obra[110], la sensación es que la temática es lo que va a delimitar las relaciones estructurales del proceso, definiendo desde el principio cuál será la estética adoptada para la puesta en escena.

Por su parte, el proceso, será apenas un ejercicio técnico para llegar hasta la forma y no el camino para un «desvelo» de aspectos importantes para la narrativa escénica, desarrollada a partir de las relaciones establecidas durante un proceso creativo rico en experiencias que se quedan como memoria de fondo para la obra.

Finalmente, esta se convierte en un objeto abierto y con múltiples posibilidades de interpretación:

> «Dramàticament, *Ubú, president* continuava sent un conjunt d´escenes destinades a caricaturitzar malèvolament el matrimoni Pujol i el món que l´envolta, tant com a escanir la perversió humana que hi ha en el fons de l´afany de poder. Aquest era l´efecte de la paròdia resultant de mostrar el matrimoni presidencial en la pell d´un altre matrimoni inventat més de cen anys abans per Alfred Jarry. Com en el model precedent, al nou *Ubú* l´acció s´estructurarà com una mena de "sequències de la vida del president". Escenes de les visites al president, de la teràpia amb el psiquiatre, de la seva vida domèstica després de la dura jornada presidencial […]. Una estrutura temporal, regida per l´evolució de la teràpia, en què la paròdia i les al.legories de les "fugides de situaciò"són introduïts senzillament per les escenes de psicodrama i pels deliris i els somnis del personatge principal.
> Boadella es va plantejar la nova escenografia partint, com ho havia fet Fabià Puigserver, de la pura funcionalitat. La idea inicial va ser fer un conjunt de tarimes a diferent alçada que permetessin anar simulant sense cap canvi escenogràfic els distints llocs on va passant l´obra. De l´escena on l´Excels feia un discurs al Parlament –escena que, al final, es va suprimir– va sorgir la idea de donar al conjunt la forma d´una escalinata.» (ABELLÁN, 2002: 190).

En la próxima obra del grupo, *La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Plá*[111] (1997), la sátira social se mantiene, incluso con personajes claramente de tipo regional. El juego lúdico[112] vuelve a ocurrir, principalmente en la estructura primera de la dramaturgia escénica: un tónico que produce el cambio de personalidad en el personaje principal, el Dr. Floit, y que lo transforma en Mr. Plá; el primero, un alto empresario capitalista y el otro, un filósofo anarquista, el contrapunto ideal para una comedia de costumbres.

[110] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 117 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

[111] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 118 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

[112] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 119 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

La relación con el espacio escénico se mantiene con carácter más funcional que de juego teatral, pero las atmósferas que se construyen en ese espacio advienen de un juego entre los actores y las situaciones por ellos exploradas durante las improvisaciones en el proceso de ensayos.

Manuel Pérez resalta la importancia de la gestualidad en la construcción de la narrativa dramática de la oba, y en la construcción de los personajes por parte de los actores:

> «Así sucede con la vigorosa gestualidad desarrollada con admirable rigor por Els Joglars a partir del lenguaje mímico que de modo prácticamente absoluto llenó el estadio inicial de la actividad del colectivo. La potencia expresiva del gesto se mantiene intacta, aunque integrada ahora en el desarrollo del espectáculo, ya sea para dinamizar la acción dramática, incrementar la densidad comunicativa, contribuir al surgimiento de una comicidad consustancial a la acción o, sobre todo, convertirse en elemento esencial para la configuración externa de unos personajes que, en esta obra, aparecen dibujados, por debajo de ocasionales pinceladas caricaturescas, de un modo tan entero como muestra la pareja de antagonistas que virtualmente sostienen el irreductible conflicto de la pieza.» (Pérez Jiménez, 2000: 49).

En ese tercer momento también habrá dos puestas en escena renovadas: *Ubu President / Los últimos días de Pompeya*[113] (2001) y *La torna de la torna*[114] (2005). Son espectáculos que mantienen prácticamente el juego escénico de los primeros montajes, de manera que en *Ubu President* se perciben más cambios en relación con el primer montaje, pero en *La torna de la torna* el espectáculo es prácticamente el mismo.

En *El retablo de las maravillas*[115] (2004), Boadella parte de la obra de Cervantes, pero el punto de mira será el arte contemporáneo y la cocina contemporánea. A partir de esa temática, crea un espacio de juego escénico que mezcla la comedia cervantina y los aspectos de comunión entre esta y lo contemporáneo.

Ese juego temporal constituye un recurso teatral que Boadella[116] ya había utilizado anteriormente en otros montajes. En este, todo tipo de construcción espacio-temporal es aceptada como «real», a partir de la narrativa escénica que se establece y que le confiere un carácter de «verdad escénica», gracias al propio desarrollo de los hechos de la puesta en escena.

[113] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 120 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

[114] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 121 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

[115] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 122 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

[116] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 123 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

La puesta en escena siguiente a *El retablo de las maravillas* es *En un lugar de Manhattan*[117] (2005). A partir del *Quijote* de Cervantes, el grupo va a crear un espectáculo basado en el presente, un ensayo de una obra contemporánea, para la conmemoración de los 400 años de la novela.

El espacio y los tiempos de la teatralidad están en toda la obra, creando una mezcla entre lo imaginario y lo «real» en el ámbito de lo teatral. Todos los juegos espacio-temporales utilizados anteriormente por Boadella[118] vuelven a presentarse en esta puesta en escena.

El juego entre memoria y realidad, que en *Daaalí* está implícito en la propia dinámica surrealista del personaje y que contamina la escena, aquí es utilizado como una «máscara» del espectáculo, la cual, en el desarrollo de la escenificación, va desvelándose hasta crear una fina membrana que, al final de la obra, se romperá dividiendo lo «real» de lo teatral.

Es una construcción basada en la propia memoria del texto de Cervantes. Los mismos personajes van creando una narrativa del *Quijote* durante la narrativa escénica de la obra a partir de fragmentos del texto cervantino:

> «El comentario de Teófilo Gautier ante la visión de *Las Meninas* de Velásquez, "pero… ¿dónde está el cuadro?", refleja como ninguna otra expresión la perplejidad de un espectador que siente de pronto transformado su proceso habitual de comprensión de una obra de arte. Junto al reconocimiento y la interpretación del contenido evocado por la imagen, el receptor se ve llevado a reflexionar sobre el acto mismo de pintar y el propio proceso de la creación del cuadro, al tiempo que observa que en la pintura, del modo más inquietante, un lienzo le da la espalda […]". ¡Pero dónde está la obra?". La expresión que encabeza este trabajo, podría bien sintetizar la pregunta de un receptor ante *En un lugar de Manhattan*, adaptación dramática del *Quijote* creada por la compañía Els Joglars con motivo del cuarto centenario de la publicación de la novela de Cervantes. Construida sobre la base del metateatro. La obra desarrolla, en efecto, una extensa reflexión sobre el proceso teatral concebido en su totalidad y considerado en todas sus etapas, desde la lectura e interpretación del director, pasando por la realización de la representación y hasta el acto de percepción del receptor. Volcada en la autorreflexión, la obra de Els Joglars, además de un espectáculo original y divertido, supone una sugestiva indagación de carácter teórico que cuestiona las premisas básicas del teatro institucionalizado y analiza los fundamentos de la obra teatral. Como versión del *Quijote* propone una valiosísima adaptación de la novela, centrada más en la transformación al modo dramático de los elementos y recursos de Cervantes que en la mera representación de la fábula.» (CASTILLÓN, 2006: 255).

La última obra analizada de este momento, *Controversia del toro y el torero*[119] (2006), será un duelo entre dos fuerzas elementales en otro juego: una corrida de toros,

[117] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 124 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

[118] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 125 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

[119] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 126 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

donde dos personajes, el toro y el torero, en el espacio reducido de la arena, espacio de la representación de la muerte, hacen un análisis del acto de la corrida desde el punto de vista de cada uno de los personajes y sus intereses. Se trata de una obra de actores.

Durante la escritura de esta Tesis Doctoral, el grupo estrena el espectáculo denominado *La cena* (2008). Por ello, no hemos asistido a los trabajos de montaje, ni presenciado la puesta en escena, así como carecemos del material y de la documentación necesarios para un análisis de dicha obra.

III.2.2. El proceso creativo del Els Joglars

III.2.2.1. Los tres núcleos del Els Joglars

El proceso de trabajo del grupo podría ser dividido en tres frentes de trabajo muy bien definidos; y para cada frente de trabajo, hay un equipo que se encarga de una parte del proceso de montaje; trabajan simultáneamente y se estructuran en torno a la obra que está siendo montada. Trabajan orgánicamente y el funcionamiento del espectáculo depende de cómo se articulen. Las tres frentes de trabajo son: creación, técnica y producción.

III.2.2.1.1. Los creadores

Los creadores son todas aquellas personas que están implicadas en el acto de creación del espectáculo. Aparte de la dirección y de los actores, tenemos todo un equipo que trabaja en conjunto y que, de acuerdo con el método de trabajo adoptado por el grupo, influyen directa o indirectamente en el resultado final. Cada cual tendrá una función muy específica en el momento del trabajo[120].

Los trabajos son desarrollados durante los, más o menos, seis meses de ensayo, en el Llorá, una finca donde el grupo se queda durante todo el proceso de construcción de los espectáculos. Allí se trabaja durante ocho horas diarias, cinco días por semana. Hay dos días de descanso, en general, el domingo y el lunes.

[120] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 21 de la entrevista a Gerard Guix realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

El trabajo, como ya hemos visto antes en la entrevista con Boadella, se divide en tres momentos distintos: improvisación, consolidación de lo creado y limpieza del espectáculo; esa manera de trabajar puede modificarse, dependiendo del momento de creación del proceso[121].

Durante el proceso, también hay reuniones donde se discuten los procedimientos de construcción del texto, a partir de las escenas que van surgiendo en los ensayos; reuniones con el equipo de creadores escenográficos y de figurines; reuniones con la parte técnica para saber cómo adecuar las ideas que se van asentando durante los ensayos y sus posibilidades reales de aplicación. También se reúnen con producción, con el fin de adecuar las necesidades creadoras y técnicas al aspecto financiero.

Esas reuniones, de producción y con el equipo técnico, hacen parte del proceso de creación, puesto que, una idea que no se pueda realizar por causa de un aspecto técnico o económico tiene que ser sustituida por otra que se adecue a las realidades del grupo, lo que lleva a todo un cambio estético.

Por ejemplo, un cambio en el aparato de luz puede cambiar el clima de la escenificación. Todo va a depender de cómo se utilicen los recursos técnicos y de producción y todo ello formará parte de la creación, pues interfiere directamente en la estética final de la obra. Analizo este aspecto referente a la parte de iluminación, pero esa relación estará presente en todas las partes de la hechura del espectáculo.

Los actores, generalmente, no participan de esas reuniones, se mantienen concentrados en la parte de los ensayos. Eso garantiza que estén completamente relajados y dispuestos para desarrollar sus capacidades creativas, sin la necesidad de estar midiendo lo que puede y lo que no puede hacerse, pues ello podría inhibir sus reflejos emocionales y su sumergimiento en el «inconsciente sobre la premeditación mental», como afirma Boadella:

> «Esta primacía del inconsciente sobre la premeditación mental, tiene la ventaja de conducir al artista mas allá de la inmediatez de su anécdota personal, de tal manera, que su expresión tiende a proyectarse como testimonio de las profundidades más ancestrales de su propia cultura territorial.» (BOADELLA, 2002 a)

[121] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 22 de la entrevista a Gerard Guix realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

III.2.2.1.1.1. El proceso de ensayo

Boadella, en general, empieza los ensayos con los juegos actorales y, a partir de ahí, los otros elementos van adecuándose a la necesidad creativa de los actores y de la dirección en relación con la construcción de la obra.

Durante el primer momento de los ensayos, en general - ese procedimiento es utilizado para todos los procesos, aunque en ocasiones pueda variar - los actores harán determinados ejercicios para, además de calentar el instrumento de trabajo, el cuerpo, «abrir» los canales sensitivos, esto es, «limpiar» los resquicios interpretativos de la última puesta en escena y empezar el proceso totalmente desde cero.

En general, el ejercicio más utilizado es el del «bicho»[122], que también servirá para la construcción del personaje por parte del actor, más por su carácter físico y sensitivo, que por su carácter estrictamente intelectual. Sin embargo, en cierta manera, hace de enlace entre el intérprete, el entorno espacial y los demás compañeros de juego. Este procedimiento es utilizando en paralelo con el proceso de las improvisaciones[123].

A partir de un tema determinado, que puede estar más o menos desarrollado dependiendo del espectáculo, se empiezan a trabajar las improvisaciones, que al principio suelen ser muy frecuentes y, a medida que se va desarrollando el proceso, se van volviendo cada vez más puntuales, llegando incluso a tener el tiempo limitado, en general, como indica Boadella[124], cerca de un minuto o un minuto y medio por improvisación.

Esas improvisaciones estarán acompañadas de momentos durante los cuales se hace un «trabajo de mesa»[125], es decir, momentos en los que son revisadas y reestructuradas constantemente las cuestiones trabajadas durante las prácticas.

Ese procedimiento se realiza tanto durante las reuniones diarias sin los actores, como en ese «trabajo de mesa» con los actores, la dirección, etc., tal y como hemos visto anteriormente en la entrevista con Gerard.[126]

---

[122] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 24 de la entrevista a Xavier Boada realizada por Rogério Santos de Oliveira, (2006). Acervo personal.

[123]Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 25 de la entrevista a Ramon Fontseré realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

[124]Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 26 de la entrevista a Boadella realizada por Rogério Santos de Oliveira (2007). Acervo personal.

[125] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 27 de la entrevista a Xavier Boada realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

De este procedimiento, va naciendo la narrativa de los trabajos, pues es cuando se hace la reflexión sobre todo lo acontecido y se perciben las tramas, las relaciones que se van estableciendo durante el proceso práctico[127].

En realidad, la narrativa se va construyendo durante todo el proceso de la obra y en cada procedimiento que se realiza durante estos momentos del ensayo se aportan cosas y elementos, sentidos, a la construcción de la narrativa.

La narrativa de las puestas en escena es una suma de los elementos que se van relacionando durante el proceso de ensayo. Por esto, las obras de Els Joglars tienen ese carácter de espectáculo con una estética absolutamente bien construida, pues, es a partir del «diálogo» entre los elementos como se construye la narrativa, el sentido de la puesta en escena: su forma y su fondo.

Por lo tanto, la estructura dramatúrgica se va estableciendo conjuntamente con la estructura de la obra y está intrínsecamente ligada al resto del trabajo en los ensayos. Sin embargo, es conveniente que analicemos la construcción de la obra dramática a partir de los procedimientos de su construcción.

El «personaje principal» en este proceso de la construcción dramatúrgica a partir de los ensayos es Boadella, el dramaturgo-director[128] . Boadellas, a partir del trabajo creativo de los demás elementos escénicos realizado por sus creadores, va desarrollando el argumento[129] de la obra, siempre, eso sí, partiendo de la realidad, como señala el mismo Boadella, del «desvelar» la realidad. De este modo, se va construyendo la estructura arquitectónica de la puesta en escena[130].

De esas tramas y relaciones que se establecen en el momento de los ensayos, siempre teniendo el tema como punto de referencia y al actor como eje estructural de su narrativa, Boadella, sirviéndose del material, va construyendo las historias, y de interacción de los actores en las improvisaciones[131] con la trama argumentativa, es lo

---

[126] La entrevista con Gerard Guix, ya fue presentada en el apartado III.2.2.1.1. Los creadores. Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 22 de la entrevista a Gerard Guix realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

[127] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 28 de la entrevista a Gerard Guix realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

[128] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 29 de la entrevista a Boadella realizada por Rogério Santos de Oliveira (2007). Acervo personal.

[129] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 30 de la entrevista a Boadella realizada por Rogério Santos de Oliveira (2007). Acervo personal.

[130] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 31 de la entrevista a Boadella realizada por Rogério Santos de Oliveira (2007). Acervo personal.

[131] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 32 de la entrevista a Boadella realizada por Rogério Santos de Oliveira (2007). Acervo personal.

que dará una sensación de coherencia y sentido al material creativo que él manipula y contextualiza en el espacio escénico.

III.2.2.1.1.1.1. Los otros elementos escénicos

Ahora bien, a la vez que se va realizando el trabajo actoral, el resto de elementos y la escenificación van apareciendo y relacionándose con los procesos creativos instalados a partir del tema y en relación con el proceso de las improvisaciones.

Estos elementos componen la estructura estética en la que los actores estarán ubicados durante el desarrollo de la puesta en escena. Hay una relación clara entre el proceso actoral y la introducción de esos otros elementos en el proceso, puesto que, en realidad, es el mismo proceso lo que se muestra en sus diferentes fases creativas. La inclusión de estos elementos crea zonas de interacción y constituye un gran juego creativo entre las partes que se transforman en el todo.

Cuando un nuevo elemento es incorporado al proceso creativo, no solo pasa a ser un elemento estético, sino también un elemento con posibilidad de juego en dicho proceso. Una escenografía que se incorpora al trabajo, por ejemplo, se transforma en estructura de juego, en fuente de descubrimientos, en tanto que posibilita distintas relaciones estructurales de los actores con su espacio de juego.

Esos elementos pueden ser introducidos en el juego por las necesidades de los actores, o bien, de la dirección del espectáculo. En algunos casos, los elementos son independientes del trabajo actoral e, incluso, hasta pueden ser anteriores al ensayo con los actores.

La cuestión de la relación creativa entre los elementos escénicos en el proceso creativo de los ensayos es el tema más sujeto a variaciones de todos los puntos tratados por nosotros, puesto que va a variar mucho de una obra a otra. Esto es así, porque cada elemento tendrá un carácter muy específico dependiendo del contexto narrativo en que se incluye.

Dentro de estos elementos, lo único que, más o menos, va a seguir conservando el mismo carácter constructivo dentro de la estructura del proceso será la luz, pues, en general, se suele tener un plan de luz y una creación ya preestablecidos.

Solo se proyectará realmente la luz en el teatro donde se realizará el estreno unos días antes del mismo y con toda la estructura de la obra ya fijada, aunque pueda ser

modificada, incluso después del estreno. De hecho, como ya hemos señalado anteriormente cuando Boadella describe las giras[132], la base creativa ya está asentada en todos los sentidos.

No obstante, la luz también aparece durante los ensayos en algunas obras, como, por ejemplo, en los espectáculos donde se utilizaron los paneles de luz lateral y de fondo que no sólo crean imágenes, sino también iluminan la escena, como en el espectáculo *Olympic man*, en el que los paneles eran utilizados activamente para iluminar de una manera potente la escena.

III.2.2.1.1.1.2. Los espacios escénicos

En el epígrafe anterior nos hemos referido a los elementos de construcción de las puestas en escenas del grupo, pero no nos detuvimos en la cuestión del espacio escénico, puesto que queríamos tratar ese tema por separado. En efecto, para nosotros ésta es una cuestión básica del quehacer teatral y entendemos que el espacio escénico no es necesariamente el espacio escenográfico, tal cual lo hemos visto, sino una conjunción de hechos, concretos y subliminales, que construyen las bases en que la obra se construirá.

El primer espacio que estudiaremos, y que es uno de los espacios estructurales dentro de la construcción de las obras, es el espacio de ensayo o «lugar teatral», la «cúpula geodésica»[133] que fue construida especialmente para ser el espacio de ensayo del grupo.

Ese espacio fue pensado por Boadella para ser un lugar agradable y práctico al mismo tiempo. Un espacio en el que los ensayos pudieran ser realizados con bastante luz, sin ruidos externos y con mucha tranquilidad. Ese espacio se localiza dentro del territorio de la masia, para que, durante los seis meses de ensayos, los artistas, principalmente el equipo involucrado en los trabajos diarios del proceso, puedan crear de manera independiente, aislados de los factores externos a la creación y con toda la dedicación y concentración posibles[134].

[132] Hemos analizado esa cuestión en el apartado: III.1.2.5. La gira, de esa misma Parte.

[133] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 35 de una reportaje hecha por Blas Marti sobre Els Joglars, en el año de 1977, durante los ensayos del espectáculo *La torna*. En esa época todavía el grupo no había adquirido la masía.

[134] Además de la «cúpula geodésica», el grupo tiene una gran masía, de aproximadamente unas 15 habitaciones con baños, donde el personal involucrado en los trabajos diarios de los ensayos se queda hospedado.

Ese espacio se relaciona directamente con el proceso de creación del grupo y, según Boadella, incluso con una función «higiénica» en los trabajos, puesto que no deja que nada se oculte durante los ensayos, lo que posibilita que todo aquello relacionado con la creación pueda ser examinado con claridad y objetividad[135]. También los actores se refieren a este espacio como algo bastante dinamizador en los momentos de creación y capaz de aportar la tranquilidad necesaria al proceso[136].

Dentro de ese espacio de ensayo, se construyen los diferentes espacios escénicos, algunos concretos y otros subliminales, que, sin embargo, estarán ubicados en las relaciones que se establecerán a partir de estos espacios constituidos.

Dentro del espacio de ensayo, la «cúpula geodésica», se establece un espacio de juego y se empieza a construir el espacio dimensional que finalmente tendrá la obra[137].

Dentro de esa parte así constituida, ya con intenciones de juego, los actores construirán sus propios espacios teatrales, tanto los concretos -a partir del juego con los otros actores y de las relaciones establecidas con los elementos escénicos[138]-, como los subliminales, a partir de sus aspectos internos y del entorno creativo[139].

Esos espacios serán construidos de manera distinta dependiendo de la obra en la cual se está trabajando y de la historia del grupo.

En las primeras obras, Els Joglars construía sus obras a partir de los cuerpos accionando sobre el espacio. Pero la percepción de estar construyendo un espacio específico de juego con ese tipo de procedimiento será percibido lentamente.

En *El joc*, la cuestión del espacio, como algo que interfiere en el proceso y en la estética final de la obra, ya se estaba trabajado, ya hay una tarima inclinada y, a partir de ahí, se crean situaciones específicas dentro de ese espacio. Sin embargo, en ese momento, el grupo todavía no tenía la «cúpula geodésica», de modo que los ensayos eran realizados en la sala que el grupo tenía en Barcelona o en otros espacios de ensayo.

---

[135] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 37. de la entrevista a Boadella realizada por Rogério Santos de Oliveira (2007). Acervo personal.

[136]Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 38 de la entrevista a Ramon Fontseré realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

[137] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 39 de la entrevista a Boadella realizada por Rogério Santos de Oliveira (2007). Acervo personal.

[138] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 40 de la entrevista a Boadella realizada por Rogério Santos de Oliveira (2007). Acervo personal.

[139] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 41 de la entrevista a Boadella realizada por Rogério Santos de Oliveira (2007). Acervo personal.

Ya en *Mary D´ous* y *Alias Serrallonga*[140], los ensayos se realizaron en el campo, junto a la casa de Boadella en Pruit. El espacio abierto hacía que los actores trabajasen el juego teatral de una manera más teatral todavía, las voces se perdían en el espacio abierto y los cuerpos disminuían en aquel entorno amplio.

En la próxima obra, *La torna*, la «cúpula geodésica» ya estaba construida. Es el primer espectáculo ensayado en ese espacio. También es un espectáculo de transición, puesto que la antigua banda se había deshecho y el equipo era prácticamente nuevo. Los códigos de trabajo, anteriormente asegurados con los actores, tendrán que ser repensados en esa obra, pues este equipo no continuará trabajando en conjunto.

El equipo y los espacios del grupo fueron cambiando y su manera de trabajar el aspecto espacial durante los ensayos, así como los juegos de creación, también se fueron modificando, no sólo por causa de las especificidades de cada obra en particular, sino también por el aspecto temporal.

En este sentido, Boadella va adquiriendo cada vez más una manera propia de trabajar y, como coordinador de los ensayos, interferirá de forma activa en la forma en que las improvisaciones son desarrolladas en este espacio.

Igualmente, la manera en que este espacio de juego se adecua a los requisitos técnicos cambiará a lo largo de los años, puesto que, después de construidas, las obras tendrán que salir de gira y llenarán teatros con características bien delimitadas.

III.2.2.1.1.1.3. El tiempo

El tiempo también será una de las preocupaciones constantes de Boadella. Para él, el tiempo de una obra es su construcción rítmica, como si fuera una pauta musical[141]. La estrategia del montaje del espectáculo tiene como eje el tiempo. Este dará al montaje su sentido de acontecimiento y de percepción del mismo[142].

[140] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 42 de los ensayos de *Alias Serrallonga*. Acervo personal del grupo Els Joglars.

[141] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 43 de la entrevista a Boadella realizada por Rogério Santos de Oliveira (2007). Acervo personal.

[142] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 44 de la entrevista a Boadella realizada por Rogério Santos de Oliveira (2007). Acervo personal.

Existen, así, dos tiempos, como diría Pavis: el de la obra y el del reconocimiento de la obra en un espacio a partir del tiempo, que se extrae de la acción de los elementos escénicos que ahí se desarrollan.

Boadella, entonces, identifica el tiempo teatral como un elemento estructural de la narrativa escénica, como se fuera su «armonía»[143], en el sentido de que sería la trama entre los elementos, concretos e imaginarios, la que crearía la ilusión de tiempo transcurrido; entonces no es el tiempo mismo, sino su narrativa a través de los elementos de la escenificación.

III.2.2.1.1.2. La gira para Els Joglars

A pesar de que ya hemos visto la gira a partir de la visión de Boadella, nos parece que también deberíamos detenernos en la relación que los actores mantienen con ese momento de existencia del espectáculo Esto no significa que la obra cambie mucho entre eel final de los ensayos y la gira, como ya hemos visto anteriormente, pero sí hay un acontecimiento «existenciario», tanto para los actores que la viven[144] como para la obra. Este acontecimiento para nosotros es un elemento orgánico y cambiante.

Durante la gira, los actores tendrán que adaptarse a la realidad que se les presentará, tanto en el sentido de cambios en relación con el espectáculo como en relación con su manera de trabajar, sus relaciones personales y profesionales con los compañeros de viaje[145].

También la relación con cada tipo de público les enseña una faceta de la obra o, por lo menos, las diferentes posibilidades de aprehensión de la misma, que ellos suponen única por estar viviéndola diariamente, pero que el filtro cultural de cada público cambiará[146]. Lo que es una acción cómica en un sitio, en otro puede adquirir un carácter más serio, etc.

---

[143] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 46 de la entrevista a Boadella realizada por Rogério Santos de Oliveira (2007). Acervo personal.

[144]Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 47 de la entrevista a Ramon Fontseré realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

[145] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 48 de la entrevista a Xavier Boada realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

[146] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 49 de la entrevista a Minnie Marx realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

Del mismo modo, los espacios de los propios teatros van a cambiar de un espacio a otro[147], pero también puede ser que el espacio de la escena también sufra alguna modificación estructural, alterando la puesta en escena.

III.2.2.1.2. Los técnicos

La parte técnica del grupo ya cuenta con un equipo fijo comandado por Jordi Costa. Ese equipo es responsable de la confección, montaje y manutención durante todo el tiempo que la obra esté en cartelera[148].

La parte técnica, vista como elemento escénico constituyente del espectáculo, tanto durante el proceso como durante la puesta en escena, es la responsable de la estructura organizativa de la estética final que la obra tendrá.

Tener una técnica bien pensada y bien hecha, y que participe de todo el proceso, permite a Boadella jugar con más seguridad y libertad con la ilusión escénica y estética que requieren sus espectáculos[149].

III.2.2.1.2.1. Los ensayos

Jordi Costa va acompañando el desarrollo de los ensayos y creando soluciones, según las necesidades de las escenas, para que el grupo las vaya incorporando: necesidades creativas, elementos escenográficos y de objetos de escena que se quedarán como elementos permanentes en la obra[150]. Antes del estreno, los actores ya ensayan con una réplica del escenario y con todos los elementos de escena[151].

---

[147] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 50 de la entrevista a Dolors Tuneu realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

[148] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 51 de la entrevista a Jordi Costa realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

[149] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 52 de la entrevista a Jordi Costa realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

[150] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 53 de la entrevista a Jordi Costa realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

[151] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 54 de la entrevista a Jordi Costa realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

Los aspectos de carácter técnico no sólo sirven para ser la base de la estética final del espectáculo, sino que, como elemento escénico incorporado al proceso de creación, también acaban siendo posibles factores responsables de la estética. Así, la técnica asumida como un elemento a más de la creación, repercute estéticamente en el resultado final, la puesta en escena[152].

El único aspecto técnico que no se realiza durante los ensayos es la iluminación. Esta sólo se realizará completamente durante los últimos ensayos antes del estreno, en el propio espacio del estreno.

El grupo cuenta con un aparato técnico de iluminación, sin embargo, este puede cambiar con las necesidades de adecuación del espectáculo al espacio en el que se realice, y también puede utilizar el equipo de iluminación que el teatro a ser ocupado les ofrezca[153].

III.2.2.1.2.2. La gira para los técnicos

Durante la gira, suelen hacerse adecuaciones estructurales para que el espectáculo pueda realizarse de la mejor manera posible y dentro de los más diversos espacios que se presentan; y eso, según Jordi Costa, sin que el espectáculo pierda calidad[154].

Algunos requisitos técnicos son garantizados antes de aceptarse hacer el espectáculo en un espacio nuevo. El teatro que no tenga unas proporciones mínimas, cualidad específica en la parte técnica, etc., estará fuera de las perspectivas del grupo.

El equipo técnico es responsable no solo de la parte del montaje y adecuaciones técnicas, sino también de la seguridad del actor en la escena, por lo que todo depende bastante del trabajo que se realiza anteriormente al espectáculo.

Las adecuaciones espaciales de las estructuras escenográficas son de la mayor importancia para el ritmo del espectáculo. A veces, una escena puede tener un tiempo rítmico que esté relacionado con la luz. Una luz que no «entra» a su tiempo puede

[152] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 55 de la entrevista a Jordi Costa realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

[153] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 56 de la entrevista a Jordi Costa realizada por Rogério Santos de Oliveira, (2006). Acervo personal.

[154] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 57 de la entrevista a Jordi Costa realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

ralentizar o acelerar el ritmo de una escena, lo que ocasiona una percepción diferente por parte del espectador del tiempo de la escena y de la dinámica interpretativa de los actores.

Según Jordi Costa, el público no percibe las alteraciones provocadas por una necesidad de adecuación técnica del espectáculo, puesto que ésta está creada para hacer que la puesta en escena ocurra sin «hacer ruidos», manteniendo su ritmo, asegurando una buena *performance* de los actores y haciendo que el espectador esté disfrutando del acontecimiento escénico de la manera más confortable posible[155].

Tener un equipo técnico «afinado» con todo el resto del equipo artístico es importante para que la obra tenga su *performance* asegurada.

III.2.2.1.3. La producción

Además de los aspectos expuestos en la parte de la creación, la producción es la que permite que el grupo Els Joglars[156] pueda realizar su labor creativa sin dispersarse de los objetivos del montaje, tanto durante los ensayos como después, en el momento de la gira[157].

Es también el equipo de producción el responsable de toda la gestión, desde los contratos con los espacios donde se representarán las obras, hasta la organización y logística de los viajes; tanto en relación con el montaje propiamente dicho como con la verificación de si el espacio tiene las especificaciones técnicas necesarias (si falta algo para el montaje del escenario antes que el resto del equipo pueda empezar a trabajar, si hay billetes disponibles para el vuelo de los actores hasta la ciudad donde van a hacer el espectáculo, etc.). También es el equipo de producción el responsable de la postproducción[158]; desmontar y guardar el material técnico, etc.

[155] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 58 de la entrevista a Jordi Costa realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

[156] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 59 de la entrevista a Josep Maria Fontseré realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

[157] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 60 de la entrevista a Sergi Subirachs realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

[158] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 61 de la entrevista a Sergi Subirachs realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

La producción organiza y gestiona la «vida» cotidiana del grupo. Hay toda una parte de mantenimiento del grupo que no se refiere directamente al espectáculo en sí, pero sí a la supervivencia del grupo.

Hacer con que el grupo tenga la divulgación específica en el momento justo puede significar un buen público para la obra[159], lo que significa la manutención de los miembros del grupo, es decir, sueldos, así como también el dinero necesario para el próximo trabajo. pues, según el productor ejecutivo del grupo, Josep M. Fontseré[160], el dinero para los montajes sale casi todo de lo que se recauda con las giras. De esta manera, solo se puede plantear hacer el próximo trabajo cuando hay suficiente dinero en caja.

Eso a primera vista puede parecer una observación técnica que nada tiene que ver con la parte artística que aquí analizamos, pero ese trabajo de producción es lo que garantiza que el grupo pueda realizar su trabajo profesionalmente de la mejor forma posible. Es una parte de la estructura de los espectáculos que queda oculta durante su puesta en escena[161].

III.2.2.2. Los espectáculos

Hemos tratado *grosso modo* el espectáculo en el momento de la representación. En el momento de la puesta en escena, el acontecimiento teatral se realiza en una secuencia única y no puede parar para que se haga alguna modificación o reordenación de algo. El flujo en este sentido es continuo, aquello que Pavis (2000:164) llama «tiempo cronológico».

Sin embargo, sabemos que ese tiempo, en realidad, está contenido dentro de otros mucho más ricos y extensos. Son los tiempos de los que hemos hablado[162] y sus proyecciones sobre los individuos que participan en el momento de la representación.

---

[159] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 62 de la entrevista a Cristina Ferrández realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

[160] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 63 de la entrevista a Josep Maria Fontseré realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

[161] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 64 de la entrevista a Josep Maria Fontseré realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

[162] Hemos hablado de la cuestión del tiempo en el proceso de creación de Els Joglars en el epígrafe III.2.2.1.1.1.3. de esta Tercera Parte.

En los espectáculos de Els Joglars, que serán, excepto la obra *Alias Serrallonga*, presentados en espacios «a la italiana», esta dimensión de inmersión sensorial se queda diluida. Así, tenemos la sensación de alejamiento total de la obra.

Pero como hemos visto en los epígrafes anteriores, las relaciones espacio-temporales que están imbricadas en la percepción y son vividas por los espectadores en un espectáculo teatral son mucho más amplias. Lo que resulta más aparente es la temática de la que se está hablando y no los elementos que están por detrás de esa temática y que construyen todo el discurso subliminal de la representación.

Un ejemplo de ello sería el tiempo, que en la representación fluye en distintas direcciones, aunque dé la sensación de tiempo cronológico.

Un buen ejemplo de esto, es el tiempo de la memoria en la escena, como en el espectáculo *Daaalí*, en que el tiempo narrado es el de la memória, surrealista, del personaje Dalí. Pero como se comprende que el tiempo es el tiempo de la memoria del personaje Dalí, se admite este como tiempo lineal.

El espacio también sufre modificaciones constantes, aun teniéndose la sensación de que el espacio es único, espacio del escenario, el espacio interno de la caja escénica. Un apresurar de pasos puede transformar el tiempo y alterar la sensación del tamaño del espacio; una característica del carácter de un personaje puede dar la sensación de que el tiempo se desenrolla más rápido o más despacio, etc. Así, el espacio se transforma de acuerdo con las dinámicas espaciales trabajadas en determinados momentos.

Las posibilidades son muchas y podríamos relacionar varias. Sin embargo, lo importante es percibir los efectos que esto provoca en la comprensión del espectáculo, por parte del espectador, que vivencia la escena a partir de aquello que fue construido durante el proceso de creación, aquello que en teatro llamamos «trucos escénicos» y que son fabricados exactamente para provocar esas sensaciones que la obra propone.

En el espectáculo *En un lugar de Manhattan*, hay momentos en los que se percibe esa dinámica de manera muy clara. Cuando se pasa de la escena del «ensayo» a la escena en la «disco».

El cambio de escenas se realiza a partir del cambio de luz, que pasa de «general» a «focos», y de colores frías a colores oscuros y calientes, para crear el clima de claustrofobia que tienen sitios como esos.

También se construye esas mudanzas a partir del ritmo físico de los actores, que empiezan a actuar más lentamente en relación con las otras escenas del espectáculo.

Sólo con esos cambios tenemos la sensación de expansión y retracción del espacio-tiempo de la escenificación. Esas percepciones se producen y la vivencia del fenómeno teatral se transforma en algo distinto, lo que obliga al espectador a trabajar de manera activa dentro de la obra; es una manera de incluirlo en el juego teatral. Aun estando «fuera» del espacio, el espectador está «dentro»; juegos subliminales que muchas veces determinan la vivencia del acontecimiento escénico.

III.2.2.2.1. Análisis de tres espectáculos representativos del Els Joglars

A continuación, haremos un análisis más detallado de tres obras concretas del grupo, cada una de ellas correspondiente a uno de los tres momentos apuntados durante la historia creativa del grupo, talcomo la hemos descrito arriba.

Así, intentaremos entender la estética y la dinámica estilística que el grupo ha ido construyendo durante sus más de 45 años de historia.

III.2.2.2.1.1. *Cruel Ubris*[163]

Lo primero que describiremos es la forma de montar el escenario. Este se constituye con un panel de fondo que se va transformando en diversos ambientes de acuerdo con la escena y, al final, en la última escena, se transforma en «patas» blancas que están completamente dentro del escenario, delimitando el espacio de representación dentro de otro: la caja escénica. La misma intención de crear algo «falso» que tienen las interpretaciones, la tiene también el escenario[164].

Este juego espacial que se utiliza en esa obra consiste en tener un espacio «falso» dentro de un espacio «teatral». Son valores espaciales elegidos que, aun inconscientemente, conforman la estructura de la narrativa escénica en que se va a desarrollar el espectáculo.

Es como si el narrador de la fábula estuviese presente y fuera contando un cuento, transformando la narrativa escenica en un elemento simbólico dentro del

[163] Espectáculo perteneciente al primer momento del grupo.

[164] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 127 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

imaginario del grupo. Transforma lo «dicho» en acervo cultural de la *tribu*. Y al hacer ese movimiento, «teatraliza» lo cotidiano y le da otra dimensión, jugando con los elementos de la memoria del grupo, creando un espacio-tiempo propio, en el que la síntesis funciona como elemento teatral que re-simboliza los acontecimientos cotidianos.

Los personajes creados y colocados dentro de este espacio «falso» también son «caricaturas» o «tipos» teatrales, muy cercanos a la *comedia dell´arte*, pero con matices contemporáneos.

Su «fisicidad» en el espacio gana una dimensión de juego, donde todo es permitido sin que se perciba el «absurdo» de la escena. Es una composición espacio-temporal aleatoria, de tal modo que lo que localiza simbólicamente los acontecimientos son las referencias que se tienen de una «realidad» donde ese juego se refleja. Son referencias culturales las que garantizan la inserción del público en el juego propuesto.

La memoria de los creadores también funciona como elemento para la creación. Aquello que se cree que es la «realidad» es lo que les da el elemento primero del juego. Sus imaginaciones creadoras originan la síntesis de aquello que conocen y transforman esas informaciones en elementos para la escena[165].

El tiempo va transformándose durante la representación hasta convertirse en un suceder de acciones articuladas por la memoria del propio espectáculo, donde los elementos del primer momento interfieren en el último, creando la sensación de algo circular, donde el tiempo no «pasa», sino que se establece como posibilidad de juego entre el espacio-tiempo real del acontecimiento teatral y el tiempo «imaginario» de la representación teatral[166].

Se crea, así, una meta-teatralidad doble, en la que el juego escénico va hasta los límites de la «referencialidad» del propio acontecimiento teatral.

La luz en esta obra fue creada casi exclusivamente para iluminar los espacios y no exactamente con el sentido de contribuir a la visión estética de la obra, hecho percibido en obras posteriores del grupo, sino para delimitar el espacio de juego, determinando entonces las dimensiones espacio-temporales de la obra.

[165] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 128 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

[166] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 129 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

Es la luz la que proporciona las dimensiones «visibles» del espacio de la representación dentro del espacio que la contiene, la «caja negra», ampliando el sentido de teatralidad que contiene *Cruel Ubris*.

Los figurines son reproducciones de vestimentas «normales» de lo cotidiano; la única excepción es el del personaje de la *Empleada negra*. Este personaje es una caricatura clásica de este tipo de personaje y está presente en toda la obra. Es el personaje que hace de «costura escénica» entre un momento y otro, cambiando y arreglando el escenario. Su figurín es un vestido no muy largo, lleno de bolas blancas, con una máscara negra y un pañuelo del mismo tejido del vestido en la cabeza. Además, lleva pechos, culos y cabellos falsos, que ayudan a crear la sensación de caricatura[167].

El sonido proviene prácticamente de la voz de los actores. Cuando se quiere producir la sensación de mucho ruido, hablan todos al mismo tiempo y cuando se quiere producir la sensación de «pausa», se utilizan los silencios. En los momentos en que hay música -en la escena *Circ*- o ruido de teléfono -en la escena *Melodrama 1.º*- el sonido es utilizado más para puntuar la acción que para crear un clima escénico o para dar un valor estético a la escena[168].

La cuestión de una narrativa inteligible pasará a ser fruto de un diálogo interno de la obra, de modo que se crea la sensación de organización lógica del espectáculo. Sin embargo, la única lógica son los personajes que se someten a unas prácticas culturales, aprendidas por el público, a las que dan un sentido interno propio.

Por ejemplo, el hecho de que el cadáver de un personaje, que fue presentado en el momento anterior, aparezca en una escena posterior y que, aparentemente, no exista una lógica en la narrativa, no provoca una ruptura en la lógica escénica del espectáculo.

El sentido es establecido por la memoria del propio espectáculo que, a partir de las relaciones entre los personajes, las escenas y el desarrollo temporal de las acciones en el espacio escénico de la representación, construye una lógica propia para la obra[169].

El hecho de que entre las escenas no haya un hilo narrativo «naturalista» no elimina necesariamente una organización interna, percibida por el espectador como «natural» en la secuencia de las escenas dentro de este espacio y tiempo. Esa narrativa interna es ayudada también por la luz, por el escenario y por el figurín, pero lo que

[167] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 130 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

[168] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 131 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

[169] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 132 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

realmente organiza el pasar del acontecimiento teatral es el tiempo articulado a partir de los fragmentos en este espacio específico.

No nos referimos exactamente a un tiempo, sino a la relación entre los diferentes tiempos que tienen lugar en la obra durante el momento de su representación. Este entrelazar de tiempos forma una tesitura que es percibida como espacial en la acción de los personajes dentro del escenario.

El cuerpo y sus dinámicas crean espacios dentro de una narrativa escénica. Eso se da porque la dinámica de los cuerpos en el espacio no es algo vacío de significado, sino que son vectores, como diría Pavis (2002: 43), que determinan las lecturas por parte del público y por parte del propio artista en escena.

Estas dinámicas corporales en el espacio, o vectores, son «leídas» o «sentidas» a partir de códigos ya interiorizados por el sujeto, códigos culturales, pero también del propio sentido del espectáculo, pues la obra en movimiento es también experiencia de primera mano.

III.2.2.2.1.2. *Laetius*[170]

En *Laetius*, la dirección opta por diversos espacios teatrales dentro de la representación. En el principio del espectáculo, los actores bajan al patio de butacas y hacen rápidas entrevistas entre los espectadores[171]. En realidad, ya se está produciendo el espectáculo, creando relaciones o puentes entre la realidad y la representación. En este momento, el juego entre la escena y el público ya se establece[172].

El escenario en este espectáculo es un tablao elíptico[173]. En este espacio es donde los personajes, *Laetius*, construyen sus acciones: la parte de abajo, el entorno de ese tablao, que es donde los actores hacen de narradores y nos cuentan lo que ocurre en el tablao, sirve de puente entre la escena y el público; por su parte, el patio de butacas a

[170] Espectáculo perteneciente al segundo momento del grupo.

[171] En realidad, ya es parte del juego escénico, incluso las voces que se oyen durante las entrevistas son grabaciones.

[172] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 133 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

[173] Boadella retoma esa forma de espacio, ya que ese tipo de tablao fue utilizado en el espectáculo *El joc*. Sin embargo, lo adecua a las necesidades de *Laetius* y le da una nueva estética.

veces es «invadido» por los actores y crea la sensación de que no hay límites entre los planes espacio- temporales y la narrativa fragmentada de la obra[174].

Los figurines son estilizados, hecho que causa la sensación de extrañamiento. Son ternos para los hombres y vestidos largos para las mujeres. Se intercambian de acuerdo con la parte del espacio ocupado y con el personaje que se está interpretando. Los colores tienen tonalidades de tierra, lo que provoca la sensación de calor en la escena.

La luz en esta obra ya no es sólo un elemento para demarcar el espacio, sino que gana el *status* de «elemento estético», no sólo valorizando los espacios, sino dando un significado especial a la escena. La luz del tablao es siempre mucho más estética que la luz del entorno y resulta más útil para iluminar a los actores que están haciendo de «narradores».

El sonido ya incorporó claramente la música como elemento narrativo. Este no sólo sirve para puntear las escenas, sino que también crea una atmósfera emocional, esto es, gana *status* de «elemento compositor». Conjuntamente con los demás elementos de la escena, sirve de delineador de límites y de actitudes narrativas. La puesta en escena se vuelve grandilocuente, llegando casi a lo «operístico»[175].

En cuanto al tema, podríamos decir que está relacionado con la historia de seres que serán los próximos moradores de la tierra después de un futuro holocausto nuclear. Estos seres son llamados *Laetius* y los «narradores» ya mencionados van contando cómo será la vida y las costumbres de estos seres.

No obstante, esta temática se mezcla constantemente con «ruidos», que únicamente tienen sentido dentro de la narrativa de la obra por configurarse como secuencias espacio-temporales dentro de la representación y por hacer mención o interferir directamente en la obra.

La unidad narrativa en este espectáculo viene dada a partir de la estética. Es la forma visual que dará la unidad a los elementos que se van entrelazando y configurando la tesitura rítmica de las escenas. El tiempo y el espacio se van alternando de acuerdo con la necesidad de la dirección de crear atmósferas y no necesariamente de acuerdo con el transcurso de la narrativa temática.

[174] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 134 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

[175] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 135 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

Sin embargo, hay dos historias que contar, la historia de *Laetius* y la historia del propio fluir del espectáculo que los actores irán mezclando con acciones programadas. Los espacios van alternando de significado de acuerdo con el personaje que los desvela. Los tiempos se entrecruzan, formando una dinámica rítmica fragmentada, donde lo que los une es la dinámica de la escena, que no para de transcurrir (tiempo cronológico) y que no sufre con la fragmentación, pero hace de ella su dinámica y su estética general[176].

En este sentido, podríamos decir que la estética de la obra también se compone de distintas estéticas que se hacen una solamente porque están comprendidas en un mismo espacio-tiempo y porque tienen una dinámica, casi anímica, que las hace avanzar hacia un tiempo futuro, en el sentido cronológico del tiempo occidental.

Así, percibimos que la forma final de la obra, fue propuesta como un desencadenar de memorias, tanto personales como culturales, al que Boadella, el director, intenta dar un eje o una «capa» estética única, a partir de la dinámica de los actores que no deja de producir acciones en el espacio, tanto físicas como textuales.

También las «acciones» de la luz, van cambiando los espacios y causando la sensación de un tiempo narrativo transcurrido y de espacios diferenciados.

Para estudiar lo que son estas relaciones entre espacio, tiempo y memoria que se van conformando en el espectáculo a partir de fragmentos, vamos a analizar un pasaje de escenas.

Hacia la mitad del espectáculo, hay una escena donde los personajes *Laetius*, en ese momento tres actores y una actriz, enseñan la primera manera en que estas criaturas se alimentan. Ellas se alimentan de sus propias heces y los actores realizan el *performance* de ese acto en escena.

Cuando terminan la escena, los actores bajan del tablao y uno de los actores, ya como «narrador» y asumiendo al mismo tiempo el papel de actor de Els Joglars, empieza a preguntar al otro actor, que también asume ese juego, cuál es la sensación de defecar enfrente del público.

El actor empieza a contarle lo que siente, como actor, haciendo este tipo de *performance*, pero en medio de la respuesta dice que es muy difícil responder con «naturalidad» a esa pregunta, que el otro le hace cada día; y que, cada día, es difícil dar la misma respuesta. Se desconstruye así el juego teatral y se juega con la temporalidad,

[176] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 136 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

pues, durante el día anterior, le había dicho la misma cosa, o sea, que es difícil dar una misma respuesta cada día. El actor acciona, así, un tiempo circular y acaba explicando lo que siente, de modo que ya no sabemos si es el actor o el «personaje» del actor quien da la respuesta de cómo se siente durante la *performance* cada día.

Al final de la explicación, entra en escena una actriz, vestida de *Laetius*, y el actor que responde a las preguntas pide disculpas al otro actor porque tiene que ayudar a la actriz a subir al tablao y continuar, así, la representación. Este se refiere a la actriz no como *Laetius*, el nombre del personaje según el cual está vestida, sino con su supuesto nombre real.

Sin embargo, la actriz en realidad ya había asumido el papel del personaje, creándose una mezcla de tiempos y espacios, como si todo fuera una narrativa única dentro del juego teatral que está viviendo. Los juegos temporales propuestos por la dirección, como lo explicita el actor cuando dice al otro que todos los días le da la misma respuesta[177], también se hacen circulares.

En una sencilla transición de escena, la dirección crea varios espacios y tiempos que están imbricados en un único momento espacio-temporal, componiendo un entramado de narrativas dramáticas que se transforman en una única narrativa durante el desarrollo cronológico de la acción.

Este juego está fundado en el pacto que se crea en la primera escena, cuando los actores hacen las entrevistas al público y le anuncian que van a contar, durante el espectáculo (como si este principio ya no fuera el espectáculo), una hipotética mudanza en la especie que habita la Tierra y un cambio de costumbres, en caso de una posible hecatombe mundial.

A partir de ese momento, lo que se produce es un eterno retorno a ese momento del pacto, o sea, el público permite que los actores jueguen con los tiempos y espacios de manera fragmentada y lo admiten como si esta historia se estuviera narrando en un tiempo-espacio dentro de un flujo lineal, por tener la memoria del pacto.

Todo está permitido y la representación está contenida dentro de una lógica única que da la sensación de que las acciones se están desarrollando, no como fragmentos «cosidos» a partir de las acciones de los personajes en el espacio, la luz y la memoria, sino como un desencadenamiento de acciones ordenadas y únicas.

[177] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 137 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

Estas relaciones de espacios, tiempos y memoria dentro de esta obra se convierten en elementos unificadores del espectáculo. Es exactamente el juego de «costura» de los fragmentos lo que constituye la narrativa escénica de *Laetius*.

La manipulación de esta forma de dialogar con los espacios y tiempos durante la representación, y a partir de ahí construir sus espectáculos basados en las dinámicas de los personajes en la escena, será una de las características del grupo. No tener la necesidad de una narrativa «realista» los llevará a crear siempre espacios y tiempos propios y únicos para cada obra.

III.2.2.2.1.3. *Columbi Lapsus*

El espectáculo *Columbi Lapsus* tiene como temática el corto pontificado del Papa Juan Pablo I y una posible conspiración que termina en su asesinato por miembros de la propia Iglesia.

Esta posible conspiración fue motivo de especulación en la época de la muerte del Papa Juan Pablo I. Algunos medios de comunicación de la época pidieron que el cadáver del Papa se sometiera a una autopsia, pero la respuesta de la Iglesia fue que ningún Papa podría pasar por una autopsia, puesto que su cuerpo era sagrado y la Iglesia no se oponía a los designios divinos.

A partir de este hecho histórico, Els Joglars va a componer un espectáculo con una narrativa bastante lineal, desde el punto de vista dramatúrgico, pero que incorpora toda una gama de elementos narrativos propios que el grupo ya había usado en sus años de actuación. Estos elementos teatrales acaban por constituir una grafía de la acción en la escena y acaban convirtiéndose en una de las características del grupo.

El escenario de este espectáculo es una alfombra grande que delinea el espacio de actuación. El espacio de la alfombra es el de la acción, mientras el espacio exterior a la alfombra es el de la expectación -ese recurso ya había sido utilizado en otros espectáculos del grupo-. Además, existe un telón de fondo con «patas» pintadas en el que aparece la obra de Miguel Ángel, el *Juicio final*[178].

Dentro del espacio de la alfombra, lo que define los diferentes espacios creados durante la representación es la dinámica de los cuerpos de los actores dentro de este

[178] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 138 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

espacio, así como la luz. Con las actitudes corporales y con los cambios de luz se da a entender que el espacio se ha transformado en otro. Una vez establecida la convención teatral, se pasa a corroborarla para que el público admita los cambios como «naturales» y los interprete como elementos propios de la espectacularidad.

Los figurines también ayudarán a la comprensión de la narrativa. Por ejemplo: hay dos grupos de personajes en la obra que están vestidos como si fueran gángsteres, aunque los «buenos» lleven colores claros. Por otro lado, el personaje del Papa va de color blanco. En cuanto a los «malos», cabe decir que usan el color negro, como signo de oscuridad.

Este hecho no sólo determina el carácter de los personajes, sino también qué personaje está representando el actor. El actor que hace de Papa, Ramón Fontseré, también hace de su principal antagonista y uno de los elementos que más denota el cambio de personajes por parte del actor es el traje que lleva[179].

Por lo que respecta al sonido, hay un juego doble espectacular: al mismo tiempo, la música sirve para ayudar en los cambios de escenas, de situaciones y climas, pero también sirve para puntuar el «valor» grandilocuente y «teatral» del tema y de la forma en que se construye la narrativa dramática, utilizando, para ello, el estilo musical operístico, que también funciona como elemento étnico. Esto es así, porque la obra se ubica en Italia, dentro del Vaticano, e incluso se mezcla el italiano con el castellano en el dialogo de los personajes[180].

El juego espacio-temporal viene dado a partir de las relaciones entre los tres elementos, ya citados, dentro de la escenificación: las acciones de los personajes en el espacio, los cambios de luz y la música.

Este juego se realiza de forma orgánica y funciona como límite de espacio no temporal entre las escenas. Se crea un «entre tiempo» o «contra tiempo», como en la música, que permite la realización de cambios rítmicos, lo que ayuda a la transición de los espacios y tiempos de la representación.

Esto nos hace pensar que en ese espectáculo la memoria sobre los espacios no existe. En realidad, se juega exactamente con lo contrario, con la «no memoria». El espacio es limpio: hay apenas una alfombra en el escenario y los paneles de fondo; lo que lo define son los tres elementos antes citados.

[179] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 139 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

[180] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 140 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

Se establecen juegos sobre los fragmentos del discurso de la escenificación, dentro de un espacio «real» único y permanente, la alfombra. La narrativa se monta a través del discurso de los personajes y de las secuencias dramáticas que se van narrando. Sin embargo, este discurso se construye realmente a partir de una acción física en la escena. Lo que garantiza la objetividad del discurso es la relación montada entre varios fragmentos del discurso, apoyada en la «convención teatral» admitida y validada por el público.

Para comprender el juego propuesto, también es necesario tener un mínimo de conocimiento conceptual sobre lo que es un hecho teatral. El grupo apuesta por la memoria cultural de los espectadores cuando les proponen determinados juegos como, por ejemplo, el de los figurines ya mencionados.

Se construye, así, la representación dentro de esas normas y, durante todo el espectáculo, se va deconstruyendo la narrativa, enseñando al público la teatralidad de la representación. Es un juego para «niños» de esconde-no-esconde. Al mismo tiempo que oculta, va «desvelando» o revelando pistas para que se pueda seguir en el juego sin perderse.

Hay un momento específico de la escenificación en que la dirección juega con esta situación. Es una escena en la que el personaje del Papa es conducido, escondido por un laberinto, desde sus aposentos a una supuesta habitación debajo del edificio. Durante el camino, va pasando por fragmentos de escenas ya antes transcurridas en la escenificación, que van recordando lo que le ha pasado en las horas anteriores y, al mismo tiempo, sirven de recuerdo al público[181].

En esta escena, Boadella construye una vez más el tiempo-espacio circular, cuando crea el encuentro entre el pasado y el presente imaginario, en un mismo instante «real», dando así un «espesor» a las superficies.

El tiempo en este momento se derrama por toda la superficie del espejo, pues no hay fondo ni forma, sino reflejos distorsionados de la realidad.

Se juega con la memoria espacio-temporal del espectador, puesto que el personaje del Papa había presenciado y estado en estas escenas anteriormente, actuando activamente en ellas, proyectándolas hacia el futuro. Y cuando, ya en el futuro, presencia estos acontecimientos, las revive como si las estuviera viendo y, al mismo

[181] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 141 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

tiempo, viviendo en el presente, aunque, en realidad estas escenas estén en un tiempo pasado.

En ese momento, la dirección coloca el personaje del Papa en un *lapsus* temporal y provoca una circularidad espacio-temporal. Boadella ya había utilizado este mismo recurso anteriormente, como hemos visto anteriormente en el análisis del espectáculo *Laetius*, y lo utiliza como una herramienta teatral: jugar con los fragmentos de la escenificación para construir un discurso escénico donde lo importante es la sensación «mágica» que se provoca en el público.

La norma en la representación es no respetar las normas. En este sentido, coincidimos con Boadella cuando habla sobre el «método del caos». No es exactamente el caos, sino la sensación de presenciar una *performance* teatral, donde el flujo del tiempo se dirige en diferentes direcciones al mismo tiempo.

III.2.3. Consideraciones finales sobre la creación y el método de trabajo del Els Joglars

Al analizar el proceso creativo de Els joglars y de Albert Boadella su director durante casi todo el tiempo de existencia del grupo, en la Tercera Parte del presente trabajo, hemos expandido nuestra capacidad analítica del quehacer teatral, puesto que además de realizaren su forma de trabajo partiendo de los mismos preceptos que aquí vamos a estudiar, el proceso creativo durante los ensayos y basados en la improvisación, Els Joglars también ha realizado un serio núcleo reflexivo sobre su labor teatral, lo cual vienen desarrollando ya por casi cincuenta años, lo que nos permite tener una panorámica amplia de su proceso creativo.

Como es evidente, nos hemos servido de algunos presupuestos de partida, tales como el aspecto espacio-temporal en el proceso de la creación y en la presentación teatral. Durante las investigaciones, tanto sobre el proceso como en el acto teatral, en las representaciones, fuimos percibiendo algunas características propias del grupo que fueron exploradas e intentamos aclarar y desvelar dentro de este análisis.

A partir de la utilización de los elementos técnicos, tanto concretos (iluminación, sonido, etc.), como de carácter subliminal (la narrativa escénica y el tiempo, construido por la dirección a partir de los elementos escénicos), construye la sensación de que el objeto escénico posee una percepción espacio-temporal rectilínea, lo que ayuda al

espectador a «entrar» en la narrativa de los espectáculos y, a partir de ahí, construir su propia puesta en escena.

También el hecho de estar en contacto constante con el equipo de producción, que fue el que nos proporcionó el material de análisis del grupo, y por estar en contacto igualmente con parte del equipo técnico, nos ayudó a ampliar nuestra comprensión acerca de la importancia de dichos equipos en el momento de la creación de los trabajos. Asimismo comprendimos más profundamente cómo las relaciones creativas se expanden y se encuentran en diversos ámbitos de la creación.

Este hecho nos hizo comprender que nuestro modelo debería ser lo más amplio posible, y que el hecho de que determinados elementos no fueran exactamente escénicos podía interferir, y de hecho lo hacían, de manera activa, en la construcción del espectáculo. Con estas percepciones fuimos capaces de producir apartados específicos sobre estos núcleos creativos.

El análisis del proceso creativo de Els Joglars, anterior a nuestra propuesta de un modelo del proceso creativo, nos amplia la noción que ya teníamos del proceso creativo teatral y nos hace plantear nuestro modelo de manera más amplia posible.

CUARTA PARTE.
PROPUESTA DE UN MODELO DE ANÁLISIS DE LOS PROCESOS CREATIVOS ARTICULADOS POR ENSAYOS BASADOS EN LA IMPROVISACIÓN

IV.0. INTRODUCCIÓN

La presente parte de nuestra Tesis Doctoral presenta la descripción de un posible modelo para el análisis de aquellas labores creativas que, como en el caso de Els Joglars según lo que acabamos de exponer, hallan su punto de partida en procesos de ensayo en los que las improvisaciones de los miembros del colectivo constituyen la base de la creación teatral así generada.

Así, el modelo que vamos a describir constituye una propuesta que, en íntima relación con el núcleo del objeto de estudio de nuestra Tesis, equivale, por lo mismo, a su hipótesis y punto de partida conceptual. De esta manera, la aportación científica que nuestra investigación pretende realizar al ámbito de la teatrología (teoría, historia, didáctica del teatro, etc.) sitúa su punto de llegada en la comprobación de la validez y eficacia de dicho modelo, tal como buscaremos poner de manifiesto en la parte de las Conclusiones, una vez hayamos llevado a cabo (en el cuerpo de la Tesis) la discusión de los elementos conceptuales y de los fundamentos científicos de dicho modelo analítico, constitutivo, así pues, de nuestra hipótesis de investigación.

El modelo que propondremos para el análisis de los procesos creativos halla un precedente de interés en el Cuestionario Pavis (2000: 48-51), creado como instrumento de análisis para puestas en escena en su sentido general. Además de su propio cuestionario, Pavis también introduce en la discusión los cuestionarios de Anne Ubersfeld y André Helbo, por considerar que estos amplían su discusión sobre los elementos escénicos y que complementan su propio análisis de una puesta en escena, que se basa no sólo en aspectos formales, sino también en otros de orden vario, tales como cultural, histórico, geográfico, etc. (Pavis, 2000: 48-51).

A partir del estudio minucioso de dichos cuestionarios, llevaremos a cabo la propuesta del nuestro, el cual no servirá como ya hemos señalado, para el análisis directo de la puesta en escena, sino para el análisis del proceso creativo teatral realizado durante los ensayos y conducente, en último término, a la puesta en escena.

Por otra parte, el modelo que proponemos halla otro elemento de especificidad en su orientación directa a un aspecto concreto de aquellos procesos, que es deparado por la práctica de la improvisación creativa, tal cual la hemos tratado en el epígrafe 0.1.2.2. de la «Introducción».

En consecuencia, nuestro estudio se centra en un conjunto de creadores que han utilizado este tipo de proceso creativo para construir sus espectáculos y se dirige a poner de relieve los aspectos esenciales de dichos procedimientos de creación teatral.

IV.1. CUESTIONARIOS PROPUESTOS POR PAVIS

Entre los cuestionarios que sirven de referencia a Patrice Pavis, el primero que vamos a considerar es el de Anne Ubersfeld, el cual, según Pavis (2000: 49), trata el objeto teatral más como un elemento inserto en su entorno que desde una perspectiva interna del propio espectáculo. Reproducimos a continuación la descripción que del cuestionario Ubersfeld realiza Pavis:

EL CUESTIONARIO UBERSFELD (Anne Ubersfeld)

1. Los apoyos materiales

a. Cómo (no) se da a conocer el espectáculo. Señales de identificación, abonos, acogida de la prensa, programas y carteles.
b. Cómo se sitúa el espectáculo en el espacio (urbano). Barrio, público pretendido, deseo asumido, arquitectura, relación con lo cotidiano.
c. Cómo se sitúa el espectáculo en relación con la historicidad. Explotación / rechazo / revelación de una tradición, de un dispositivo, de un orden.

2. La entrada

a. ¿Cómo ha elegido la pieza?
b. ¿Dónde / cómo ha encontrado las localidades? ¿Han provocado un agujero en su propuesto?

3. La comunicación

a. Función social del espectáculo: construcción de la convención, de la ilusión (papel del saloncillo, del entreacto, del postespectáculo, de los ensayos).
b. Papel del contrato espectacular. ¿Alguna dimensión del espectáculo se ve privilegiada? Participación de un saber, presencia / cuerpo del actor / de la compañía, emoción / estímulo, no comunicación, no cognitivo.

4. La recepción

a. ¿Cómo ha percibido / comprendido / interpretado el proyecto espectacular?
b. ¿El público ha sido interpretado globalmente? (Pavis, 2000: 48-49).

El segundo cuestionario es el de André Helbo, que, según Pavis, evalúa el espectáculo pensando en elementos estéticos y compositivos del proceso creativo. Los rasgos señalados por Pavis para este cuestionario son, en primer lugar, su naturaleza amplia y, en segundo lugar, su relativo alejamiento de las relaciones creativas realizadas por los elementos de la escenificación. Reproducimos a continuación las líneas del cuestionario Helbo:

EL CUESTIONARIO HELBO (André Helbo)

1. El espacio escénico
a. Su forma y la forma del teatro.
b. Su naturaleza (mimética-lúdica).
c. Coordenadas del espacio (abierto-cerrado, altura-profundidad, vasto-reducido, vacío-ocupado).
d. Relaciones de lo escénico con lo extraescénico.
e. Qué estética propone (colores, «estilo», referencias culturales).

2. Los objetos
a. Origen, materia.
b. Cantidad. Objetos que adoptan múltiples funciones.
c. Utilidad.
d. Funcionamiento retórico-simbólico.

3. Los actores
a. Número de actores.
b. Relación personaje-actor. Tipo-individuación.
c. Apariencia, edad, sexo, gestualidad, voz-dicción, vestuario.
d. Carácter social del actor: historia, papeles interpretados, pertenencia a una compañía.

4. El drama
a. Género.
b. Fábula.
c. Modo de intercambio.
d. La parte de improvisación y lo aleatorio.

5. El trabajo del director de escena
a. Cómo pone de relieve la ficción (ficcionalización).
b. Qué tipo de referente elige (histórico, contemporáneo, fantástico, etc.).
c. Cómo realiza la segmentación en unidades. ¿Privilegia lo continuo o lo discontinuo?
d. ¿Hay un predominio de lo visual o de la escucha (palabra, música)? (Pavis, 2000: 50-51).

Llegados a este punto, debemos referirnos ya al cuestionario del propio Patrice Pavis, el cual constituye un referente esencial para el nuestro, dadas la amplitud de su objeto y su extensión por todas las regiones del hecho teatral. Ha sido elaborado a partir de la observación de la puesta en escena y tiene como objeto el análisis del espectáculo en su sentido amplio, puesto que pone en relación los distintos elementos que componen la puesta en escena, con el propósito de revelar las variadas articulaciones que un objeto teatral puede proponer a partir de su desarrollo espacio-temporal. Este es el cuestionario:

EL CUESTIONARIO PAVIS (Patrice Pavis)

1. Características generales de la puesta en escena
a. En qué se sustentan los elementos del espectáculo (relaciones de los sistemas escénicos).
b. Coherencia o incoherencia de la puesta en escena: ¿en qué se basa?
c. Lugar de la puesta en escena en el contexto cultural y estético.
d. Qué le molesta en esta puesta en escena; cuáles son los momentos fuertes, débiles o aburridos. Cómo se sitúa en la producción actual.

2. Escenografía

a. Formas del espacio urbano, arquitectónico, escénico, gestual, etc.
b. Relación entre el espacio del público y el espacio actoral.
c. Principios de la estructuración del espacio.
d. Función dramatúrgica del espacio escénico y de su ocupación.
e. Relación entre lo escénico y lo extraescénico.
f. Vínculo entre el espacio utilizado y la ficción del texto dramático escenificado.
g. Relación entre lo mostrado y lo oculto.
h. ¿Cómo varía la escenografía? ¿A qué corresponden sus transformaciones?
i. Sistema de colores, de las formas, de las materias: sus connotaciones.

3. Sistema de iluminación

a. Naturaleza, vínculos con la ficción, la representación y el actor.
b. Efectos sobre la recepción del espectáculo.

4. Objetos

a. Naturaleza, función, materia, relación con el espacio y el cuerpo, sistema de utilización.

5. Vestuario, maquillaje, máscaras

a. Función, sistema, relación con el cuerpo.

6. Cualidades de los actores

a. Descripción física de los actores (gestual, mímica, maquillaje); cambios de su apariencia.
b. Kinestesia que se presume en los actores. Kinestesia inducida en el observador.
c. Construcción del personaje; actor / papel.
d. Relación entre el actor y el grupo: desplazamientos, relaciones generales, trayectoria.
e. Relación texto / cuerpo.
f. Voz: cualidades, efectos producidos, relación con la dicción y el canto.
g. Estatuto del actor: su pasado, su situación profesional, etc.

7. Función de la música, del ruido, del silencio

a. Naturaleza y características: relación con la fábula, con la dicción.
b. En qué momento intervienen. Consecuencias para el resto de la representación.

8. Ritmo del espectáculo

a. Ritmo de algunos sistemas significantes (diálogos, iluminación, vestuario, gestualidad, etc.) Vínculo entre duración real y duración vivida.
b. El ritmo global del espectáculo: ritmo continuo o discontinuo, cambios de régimen, relación de la puesta en escena.

9. Lectura de la fábula de la puesta en escena

a. ¿Qué historia nos cuenta? Resumirla. ¿Narra la puesta en escena lo mismo que el texto?
b. Cuáles son las elecciones dramáticas. ¿La lectura es coherente o incoherentes?
c. ¿Qué ambigüedades presenta el texto y cómo las aclara la puesta en escena?
d. ¿Cómo se ha organizado la fábula?
e. ¿Cómo construye la fábula el actor y la escena?
f. ¿Cuál es el género del texto dramático según la puesta en escena?
g. Otras opciones de escenificación posibles.

10. El texto en la puesta en escena

a. Elección de una versión escénica: ¿qué modificaciones se realizan?
b. Características de la traducción (cuando sea el caso). ¿Traducción, adaptación, reescritura o escritura original?
c. ¿Qué lugar le otorga la puesta en escena al texto dramático?
d. Relaciones entre el texto y la imagen, entre el oído y la vista.

11. El espectador

a. ¿En el seno de qué institución teatral se sitúa esta puesta en escena?
b. ¿Qué expectativas tenía usted ante este espectáculo (texto, director de escena, actores)?
c. ¿Qué presupuestos son necesarios para apreciar ese espectáculo?

d. ¿Cómo ha reaccionado el público?
e. Papel del espectador en la producción de sentido. La lectura que nos propone, ¿es unívoca o plural?
f. ¿Qué imágenes, qué escena y qué temas le interesan y recuerda?
g. ¿Cómo manipula la puesta en escena la atención del espectador?

12. ¿Cómo anotar (fotografiar o filmar) este espectáculo? ¿Cómo recordarlo? Lo que se escapa de la notación

13. Lo que se puede semiotizar
a. Elementos para los que no se han encontrado sentido en su lectura de la puesta en escena.
b. Elementos que no se pueden reducir a signos ni a sentido (y por qué).

14. Balance
a. ¿Qué problemas particulares hay que examinar?
b. Otras observaciones y otras categorías que podrían ser útiles para esa puesta en escena y este cuestionario. (Pavis, 2000: 51-53).

El cuestionario propuesto por Pavis se da a partir de una amplia observación y sistematización de los diferentes modelos analíticos realizados durante el siglo XX sobre la puesta en escena, así como de la necesidad de comprender el objeto teatral más allá de su forma concreta, esto es, partiendo de las relaciones estético-conceptuales que constituyen la forma concreta final del espectáculo.

Como hemos señalado, la labor de Pavis nos ha posibilitado ampliar nuestra manera de observar el hecho teatral y tratarlo más bien como un «organismo vivo», lo cual se debe mirar desde las acciones internas del acontecimiento.

De este modo, el cuestionario de Pavis también nos posibilitó plantear el nuestro, pensando en las articulaciones posibles dentro del hecho teatral, pero no a partir de la observación del espectáculo mismo, sino a partir de su construcción, esto es, a partir de los ensayos como procesos creativos que generan el acontecimiento teatral.

A partir de aquí, nuestra exposición tendrá en cuenta la necesidad de contrastar nuestro modelo con el cuestionario de Pavis, aunque estimamos oportuno considerar la existencia de cierta complementariedad entre ellos, dado que ambos amplían la discusión sobre el hecho teatral en diferentes instancias de las varias que lo constituyen.

IV.2. NUESTRA PROPUESTA DE UN MODELO DE ANÁLISIS

En síntesis, y como hemos señalado, nuestro modelo de análisis del proceso creativo a partir de la improvisación es el núcleo central del trabajo de investigación contenido en nuestra Tesis Doctoral. La función del modelo, además de ampliar la

discusión propuesta por Pavis, es realizar una sistematización de la observación del proceso constructivo de la puesta en escena a partir de las relaciones, de todos los órdenes, generadas en ese ámbito de la creación teatral constituido por los ensayos.

Detallamos, en primer lugar, los términos del cuestionario que articula el modelo analítico que constituye nuestra propuesta:

CUESTIONARIO PROPUESTO:

1. EL PROCESO DE ENSAYO

2. EL REPARTO

3. EL PRIMER CONTACTO CON EL TEMA QUE SE TRATARÁ EN LOS ENSAYOS

4. EL ESPACIO DE ENSAYO Y SUS ADECUACIONES TÉCNICAS AL PROCESO DE TRABAJO

5. EL TRABAJO ACTORAL
5.1. El cuerpo como elemento expresivo
5.2. El cuerpo y el espacio físico en el cual está inserido
5.3. Los tres niveles de trabajo: bajo, medio y alto
5.4. Los límites entre el cuerpo y los otros límites que también se insertan en el espacio
5.5. El contacto con el otro: acción y reacción
5.6. El juego como elemento de la propuesta escénica y actoral
5.7. La voz y el juego escénico
5.8. El tema propuesto y su desarrollo en los ensayos
5.9. El ordenamiento: la delimitación del objeto creativo
5.10. La cuestión del dónde, cuándo y el porqué
5.11. El actor en cuanto personaje
5.12. El personaje en la dinámica del juego: ritmo, espacios y tiempos
5.13. La transformación de la improvisación en una escena o de una propuesta fija
5.14. La forma final de la propuesta: mantener la organicidad actoral
5.15. La integración entre los diversos elementos de una puesta en escena y el trabajo actoral

6. EL ESCENARIO
6.1. De la idea a la forma
6.2. La escenografía como elemento delimitador de la puesta en escena
6.3. Las adecuaciones estéticas y actorales al escenario

7. LA LUZ
7.1. La luz en los ensayos
7.2. La iluminación y los espacios y tiempos posibles

8. LA VESTIMENTA, ATREZOS Y MAQUILLAJE
8.1. Las funciones de los objetos en el sentido de composición de la forma del espectáculo y en el sentido actoral
8.2. Caracterización del personaje
8.3. Juego escénico y manipulación de los objetos
8.4. Relaciones dinámicas en el espacio

9. LOS SONIDOS
9.1. Los elementos sonoros y las dinámicas rítmicas
9.2. Los sonidos como elemento agregado al espacio y sus relaciones rítmicas en él
9.3. La dinámica de los sonidos en la composición del espectáculo
9.4. La adecuación final del ritmo del espectáculo

10. LA TÉCNICA
10.1. La técnica como soporte o base para la escena
10.2. Las relaciones dinámicas entre la escena y el bastidor
10.3. La incorporación de la técnica en la estética del espectáculo

11. LA PRODUCCIÓN
11.1. La producción y el proceso del quehacer teatral
11.2. La producción y la puesta en escena

12. EL DIRECTOR DE ESCENA
12.1. El Director de escena como elemento dinamizador de los ensayos
12.2. El Director de escena como organizador de los elementos del proceso
12.3. El Director de escena y la construcción de la lógica del montaje
2.4. La versión final

13. EL ESPECTÁCULO TEATRAL
13.1. La puesta en escena
13.2. El público y el espectáculo

Debemos señalar que este modelo no se propone a ser una forma definitiva de acercamiento al proceso creativo teatral, sino más bien una puerta de acercamiento a un ámbito en el que tienen lugar unos procesos creativos muy variados. De acuerdo con dicha diversidad, nuestro cuestionario tendrá en cuenta las particularidades de los diferentes procesos, las cuales vendrán generadas por la intervención plural de personas, a veces, muy diversas entre sí, así como por las condiciones de trabajo deparadas por cada obra en particular.

En este sentido, el cuestionario que proponemos se diferencia del cuestionario de Pavis, que mira el objeto teatral desde sus comienzos hasta el momento en que se incluye el público en el ámbito del proceso teatral y determina, con ello, el acontecimiento final. Todo ello, teniendo en cuenta que, inmediatamente después del

estreno, se introduce el público en el acontecimiento y el espectáculo puede sufrir alteraciones, dependiendo de los diferentes factores que componen su existencia espacio-temporal.

Además de diferenciarse del de Pavis en el sentido descrito, nuestro cuestionario también amplía la discusión sobre el hecho teatral desde el momento en que considera los elementos de la técnica y de la producción para el análisis del proceso teatral, puesto que –al tener en cuenta el acontecimiento teatral desde su construcción- puede percibir estas instancias de la construcción del objeto teatral y su importancia en el proceso.

Por otra parte, nuestro modelo de análisis del proceso creativo a partir de la improvisación surge a partir de la investigación de diversos creadores del siglo XX, en general directores teatrales, que han aportando mucho al ámbito del quehacer teatral. Estos creadores son el Duque Jorge II de Sax Meiningen, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Constantin Stanislavski y Jerzy Grotowski. Sus métodos de trabajo fueron analizados en la Primera y Segunda Partes de esta investigación. Además de dichos referentes, nuestro modelo se basa ampliamente en el trabajo creativo del grupo teatral Els Joglars y de su director escénico Albert Boadella, descritos, a su vez, en la Tercera Parte del presente trabajo.

Finalmente, debemos señalar que también nos hemos servido de nuestra experiencia personal en el ámbito de la creación teatral, enriquecida (a los efectos de conceptualización y de elaboración del modelo propuesto) a través de las facetas de investigación, docencia, interpretación y dirección escénica, a lo largo de un número considerable de años.

IV.3. DESCRIPCIÓN SISTEMÁTICA DEL MODELO DE ANÁLISIS DEL PROCESO CREATIVO A PARTIR DE LA IMPROVISACIÓN QUE PROPONEMOS

Emprendemos a partir de ahora una descripción minuciosa del modelo de análisis propuesto, objeto central de esta tesis e instrumento para penetrar de manera efectiva en el ámbito del proceso creativo teatral, teniendo en cuenta, a la vez, que el modelo es más una manera articulada y organizada de realizar dicho proceso de análisis que un fin en sí mismo.

A llevar a cabo la siguiente sistematización, nos serviremos de los pensamientos de otros creadores teatrales que han abordado diversas cuestiones del hecho teatral, así como de pensadores que, desde otras disciplinas, han iluminado aspectos relevantes para la descripción de nuestro objeto. La función de dichos referentes ya fue señalada en la «Introducción» de nuestra Tesis, en el epígrafe 0.3., cuando tratamos el estado de la cuestión y avanzamos una revisión teórica y bibliográfica de carácter previo.

IV.3.1. EL proceso de ensayo

Al describir el modelo de análisis para el quehacer teatral que parte de la improvisación[182] para su construcción, intentaremos definir, punto por punto, sus fases y las relaciones internas entre sus factores o elementos, tanto en el sentido concreto como en el conceptual. En ese sentido, comenzaremos por definir los aspectos que componen un ensayo,[183] puesto que es en este proceso que se construye y se define el objeto teatral atendiendo a sus características más esenciales.

Así pues, nuestro modelo de análisis pretende ser una manera de analizar un espacio donde se realizan unos estados creativos, los ensayos, que cambian de acuerdo con las personas involucradas y con las propuestas de trabajo. Pero nuestro modelo puede irse adecuando a las necesidades específicas de comprensión de cada obra en particular y al análisis de cada proceso en cuestión.

Lo que proponemos aquí será el inicio de una discusión que podrá ir ampliándose dependiendo de cada aportación externa que se haga a nuestro modelo de análisis, puesto que comprendemos que cada proceso de ensayo tiene sus propias especificidades y que, así, nuestro modelo debería ser adecuado a esas necesidades específicas.

[182] El concepto de improvisación, tal cual lo estamos utilizando en este estudio, se desarrolló en los epígrafes 0.1.2.2 y 0.1.3 de la «Introducción».

[183] A partir de ese momento, siempre que nos refiramos a «ensayo», estaremos hablando sobre la improvisación tal cual la hemos entendido anteriormente en este trabajo.

IV.3.2. El reparto

El primer elemento al cual nos referiremos será el reparto. Según Peter Brook (1970), los elementos esenciales para un acontecimiento teatral son el actor, el público y el espacio, con todos sus atributos, tales como ritmos, luces, etc. Así pues, empezaremos nuestro análisis exponiendo lo que entendemos acerca de lo que constituye el primer elemento de esa tríada, el actor.

La primera pregunta sería si realmente existe un reparto ideal para ese tipo de creación teatral, siendo que la improvisación nace del quehacer teatral en el momento presente, de la acción teatral, tal como hemos expresado anteriormente, y no solo de una idea ya trabajada y que se adecuará a los actores. El actor, en conjunto con la idea primera, temática primera u obra teatral, es el punto de partida de toda la acción teatral que ahora será pensada y analizada.

Para analizar las relaciones establecidas por esos seres, será necesario observar por qué esas personas están en ese lugar y cuáles son sus relaciones con el quehacer teatral en el cual están inmersas en el momento del análisis. Puesto que las relaciones de los individuos con la cultura[184], su entorno vivencial, son necesarias para analizar los ensayos y su desarrollo hacia una puesta en escena.

El proceso debería ser examinado en función del grado de conocimiento que cada individuo del grupo tiene de la improvisación y en función de su desarrollo profesional a partir de ella. Saber si el grupo tiene esa noción o no es importante a la hora de entender el desarrollo de los ensayos. El dominio sobre la manera de aplicar la improvisación al juego teatral ayuda en la dinámica del proceso y en su elaboración si pensamos en el resultado final, puesto que cada actor posee una dinámica propia

[184] Para Geertz (1978: 21): «[…] la cultura se compone de estructuras psicológicas por medio de las cuales los individuos o grupos de individuos rigen su comportamiento. […] consiste en lo que quiere que sea que alguien tiene que saber o creer a fin de accionar de una forma aceptada por sus miembros». Ya para Santos (2002: 326): «La cultura, manera de comunicación del individuo y del grupo con el universo, es una herencia, pero también un reaprendizaje de las relaciones profundas entre el hombre y su entorno». Para nosotros, las dos definiciones de *cultura* son importantes y complementarias, puesto que Geertz establece la importancia de la acción civilizatoria a partir de la cultura y Santos la territorializa en el lugar: espacio donde se crea la sensación de pertenencia a partir de las relaciones entre el individuo y el espacio. Pero no podríamos dejar de pensar en una relación más amplia o hasta en el sentido filosófico mismo del quehacer teatral, pensamiento ese desarrollado por Grotowski (1993: 23) cuando habla de la dimensión humana del proceso civilizatorio: «En los instantes de plenitud, lo que en nosotros es animal no es únicamente animal, sino es toda la naturaleza. No la naturaleza humana, sino toda la naturaleza en el hombre. Entonces resulta actual, al mismo tiempo, la herencia social, el hombre en cuanto *homo sapiens*. Pero no se trata de un dualismo. Es la unidad del hombre. Y entonces no actúo "yo" –actúa "esto". No el "yo" cumple el acto, "mi hombre" cumple el acto. A la vez yo mismo y el *genus humanum*. El entero contexto humano –social y de cualquier otro tipo– inscrito en mí, en mi memoria, en mis pensamientos, en mis experiencias, en mi comportamiento, en mi formación, en mi potencial». Así, pasamos a la definición de Fischer-Lichte (1999: 13-15) de *teatro*: «el teatro como sistema cultural», o sea: un sistema de relaciones entre los diferentes elementos, tanto humanos como técnicos que generan significados, lo que a nosotros nos parece muy pertinente en ese estudio, ya que vamos a trabajar el quehacer teatral a partir de las relaciones entre los diversos elementos, tanto humanos como técnicos, basándonos en lo que Fischer-Lichte (1999: 19) llamará «códigos»: «un sistema general de reglas para la creación e interpretación de signos, como también de sus contextos».

durante el juego y en su desarrollo.

En ese sentido, el «reparto ideal» es aquel que se trabaja en cada ensayo en particular. A partir de él, y no de una posible «composición imaginaria del reparto», se debe empezar a articular el análisis. Creer que ese o aquel actor podría o debería ser otro es intentar interferir en el proceso creativo y perder la concepción tal como es, puesto que el proceso es lo que se presenta y no lo que queremos que sea.

Además, cada individuo aportará algo extremamente personal a la obra, desde sus características físicas[185], hasta las relaciones de ámbito no perceptibles como memoria, emociones, ideas, etc., cuando, al ser incorporadas al elemento teatral, permanecen finalmente como forma o fondo[186].

Mirar hacia el reparto con la mayor amplitud posible nos ayuda a la hora de entender las relaciones que se irán formando en el desarrollo de la obra, y que irán conformando el objeto final: la puesta en escena.

IV.3.3. El primer contacto con el tema que ha de ser tratado en los ensayos

La temática[187] es el hilo narrativo conductor de los trabajos en los momentos de los ensayos y puede materializarse tanto en un texto ya preexistente como en una idea general o un asunto que habrá de investigarse o bien desarrollarse con el grupo creador.

Cuando hablamos del proceso del quehacer teatral a partir de la improvisación, estamos refiriéndonos al *modus operandi* de la construcción de la acción escénica, base de toda la construcción de la narrativa escénica final: el espectáculo teatral.

---

[185] Aquí estamos entendiendo por «características físicas» todo aquello relacionado con el cuerpo, físico aparente -estética-, voz, etc.

[186] Aquí estamos entendiendo «forma» y «fondo» como aquello que es aparente (la forma) y lo que se queda como subliminal en la obra (el fondo) y que puede percibirse durante la apreciación de la misma. En las artes teatrales, entendemos por «fondo»: la parte de la creación de la obra, los ensayos, que se quedan en la puesta con memoria (subliminalidad) del acto creativo; y como forma: la apariencia final de la obra, la puesta en escena, de ese proceso creativo, en su carácter definitivo. Esa doble fase del acontecimiento teatral, dialoga dialécticamente, ampliando el discurso, tanto formal: estético, como conceptual: subliminalidad; tornando posible el acceso a la obra a partir de sus más variados ángulos, tornando ese objeto algo abierto y altamente cambiante en sus sentidos constructivos. Para obtener más información sobre este tema véase también PAVIS (2003: 173-175).

[187] Para nosotros el tema es la superestructura de la obra, es el hilo conductor de la narrativa; es aquello que está entre todas las relaciones entre los más variados elementos constitutivos de la puesta en escena y que serán construidos durante el proceso, tanto con carácter puramente narrativo (forma) como vinculados con las relaciones humanas y técnicas que se establecen durante el ensayo (fondo). Pero esa superestructura, o sea, la temática, no es lo que construye la puesta final, es apenas lo que da la tesitura de la subliminalidad final, puesto que no es objeto concreto, es una idea general que al final es generada por la percepción que se tiene de la puesta escénica, en las articulaciones creativas entre sus elementos concretos: luz, sonido, actores, etc., y la subliminalidad percibida entre esos elementos, en un «devenir escénico» o, como prefiere Pavis (2003: 361), un «sistema escénico». Es la memoria escénica del proceso o lo que Fischer-Lichte (1999: 13-15) llamará «el teatro como sistema cultural», tal y como hemos apuntado anteriormente.

Por lo tanto, empezar la construcción de la obra final partiendo de un texto dramático[188], ya preexistente, no supone una antítesis de lo que estamos trabajando, puesto que, durante el proceso, ese texto se transformaría en narrativa escénica y se trabajaría a partir de la improvisación. Este proceso es lo que realmente dimensionaría el proyecto final de la puesta en escena.

Sin embargo, para el investigador, el texto dramático, si fuese el caso, debería ser estudiado y entendido desde su construcción original, puesto que eso le ayudará a comprender la contribución del autor, las cuestiones abordadas por los componentes del grupo creativo desde el principio, sus futuras «relecturas creativas» que se quedarán en la obra final como base narrativa y, finalmente, su utilización real o no, como modelo dramático del proceso.

Si la manera de empezar es una temática o asunto específico, sin forma de texto dramático, el investigador debería tener la dimensión real de la manera en que esa temática está siendo abordada y manipulada y una percepción de quién ha sugerido el tema, pues ese momento puede ser definidor de distintas posibilidades estéticas y conceptuales de la puesta en escena.

Su comprensión ayudará al investigador entender cómo los trabajos de improvisación, durante los ensayos, irán conformando la temática en dramaturgia escénica y de qué manera esa dramaturgia escénica va quedándose como puesta en escena final podrá registrarse en forma de dramaturgia cuando el proceso llegue al final y se transforme en un registro escrito de la puesta en escena) y, por último, cuáles son sus relaciones con los demás elementos de la obra y cómo esta articula dichas relaciones transformándolas en la estética final, tanto de forma como de fondo.

Cuando no hay una temática específica y bien delineada, es posible que el juego con la improvisación comience a partir de una idea inicial, un deseo no claramente definido que el grupo empezará a desarrollar hasta que constituya un tema claramente definido y trabajado como tal.

Observar cómo se ha creado la idea primera o cómo esa idea ha aparecido y cuál será su transformación en la temática final, cómo fueron los pasos de construcción para que la idea se transformara en tema y qué principios técnicos se utilizaron para esa elaboración, implica en establecer los límites entre forma y fondo del espectáculo, a

[188] Sobre la utilización del texto como pretexto, sabiéndose que el texto en el momento de los ensayos sufre una transformación estética, puesto que las palabras escritas se transforman en acción teatral en su sentido más amplio, véase Grotowski (1981: 48). El autor afirma que de esta forma, el creador teatral hace una analogía entre el texto dramático y su deconstrucción para reconstruirlo de acuerdo con la intención creativa del grupo que desarrolla la idea, basándose en los trazos culturales que estructuran el grupo en el momento en que producen el quehacer teatral.

partir del proceso creativo.

También la manera cómo el grupo funciona internamente y cuáles son las relaciones establecidas durante el proceso con el mundo exterior a la obra, es un factor importante del análisis, puesto que define las relaciones dinámicas que el grupo va a establecer con la temática que se va estructurando durante el proceso de creación.

Esos aportes son solamente directrices para una observación metódica del desarrollo de la construcción del tema, pero el investigador debe estar atento para las posibles variaciones de ese modelo y percibir cómo esas variaciones funcionan en la construcción final de la obra: el espectáculo teatral.

IV.3.4. El espacio de ensayo y sus adecuaciones técnicas al proceso de trabajo

El espacio de ensayos, el *lugar teatral*[189], es donde se define la puesta en escena y donde se realizan todos los factores creativos de la misma. Así, ese espacio es la base donde los elementos escénicos, que han estado presentes en el momento de la creación de la obra, construyen el resultado final del proceso, el espectáculo, tanto en su estado formal como en su estado subliminal.

Las dimensiones del espacio también pueden influir en los aspectos subliminales de la obra, pues percibimos y vivimos la obra en el espacio, lo que provoca alteraciones entre la forma y el fondo y conforma alteraciones significativas en la puesta en escena.

Así, analizar si en los ensayos se están respetando las dimensiones reales del espacio en que será montada la obra final o si ocurrirá un redimensionamiento de espacios, apunta a otro factor del análisis, la manera como el proceso se va desarrollando y lo que se queda al final del proceso en el espectáculo.

También el cuerpo del actor es un elemento constitutivo de ese espacio. Schechner (1988: 42) ilumina esa discusión cuando nos habla del espacio teatral en su sentido amplio, considerando que el cuerpo creativo en el espacio lo reconstruye, designándole características personales, tanto al espacio como a la creación.

[189] Para nosotros, pensar en el espacio de ensayo es pensar en el lugar de la construcción del objeto teatral. Así, tomamos prestada la noción de lugar utilizada por Santos (2002: 322) para construir nuestra noción de «lugar teatral»: «El lugar es el cuadro de una referencia pragmática al mundo, del cual le vienen solicitaciones y órdenes precisas de acciones condicionadas, pero también es el teatro insustituible de las pasiones humanas, responsables, a través de la acción comunicativa, por las más diversas manifestaciones de espontaneidad y creatividad».

Para nosotros, que estamos analizando el acontecimiento escénico a partir de los ensayos, observar esas relaciones entre cuerpo y espacio creativo, esclarece lo que llamamos de «lugar teatral», pieza fundamental del proceso creativo a partir de la improvisación, pues es a través de las relaciones entre cuerpo y espacio, que la puesta en escena, será percibida por el espectador.

Las dinámicas que el grupo va creando en relación con el espacio de ensayo y con los distintos elementos de la escenificación, es lo que llamamos de estructuras internas de la obra, una estructura arquitectónica invisible.

Marcos Pedroso,[190] al mencionar la importancia del espacio en la creación escénica, en su artículo «(Ceno) Grafía dos espaços especiais»[191], analiza la relación entre el espacio y su «cartografía» teatral, realizada por los creadores del espectáculo. Introduce entonces el concepto de «geografía escénica», geografía esta que se va estableciendo a partir de las relaciones entre los elementos en un espacio específico y que va delineando o creando las estructuras geográficas del «lugar teatral», en su *locus* más íntimo: la escena teatral. Para Pedroso, ese espacio ya existe como estructura real y el proceso teatral lo viste (*dressing*) de significados, modificándolo o resignificándolo.

Lo que diferencia lo que denominamos «arquitectura escénica» de la «geografía escénica» de Pedroso, es que nuestro concepto tiene un carácter más estructurante del espacio escénico. No es un *dressing* del espacio, sino más bien una arquitectura creada a partir de las relaciones entre los diferentes elementos del quehacer teatral, que es subliminal (fondo), aunque soporta la estética de la obra y se manifiesta en la forma final de la puesta en escena dentro de un espacio «construido» para aquella obra en especial.

Así, observar las modificaciones del espacio de ensayo, o si sigue inalterado durante todo el proceso, nos esclarece cómo los actores se organizan en relación con los distintos elementos que, durante el ensayo, van conformando el espacio final de la puesta en escena, y también nos guían acerca de cómo el grupo crea y estructura la narrativa de la obra.

[190] Marcos Pedroso, artista plástico de formación, estudió en la ECA (Escuela de Comunicación y Artes de la USP-Universidad de São Paulo). Estudió también con los artistas conceptuales de la década de los 70. Además de artista plástico, ha trabajado con importantes grupos y directores teatrales en Brasil, como el grupo teatral Teatro da Vertigem, y con los directores Bia Lessa y Zé Celso Martínez Correia y, últimamente, está desarrollando trabajos como director de arte en el cine.

[191] <www.geocities.com/jcserroni/espcenews19/ news19marcospedroso.pdf >

IV.3.5. El trabajo actoral

En este epígrafe, analizaremos el trabajo actoral durante el proceso de ensayo, puesto que las relaciones entre los actores y demás elementos escénicos también constituyen lo que llamamos proceso creativo a partir de la improvisación, objeto central de este trabajo.

IV.3.5.1. El cuerpo como elemento expresivo

El cuerpo[192] del actor y las relaciones establecidas por él con su entorno creativo, sus formas de trabajo, las herramientas que utiliza y a partir de qué estética o técnica teatral[193] parte para establecer sus relaciones creativas con los demás elementos en los ensayos, es uno de los puntos fuertes de la construcción de una puesta en escena.

También el director de escena, principalmente a partir de finales del siglo XIX y en los siglos XX y XXI, muchas veces también será el responsable de la creación y del desarrollo de técnicas específicas de interpretación[194].

Hay trabajos que se inician a partir de un intento de homogeneización de una técnica única de interpretación y hay otros trabajos en que se utilizan exactamente las diferencias entre los actores como elemento de riqueza creativa.

Observar si el director y el grupo hacen algún tipo de ejercicio para la

[192] En la presente investigación, estamos entendiendo *cuerpo* como todo aquello que involucra la cuestión física, ya descrita anteriormente, como también la cuestión emocional e intelectiva o, como la definía Grotowski (1993: 34) (ya trabajado en la Segunda Parte): «El cuerpo-memoria. Se cree que la memoria sea algo independiente de todo el resto. En realidad no es así, por lo menos para los actores. No es que el cuerpo tenga memoria. Él "es memoria", o sea, el cuerpo real con su estructura de masa y su "carga semántica", escrita en el cuerpo durante el tiempo de vivencia real y creativa, que también es real, que se transforma en masa, y que es responsable de la realización de la acción actoral».

[193] Existen muchos creadores teatrales, principalmente a partir de fines del siglo XIX y en el siglo XX y XXI, que han trabajado para dar al actor una técnica de interpretación general y que este, en el momento de abordar el quehacer teatral, tuviera garantizada su *performance*. Entre los más importantes, podríamos citar a Stanislavski (1970, 1971 y 2003), que creó un método de interpretación en un primer momento a partir de las emociones y, en un segundo momento, a partir de lo que denominó «acciones físicas». Antoine (CARLSON, 1995: 273-274 y SAURA, 2006: 339-345) y su preocupación por hacer que el actor trabajara a partir del realismo, «como si estuviera en su propia casa» y porque la voz fuera el elemento más importante de su trabajo. Artaud (1984), por su parte, apuesta por el arte del actor como un chamán que se libera en la representación y vive el teatro como un estado ritualístico. Grotowski (1981) elaborará toda una técnica de actuación -partiendo de los presupuestos de las «acciones físicas» de Stanislavski- donde lo más importante será la relación del actor con sus constructos culturales y las maneras de aproximarse al máximo a una «verdad interna». Brook (1979) planteará el «espacio vacío», donde lo más importante es el encuentro entre el actor y el público, modificando las relaciones de acción y reacción entre los mismos. Barba (1995) planteará el gesto antropológico, con el que el actor, a partir de entrenamientos individuales, adquiere su esencia actoral. Schechner (1988) plantea el trabajo del actor a partir de las relaciones establecidas con el espacio teatral y el compañero de juego. Boal (Boal, 1998 y Muniz, 2007b: 119-124) trabajará un teatro de interés político en Brasil, el «teatro del oprimido» y el «teatro invisible», donde desarrollará una técnica de interpretación basada en los preceptos del teatro brechtiniano, pensada, a su vez, para transformar las relaciones sociales a partir del acontecimiento escénico. En fin, una gran lista de creadores que se han preocupado con la cuestión actoral y que han presentado, cada uno a su manera, respuestas y preguntas acerca del cuerpo expresivo del actor y su juego escénico.

[194] Hemos trabajado esas cuestiones principalmente en la segunda parte, cuando hablamos de los procesos creativos de Stanislavski y Grotowski.

manutención de una técnica específica, si hay códigos ya establecidos o una estética adoptada por el grupo, desvela una parte importante del proceso creativo, puesto que esa técnica aplicada al cuerpo del actor se queda en la obra final como elemento formal fuerte.

IV.3.5.2. El cuerpo y el espacio físico en el cual se ubica

A partir de la noción de «lugar teatral» observaremos cuáles son las relaciones que el cuerpo expresivo del actor va estableciendo con ese espacio y lo que, a partir de ese encuentro, surge como elemento creativo y narrativo de la puesta en escena.

Las acciones actorales, construidas en un espacio-tiempo, se asocian con los demás elementos del quehacer teatral: la luz, el escenario, el sonido, los objetos escénicos, etc., creando aquello que hemos llamado «arquitectura escénica», construida en el «lugar teatral».

En este «lugar teatral» se construirá un tiempo propio[195], puesto que, como diría Heidegger (2001), el tiempo sólo existe cuando se «posa» sobre las cosas y, en nuestro caso, sobre el cuerpo del actor en el espacio teatral que, dialécticamente, se transforma en tiempo, aprehendido a partir de la narración del cuerpo del actor, en evolución-acción (devenir)[196], en el espacio narrativo de la puesta en escena.

Así, observar al actor trabajando en su espacio creativo nos desvela y amplía lo que Pavis (2000: 43) llamará «Teoría de los vectores»[197], cuando describe al actor en su estado actoral (en acción) (PAVIS, 2000: 76-81) analizando, así, la relación establecida entre el actor y su entorno de trabajo: el espacio y el tiempo.

---

[195] Para aclarar algunos aspectos sobre la cuestión del tiempo, recurrimos a Elias (1998), para el cual el tiempo es un tiempo *social*, esto es, se constituye a través de las relaciones establecidas entre individuo y cultura, generando una síntesis de la percepción del tiempo por cada individuo. Así, por su naturaleza de objeto cultural, la realización escénica puede ser entendida como una respuesta al concepto propuesto por Elias para las construcciones internas del espectáculo y los elementos allí construidos y contenidos en el proceso de los ensayos. Actores, iluminación, escenografía, etc. crean un mundo específico y constituyen un momento de vivencia temporal organizado entre sujeto y cultura en un espacio que llamamos «lugar teatral».

[196] Para entender algunos aspectos sobre esa cuestión, recurrimos a Deleuze (2000a: 6), concretamente, a su argumentación sobre la doble relación del tiempo con las cosas y con su propio acontecimiento en el mundo de la vida, su devenir: «[…] de tal forma que el tiempo debe ser aprehendido dos veces, de dos maneras complementarias, exclusivas una de la otra: entero como presente vivo en los cuerpos que accionan y padecen, pero entero también como instancia infinitamente divisible en pasado-futuro, en los efectos incorporales que resultan de los cuerpos, de sus acciones y de sus pasiones. Solo el presente existe en el tiempo y reúne, absorbe el pasado y el futuro, pero solo el pasado y el presente insisten en el tiempo y dividen al infinito cada presente. No tres dimensiones sucesivas, pero dos lecturas simultaneas del tiempo».

[197] «Por otra parte, estos paseos están relativamente flechados por la flecha del deseo (que busca y no encuentra), pero también por la flecha que, en el espectáculo, traza una vía en función de los vectores, que, como veremos a propósito del actor, cuadriculan completamente la representación proporcionándole dinamismo. » PAVIS (2000: 43).

Observar al actor en su espacio de trabajo creativo, el «lugar teatral», aclara cómo el espacio y el tiempo[198] están siendo elaborados en una obra en particular, pues, para nosotros, el tiempo y el espacio son dos figuras determinantes de la naturaleza teatral.

Todo ocurre en un espacio y en un tiempo determinados por diferentes elementos que se relacionan y crean una quinta dimensión en la percepción del actor en este espacio-tiempo, la experiencia creativa, aquello que Elias (1998: 49 y 66) denomina «quinta dimensión», esto es, la conciencia humana.

IV.3.5.3. Los tres niveles de trabajo: bajo, medio y alto

Para Garaudy (1980) (cuando habla sobre la danza), las relaciones que el cuerpo desarrolla con su entorno determinan su forma de «estar en el mundo y expresan la acción de las fuerzas civilizadoras sobre el cuerpo y, por extensión, sobre el *hombre* (entendiendo aquí *hombre* como el cuerpo más la percepción de este, es decir, en el mundo). Esas relaciones de proximidad con la tierra (el suelo) y su alejamiento, producen, en la danza, la sensación de fuerzas no solo físicas sino también emocionales y de fondo cultural.

Ampliando el análisis que hemos realizado en el epígrafe anterior, relativo al cuerpo del actor y a su espacio de trabajo, a partir del pensamiento de Garaudy, podemos decir que las dinámicas que los actores van estableciendo en los tres niveles, bajo, medio y alto, iluminan las relaciones que una creación va trazando con lo «general», o sea, con su entorno cultural o, en su sentido particular, con la técnica como proceso creativo en el «lugar teatral».

Diferentes creadores teatrales han hablado sobre la importancia de esas relaciones entre los diversos niveles y el uso del cuerpo para multiplicar las sensaciones por ellas producidas. Entre tantos, podemos citar a Chekhov (1986), que, a partir de sus «gestos psicológicos», enfatizaba las relaciones del físico del actor y las emociones trabajadas; o Spolin (1998), que habla de las relaciones entre los cuerpos y las direcciones adoptadas por los mismos en las escenas; incluso el mismo Brecht cuando

[198] Sobre la cuestión de espacio y tiempo en la representación teatral, véase PAVIS (2000: 167), principalmente la noción de «cronotopos».

habla del «gestus social»[199] (1967: 78) y de su importancia en relación con el entendimiento de lo que es la relación entre sujeto (cuerpo) y cultura.

No obstante, deberíamos mantener una distancia, tanto histórica como técnica, con respecto a esos creadores, sus tiempos y entornos de trabajo[200], puesto que las cuestiones teatrales, tanto estéticas como en relación al entorno creativo, cambian constantemente.

Sin embargo, todas estas aportaciones de estos variados creadores teatrales, amplían las posibles observaciones sobre los procesos creativos de los actores durante los ensayos, pues las relaciones estéticas, que se fundan en la elección de una de esas tres alturas, revelan trazos culturales, opciones que se hace en el momento de la creación y que al final se quedan manifiestas en la forma final del espectáculo.

El uso de esas relaciones entre el cuerpo y el espacio, en relación con esas tres alturas o niveles, proporciona al observador la posibilidad de dimensionar la relación entre forma y fondo, tal cual la hemos establecido en el epígrafe anterior.

Al mismo tiempo, la relación que el cuerpo del actor mantiene con estas tres alturas dilucida el aspecto narrativo del mismo cuerpo, dentro de la «arquitectura escénica», de manera semilar a la utilizada por nosostros en el epígrafe IV.3.4., puesto que una de las funciones del actor en el espacio escénico es dotar de «sentidos» a las diferentes relaciones formales de la puesta en escena.

IV.3.5.4. Los límites entre el cuerpo y otros límites incluidos en el espacio

El actor «coloca» su cuerpo en una relación dinámica con el espacio que le circunda, creando «zonas» de espacios. A partir de esa percepción de su cuerpo[201] en esas «zonas», el actor va estableciendo relaciones espaciales entre los diversos elementos creativos del ensayo y con el propio «lugar teatral» en el cual está involucrado. Observar cómo el actor utiliza su cuerpo como «medida», amplía nuestra

[199] «El *gestus social* es el gesto importante para la sociedad, el gesto que permite extraer conclusiones sobre las circunstancias sociales» (BRECHT: 1967: 78). (la traducción es nuestra). Ese tema fue tratado de manera más extensa en la primera parte del presente trabajo, dentro del epígrafe I.2.2.2.

[200] Como ya se ha dicho anteriormente, la técnica, como atributo humano, también es una construcción de su momento histórico que permanece y se divide o se mejora en otras tantas durante el desarrollo de ese mismo tiempo histórico, dentro de una cultura determinada.

[201] El *cuerpo-memoria*, como ya se ha trabajado anteriormente, en la Segunda Parte, cuando se analizó el trabajo de Grotowski.

percepción sobre lo que es el espacio teatral de una puesta en escena.

Quien ilumina esa cuestión de manera muy clara es Schechner (1988: 29-73), cuando advierte que las relaciones entre los distintos límites son muchas, empezando por el propio cuerpo del actor interior-exterior hasta llegar a los límites entre el espacio de la representación y el espacio de la ciudad como entorno cultural y creativo.

Por otro lado, analizar cómo el grupo, no sólo un actor en particular, está estableciendo esas relaciones de límites espaciales nos da una visión más ampliada de la construcción estética del espacio escénico y nos ayuda a percibir de qué manera van estructurándose las distintas coordenadas espaciales que se establecen durante una puesta en escena, las *cartografías*, como diría Pedroso[202].

La manera como los actores van estableciendo límites, o «zonas» espaciales, a partir de sus cuerpos, nos desvela las variadas posibilidades de existencia del espacio teatral en una misma puesta en escena y nos las enseña desde una perspectiva interna, puesto que los actores, involucrados en este espacio, recrean la estancia espectacular propia de ese espacio.

IV.3.5.5. El contacto con el otro: acción y reacción

Para mejor analizar el surgimiento de una acción a partir de una reacción, con el sentido de construir *sistemas simbólicos*, o, como ha dicho Fischer-Lichte, un *sistema cultural* dentro de un grupo específico, nos remitimos a Hannah Arendt, autor que nos habla de la expresión de *vita activa* y que utilizamos para introducir aquí el concepto de «acción»:

> «La acción, única actividad que se da entre los hombres sin la mediación de cosas o materia, corresponde a la condición humana de la pluralidad, al hecho de que los hombres, no el Hombre, vivan en la Tierra y habiten en el mundo. Mientras que todos los aspectos de la condición humana están de algún modo relacionados con la política, esta pluralidad es específicamente "la" condición –no solo la conditio "sine qua non", sino la "conditio per quam"– de toda vida política.» (ARENDT, 2005: 35).

Arendt nos habla de «acción» en cuanto acontecimiento político entre los hombres, pero lo que pretendemos, es observar la relación – el «entre medios» - que se

[202] <www.geocities.com/jcserroni/espcenews19/ news19marcospedroso.pdf >

establece entre la acción y la reacción en el ámbito teatral[203].

De hecho, para nosotros, lo importante es percibir cómo se constituye la «arquitectura escénica» del «lugar teatral» donde se realiza la narrativa escénica; pues a partir de ahí podremos entender cómo y dónde la obra, en su sentido estético, la forma, construye una de sus puertas que dará acceso a su esencia o subliminalidad, el fondo, como ya hemos dicho anteriormente**.**

Un creador teatral que también contribuye a esa cuestión es Schechner, cuando nos habla de la lógica teatral:

> «La lógica teatral es acerca de "hacer", "mostrar", "personificar", "cantar", "bailar" e "interpretar". Estos son los recursos a los que un intérprete acude cuando está preparando un papel. Cualquier psicología que haya en un personaje es la psicología del intérprete, su propio ser personal. Las experiencias contingentes del intérprete confrontan a los elementos trascendentes de la partitura del personaje. Pero no es una simple confrontación entre dos entidades auto contenidas. El intérprete construye la partitura a partir del intérprete. Él es su propio material; no tiene el amortiguador de un intermediario. El teatro no es un arte que se desprenda de su creador en el momento de su terminación; no hay forma de mostrar una representación sin mostrar a los intérpretes al mismo tiempo. Y para el público la experiencia de la representación radica en los innumerables y profundos puntos de contacto e interpretación del intérprete con la representación. Éstos pueden ser enumerados solamente de manera más generalizada.» (SCHECHNER, 1988: 221).

Aquí, Schechner hace extensiva la relación entre acción y reacción al intérprete, en su sentido unitario interno (lo que Grotowski llamará «dialéctica de la irrisión y de la apoteosis», ya tratada por nosotros en la Segunda Parte del presente trabajo, en el epígrafe: II.3.2.1.), puesto que los cuerpos de los actores determinan las dinámicas que se van estableciendo en el espacio y como consecuencia determinan una parte de la estética final del espacio teatral, así como una parte de la dinámica temporal de la puesta en escena.

Además de ser una parte importante de la estética del espacio, es en el juego entre actores donde se establece uno de los principios básicos de la acción escénica: la complicidad actoral[204]. Este juego entre los actores va estableciendo los límites entre el espacio del uno y del otro, creando microespacios que componen la estructura general de la «arquitectura escénica». En ese momento, se establecen igualmente los tiempos y ritmos internos de la obra. Es en el proceso de intercalar las acciones físicas donde se

[203] No obstante, esto no significa que no la pudiéramos percibir como una *acción política* en el teatro, como ya lo hizo Brecht una vez (véase la Primera Parte de este trabajo) al hablar de su *gestus*.

[204] Quien hace una aclaración interesante sobre este tema es Grotowski (1993:42) cuando dice: «Aún durante las improvisaciones colectivas cada uno debe atravesar su propio campo de encuentro, el campo de su encuentro con el otro, tu, su compañero, y no reducirse uno mismo a las funciones de una especie de fantasma colectivo, que por otro lado es siempre ficticio, más o menos. No se puede entrar en contacto con alguien si no existe primero uno mismo. »

construyen las dinámicas rítmicas del tiempo.

El tiempo teatral se compone de estructuras construidas a partir de las dinámicas entre los elementos constitutivos de la puesta en escena y el juego entre actores es la más visible de esas dinámicas, puesto que es donde la acción física se une con la palabra creando la sensación de inteligibilidad de la obra.

Es en el diálogo, en general, donde se establece la narrativa -más aparente- de la puesta en escena, donde la lógica interna de los hechos se va justificando; y es a partir de la acción y de la reacción desde donde el tema se desarrolla y se va tornando perceptible, aquello que Fischer-Lichte, como ya mencionamos antes, llama «teatro como sistema cultural» y que aquí observamos dentro o a partir del «lugar teatral».

IV.3.5.6. El juego como elemento de la propuesta escénica y actoral

El juego teatral es uno de los eslabones de la narrativa escénica de una puesta en escena y se constituye en un espacio escénico, que nos atreveríamos a llamar «concreto», aunque no sea físico. Se se manifiesta entre los intérpretes, entre los elementos y entre los sentidos creados por las relaciones que se van estableciendo en la puesta en escena a partir de las acciones de los actores o del cruce de los demás elementos escénicos, tales como: luz, objetos escénicos, sonidos, etc.

En definitiva, aquello que Schechner (1988: 30) va a llamar «esferas de espacios», espacios dentro de otros espacios, construidos por los cuerpos de los actores evolucionando a través de ellos y creando también tiempos-rítmicos.

Son tiempos-rítmicos que, formados a partir de esas relaciones, del cruce de los *corpus* o elementos de la puesta en escena, van construyendo y elaborando la narrativa rítmica del espectáculo. Estos podrían ser entendidos únicamente como algo subliminal**,** pero que tiene forma sensitiva en el momento real del juego.

Augusto Boal, cuando introduce el concepto de «subola», también ilumina lo aquí estamos llamando «juego escénico»:

> «Teatro es conflicto, lucha, movimiento, transformación y no simplemente exhibición de estados de alma. Es verbo y no un simple adjetivo.
> A partir de esa constatación, empezamos a dar más valor al conflicto como fuente de teatralidad: la emoción dialéctica, como la llamábamos entonces. Y verificamos, así, que la emoción dialéctica es la forma de "emitir" lo que se podría llamar "subola".
> Me explico: los seres humanos son capaces de "emitir" muchos más mensajes de los que tiene conciencia de estar emitiendo. Además, son capaces de recibir muchos más mensajes de los que

suponen estar recibiendo. Por eso, la comunicación entre los dos seres humanos puede darse en dos niveles: consciente o inconsciente, quiero decir, en olas o en subolas, que es toda la comunicación que se procesa sin pasar por la conciencia.» (BOAL, 1998: 73) (la traducción es nuestra).

Cuando habla de «subola», Boal está refiriéndose a aquello que hemos llamado «juego escénico», en su sentido amplio, siendo que nosotros hemos hecho extensivo este concepto también a los demás elementos que no son solamente los actores, pues entendemos que las relaciones de los cuerpos de los actores con los otros elementos del «lugar teatral» también son parte del «juego escénico».

IV.3.5.7. La voz y el juego escénico

La palabra[205] tiene una fuerza muy grande en la tradición, tanto de orden racional (ordenar las acciones y la temática como hechos narrativos de la puesta en escena) como de orden sensorial (para adoptar una u otra forma estética asumida por el grupo en el momento de los ensayos), y se queda al final de la puesta en escena como una de las *capas* estilísticas del espectáculo.

Podríamos, incluso, utilizar el término de Pedroso *dressing*, con el que se refiere a los espacios relativos a la utilización de la voz-palabra. Esta última «viste» de significado la narrativa de la obra, le da una materialidad, se apropia de la memoria de las personas implicadas en el proceso y le confiere una corporalidad a partir de lo inmaterial, la memoria, que en ese momento es vivida como un hecho real (concreto, sensorial y racional), hasta fundirse con el acontecimiento real en el *devenir escénico.*

La palabra se introduce en la puesta en escena como elemento narrativo, desarrollando, en el sentido general, la estructura narrativa de la escena, puesto que no es sólo aquella la que cuenta, sino también aquella que lo hace de una determinada manera.

Hay timbres, inflexiones, ritmos, incluso estilos concretos, que surgen a partir de la manera en que se dice la palabra. Como en el epígrafe anterior, cuando abordamos la cuestión del «juego escénico» y Boal mencionaba la «subola», relacionándola con el

[205] Aquí estamos hablando de la palabra dicha, de la palabra emitida a partir de los sonidos producidos por la voz. Quién hace una aclaración interesante de cómo nace la palabra en el juego teatral es Grotowski (1993: 42) cuando habla: «Es absolutamente certero que el texto en cuanto a recitación lógica entra en contradicción con lo real. En la vida, en efecto, no hablamos nunca de manera lógica. Hay siempre entre lo que decimos y lo que hacemos, una especie de lógica paradójica. De todas formas, sin embargo, si vivimos enteramente, la palabra nace de la reacción del cuerpo. La reacción del cuerpo engendra la voz, y esta engendra la palabra.»

cuerpo del actor, hacemos extensivo ahora, a la cuestión de la voz, el concepto de «subola».

Como nos explicita Pavis (2000: 141-149), existen desde factores orgánicos hasta culturales relativos a la voz. Ambos se producen a partir de su emisión. Esta es descodificada o entendida de determinadas maneras por quien la oye, tanto por el compañero de reparto, que reacciona sobre ella, como por el público, que la interpreta, tanto en sí misma, como en el contexto general.

Muchos de los creadores teatrales han dado importancia substancial a la voz (la palabra); incluso la acción (*praxis*), tal cual la entendemos en el sentido occidental, nace en conjunción con el discurso (*lexis*), la voz tornada palabra (discurso) (Arendt: 2005: 51-54); así, la voz y lo que se puede decir a partir de ella, construye pensamientos y discursos tanto estéticos como de otros órdenes (éticos, políticos, etc.).

IV.3.5.8. El tema propuesto y su desarrollo en los ensayos

Hasta ahora hemos hablado de temas que, incluso relacionados con otras ideas sobre el entendimiento de lo que se está procesando durante el quehacer teatral, son relativos más a la técnica actoral que a cuestiones externas al cuerpo del actor, aun cuando esos asuntos acaban transformándose en sentidos que sobrepasan el cuerpo del actor: la estética de la puesta en escena, sentimientos del mundo, etc.

A partir de este momento, empezaremos a centrarnos en cómo esos elementos escénicos, que son externos al cuerpo del actor, influyen al actuar, aunque enfocándo esta acción en su desarrollo durante el proceso del quehacer teatral y a las reverberaciones en las relaciones entre los elementos teatrales y sus significados, esto es, «el teatro como sistema cultural», tal y como lo denominó Fischer-Lichte, o el «devenir escénico», para nosotros, o bien, el «sistema escénico», para Pavis.

Quien ilumina esta proposición es Grotowski (1993: 45) cuando nos habla de la relación del tema con la organización de lo inteligible en la obra:

> «Hablamos de algo que es como una fuente. Pero la fuente todavía no es el río, así como la raíz no es todo el árbol. Pues en seguida surgen otras preguntas. Comenzando por el problema de la coherencia, el de la estructura, también el de no fracasar en el plasma, lo informe. El caos destruye el acto. No se puede aportar testimonios en general. Todo lo que existe en general es abstracto. Todo en lo que creemos, que venimos a testimoniar, debe inevitablemente referirse a algo. ¿A qué? Si nos ocupamos de algo por casualidad, quiere decir que no tenemos verdaderamente

necesidad de ese algo. Luego, aquí se nos impone lo que llamamos el tema, el motivo, o hasta el trampolín.».

Así, la relación del tema con la puesta en escena será lo que dará una lógica central al asunto. No significa que ese contar tenga que ser de orden «clásico», pues puede que se opte por un contar «fragmentado» o a partir del «caos» que *a priori* establece el desorden, pero que puede ser comprendido cómo la estética de la obra.

Por eso, cuando nos preguntamos qué es lo que dará la lógica central de la puesta en escena, nos estamos refiriendo a un sentido general, que justifique el acontecimiento dentro de un desarrollo creativo y procesual.

La lógica es lo que se quedará como objeto simbólico final de la puesta, es decir, la curvatura que se cierra sobre sí misma y que provoca un entendimiento amplio de lo que fue narrado; es lo que da a la obra su dimensión de unidad, tanto en el sentido del pensamiento como en el sentido de la estética, siendo que aquí no creemos que se puedan separar claramente esos dos elementos, sino que más bien se complementan y se mezclan en el momento de la puesta en escena.

La construcción del tema final de la puesta en escena, durante los ensayos, presupone una visión ampliada del quehacer teatral; no debemos fijarnos en el tema como una lógica organizativa a partir de la anécdota, sino que más bien debemos observar cómo se están construyendo y organizando los distintos elementos de la puesta en escena y cómo esos elementos van tomando sentido dentro de la lógica creada desde el interior de los ensayos.

Por último, conviene detenerse a ver de qué manera ese tema se va a transformar en un texto dramático, que se quedará como registro de lo que se fue estructurando durante el proceso del quehacer teatral, en el caso de que no hubiera un texto anterior a los ensayos.

Así, el análisis de la construcción del tema, a partir de la improvisación durante los ensayos, tanto a través del juego actoral como de los distintos elementos entre sí, nos dará una visión bastante amplia del quehacer teatral que se está desarrollando en el momento de los ensayos.

IV.3.5.9. El ordenamiento: la delimitación del objeto creativo

Al principio, en general, todo parece un poco caótico, pero con el desarrollo de los trabajos, las cuestiones abordadas se van aclarando cada vez más y se empieza a poner límites a la creatividad desenfrenada, pues se hace necesario ordenar, aunque provisionalmente, el objeto escénico que se está construyendo.

En ese momento, se empiezan a colocar los distintos elementos y sus relaciones en «orden». Ordenar significa, entonces, dar *sentido* o *sentidos* a lo que se está creando, buscar una dirección, poner las cosas en su sitio.

En ese momento, es cuando se hacen las elecciones que van a construir el orden y así los elementos escénicos van adecuándose a la estructura creativa y conformando el sentido final, o el tema, tal como lo hemos tratado anteriormente.

Ese ordenamiento no necesariamente tiene que tener una lógica cartesiana o «clásica»; puede ser que ese ordenamiento surja desde el caos o desde el fragmento, como hemos dicho anteriormente.

En este sentido, este ordenamiento es lo que nos dará la dimensión exacta del discurso como estética asumida, aunque se haga de manera subjetiva, sin que tengamos una idea clara de cómo se están ordenando los elementos.

Así pues, tenemos que estar atentos para no cerrarnos demasiado en el aspecto concreto de la obra, puesto que, como hemos señalado anteriormente, el espectáculo es forma y fondo y tanto uno como el otro forman parte del espectáculo y también del quehacer teatral con relación al *sentido* generador de significados.

Y ese *sentido* también tiene sus «márgenes», sus espacios y tiempos propios bastante definidos, pues es aquello que ya hemos trabajado anteriormente: «el teatro como sistema cultural», que será leído a partir de «códigos»: «un sistema de reglas general para la creación e interpretación de signos, como también de sus contextos.» (FISCHER-LICHTE, 1999: 19).

IV.3.5.10. La cuestión del dónde, el cuándo y el porqué

En los dos apartados anteriores, nos hemos olvidado un poco del trabajo actoral para centrarnos en un tema más amplio, pero nunca olvidando que el actor es parte de ese momento del proceso de manera inalienable; por lo tanto, su relación con los

diversos elementos de la construcción teatral nos da la dimensión humana de la que hablaba Grotowski, cuando nos referimos a la cultura, el actor como *genus humanum*.

Dicho esto, volvemos más claramente a la figura del actor, analizando cómo van delimitándose los espacios y tiempos actorales y cómo se establece el puente entre el individuo y su entorno creativo en el momento del quehacer teatral.

Pavis nos aclara algunas cuestiones relacionadas con este tema cuando se refiere a las duplicidades del tiempo y del espacio en la puesta en escena. Nosotros nos apropiamos de la construcción de Pavis (2000: 157-167) y la aplicamos al trabajo actoral y a sus consecuencias creativas con su entorno «concreto» en el momento del ensayo: lo real y lo imaginario.

Los dos primeros principios planteados, «dónde» y «cuándo», son herramientas más propias del actor. El «dónde» es la clave que el actor asume para contextualizar su interpretación concreta -tanto en el sentido imaginario como en el real- del quehacer teatral, mientras que el «cuándo» es la construcción temporal, también en los dos sentidos de lo imaginario y de lo real del quehacer teatral.

Esas dos coordenadas dan al actor su contextualización dentro de la creación general. Entonces, analizar cómo el actor se está organizando a partir de esas coordenadas nos posibilita percibir cuáles son y a partir de dónde el actor está partiendo para desarrollar su acción dentro de los límites creativos del quehacer teatral.

Al mismo tiempo, también nos permite distinguir si el actor tiene esas dos cuestiones claras en el momento de la construcción de su *performance*, dentro de la obra, para construir su personaje, al tiempo que nos ayuda a comprender cómo va estableciendo relaciones con los diversos elementos de la obra y con los otros actores y sus respectivos *performances* y personajes, aunque sin perder el límite de sí mismo dentro del proceso creativo.

En ese sentido, traemos una vez más a Grotowski (1993:42) para aclarar este tema:

> «Aún durante las improvisaciones colectivas cada uno debe atravesar su propio campo de encuentro, el campo de su encuentro con el otro, tú, su compañero, y no reducirse uno mismo a las funciones de una especie de fantasma colectivo, que por otro lado es siempre ficticio, más o menos. No se puede entrar en contacto con alguien si no existe primero uno mismo.».

El tercer principio, el «porqué», es propio del director o de quien se configura como puente entre la construcción actoral y el entorno creativo del montaje. En general,

el actor que utiliza esa herramienta para su labor creativa se vuelve «pesado» y su acción se ve dificultada o entorpecida por una reflexión demasiado profunda.

En ese sentido, tenemos que aclarar que tanto el «dónde» como el «cuándo» son elementos que impulsan al actor a investigar de manera dinámica, a partir de la acción. El «porqué», por su parte, es activado por la reflexión y, en general, se mantiene atado al pensamiento que impide la acción teatral.

Ya el director tiene que hacerse esa pregunta por la necesidad de orientarse en relación con el contexto del quehacer teatral. Sin embargo, no siempre la hace en el momento de la creación misma, aunque, en general, se la hace en el momento inmediatamente siguiente, cuanto se plantea lo que se queda o no en la obra final, por qué lo decide así y la razón justificativa delimitadora del acto teatral.

En ese momento, el director empieza a barajar opciones, a construir el «discurso» de la obra a partir de una narrativa escénica. Comprender el «porqué» del director es seguir el flujo de la creación teatral que se va desarrollando en el quehacer teatral, es seguir el flujo del pensamiento creativo y percibir cómo los elementos van relacionándose y elaborando el *discurso escénico*, que según Pavis (2003: 102) es:

> «El discurso de la escenificación es la organización de materiales textuales y escénicos según un ritmo y una interdependencia propia del espectáculo escenificado. Para definir el mecanismo discursivo de la escenificación, es necesario relacionarlo con las condiciones de producción, las cuales, a su vez, dependen de la utilización particular hecha por los "autores" (dramaturgo, escenificador, escenógrafo, etc.) de los diferentes sistemas artísticos (materiales escénicos) que ellos tienen a su disposición en un dado momento histórico.».

Así, en ese momento, el director hace un viaje a sus fronteras culturales y establece, entre los distintos elementos y creadores que construyen el espectáculo, la significación del mundo que quiere justificar, de manera subliminal, pero que se materializa en la forma. Es como el tiempo que no existe sino cuando se «posa» sobre las cosas, como diría Heidegger (2001), y les confiere significados.

En esta misma línea, también podríamos extender el discurso a un nivel de calidad humana. Por lo tanto, utilizamos la relación que hace Hannah Arend (2005: 212) entre discurso y acción:

> «La acción y el discurso se dan entre los hombres, ya que a ellos se dirigen, y retienen su capacidad de revelación del agente aunque su contenido sea exclusivamente "objetivo", interesado por los asuntos del mundo de cosas en que se mueven los hombres, que físicamente se halla entre ellos y del cual surgen los específicos objetivos y mundanos intereses humanos. Dichos intereses constituyen, en el significado más literal de la palabra, algo del "inter-est", que se encuentra entre las personas y por lo tanto puede relacionarlas y unirlas. La mayor parte de la acción y del discurso

atañe a este intermediario, que varía según cada grupo de personas, de modo que la mayoría de las palabras y actos se "refiere" a alguna objetiva realidad mundana, además de ser una revelación del agente que actúa y habla. Puesto que este descubrimiento del sujeto es una parte integrante del todo, incluso la comunicación más "objetiva", el físico, mundano "en medio de" junto con sus intereses queda sobrepuesto y, como si dijéramos, sobrecrecido por otro "en medio de" absolutamente distinto, formado por hechos y palabras y cuyo origen lo debe de manera exclusiva a que los hombres actúan y hablan los unos "para" los otros. Este segundo subjetivo "en medio de" no es tangible, puesto que no hay objetos tangibles en los que pueda solidificarse; el proceso de actuar y hablar puede no dejar tras de sí resultados y productos finales. Sin embargo, a pesar de su intangibilidad, este "en medio de" no es menos real que el mundo de cosas que visiblemente tenemos en común. A esta realidad la llamamos "trama" de las relaciones humanas, indicando con la metáfora su cualidad de algún modo intangible.».

A partir del discurso de Arendt, pensamos en la figura del director, que es el único que no aparece en la obra a partir de algo material, pues el actor está materialmente a través de su propio cuerpo, el escenógrafo a través del espacio, el iluminador a través de la luz, etc. Todos dejan sus huellas sobre el escenario a partir de algo, pero el director no[206]. El director deja sus huellas a partir de la materialidad de los otros creadores, a partir de la materia del otro; y así manifiesta su discurso sobre el mundo; tal vez a través del tiempo, que es lo que construye, realiza esta operación (pero, como ya hemos visto, el tiempo sólo se manifiesta cuando se «posa» sobre las «cosas», sobre los elementos teatrales, a través de las relaciones que construyen la obra y su *discurso escénico*).

Entonces, podemos entender el «por qué» como una reafirmación de la existencia del «ser» en el mundo de las cosas, no sólo del «ser» unitario, sino también del «ser» plural que se construye a partir de los otros, de la cultura y que nos posibilita ser únicos en cuanto especímenes:

«La pluralidad humana, básica condición tanto de la acción como del discurso, tiene el doble carácter de igualdad y distinción. Si los hombres no fueran iguales, no podrían entenderse ni plantear y prever para el futuro las necesidades de los que llegarán después. Si los hombres no fueran distintos, es decir, cada ser humano diferenciado de cualquier otro que exista, haya existido o existirá, no necesitarían el discurso ni la acción para entenderse. Signos y sonidos bastarían para comunicar las necesidades inmediatas e idénticas.» (ARENDT, 2005: 205).

Es lo que denominaría Grotowski *genus humanus* (1993: 23).

[206] PAVIS (2008: 10) nos señala: «En el teatro, esta regulación es especialmente asegurada por la escenificación, que impide a cualquier sistema de signos asumir una importancia desmesurada y unilateral. La propia función del director de escena es relegarse a una ausencia física, a un superego que no se muestra nunca directamente. La autoridad real fue, por lo tanto, "internalizada y "civilizada". "Es el brillo discreto de la buena dirección".» (la traducción es nuestra).

IV.3.5.11. El actor en cuanto personaje

En este nuevo apartado, parece llegado ya el momento de abordar el *sentido* que el actor da a lo que él está construyendo durante el proceso de ensayo. A eso lo denominamos «personaje». Pero no se trata necesariamente de un «personaje» en el sentido clásico del término, sino desde el de su creación, en el *sentido* posible de una lectura desde afuera, que gane el *status* de inteligibilidad, no sólo en relación con su creación personal, sino también con el entorno que lo contiene y que es la obra misma.

De modo que llegamos al momento de referirnos a las *acciones físicas* o *psicofísicas* pensadas y trabajadas por Stanislavski[207] (1971: 225-259), con la intención de dar al actor una base técnica para su creación personal.

Esas acciones son una mezcla del trabajo interior y exterior que el actor produce durante su trabajo creativo en los ensayos. Cuando se concentra, según Stanislavski, en las acciones exteriores del personaje (acciones físicas), el actor está dando libertad al inconsciente para que trabaje libremente y pueda ejercer su carácter creativo (la memoria emotiva) y dar vida «real» al personaje; de manera que, en algún momento, esas dos líneas creativas se encontrarían y producirían la creación como un todo.

Lo que Stanislavski propone a partir de este método o técnica actoral es la búsqueda de la esencia creativa del actor, que hace que la acción gane y genere sentido y, al mismo tiempo, pueda dar el *tonos* de verdad escénica que él, en cuanto director, tanto pretendía.

Es la búsqueda constante, por parte de Stanislavski, de crear el puente entre lo que el actor produce y la obra en general, pero respetando la creación individual del actor en cuanto al elemento creativo dentro del proceso en general.

Para nosotros, lo trabajado por Stanislavski sirve de modelo para que podamos analizar cómo los actores del proceso que investigamos están involucrados o no en el proceso creativo. Por otro lado, también nos elucida cuál es la importancia real que los actores dan a los estados creativos generados a partir de los ensayos.

También nos sirve para analizar cómo los actores trabajan las relaciones entre los estados internos y externos de su creación personal y las relaciones que de ahí se

[207] En este momento, no vamos a trabajar en gran profundidad con la técnica de las «acciones físicas» de Stanislavski, por entender que distintos autores ya contribuyeron en esa discusión en el sentido de aclarar su importancia para el actor como posibilidad de método de creación actoral y por entender que acá estamos trabajando con lo general del proceso creativo. No obstante, comprendemos que la técnica actoral desarrollada por Stanislavski sirvió y todavía sirve de referencia para muchos creadores teatrales y que su importancia como fuente de información sobre ese tema y de inspiración para el quehacer teatral es inmensa y debe ser respetada y observada. De hecho, ya hemos hecho alusión a las «acciones físicas» en la Segunda Parte de la presente investigación.

derivan en relación con el entorno creativo y sus múltiples posibilidades de creación, respetando a los individuos en cuanto eslabones de la «trama» que se desenvuelve entre la acción y el discurso, tal y como afirma Hannah Arendt (2005: 212).

Esto es exactamente así por ser el teatro un objeto de creaciones múltiples que, en un determinado momento, se unen y crean una síntesis que se percibe como puesta en escena y que, a partir de los «observadores», el público, ganará otros tantos *sentidos*, continuando su «vida» orgánica dentro de la comunidad que la presenció y la transformó en memoria y en trazos culturales[208].

IV.3.5.12. El personaje en la dinámica del juego: ritmo, espacios y tiempos

En cierta manera, ya hemos hablado sobre las relaciones del actor con su entorno de trabajo y los enlaces entre los elementos teatrales, pero lo hemos hecho en sentido general y abordando la cuestión del actor como elemento principal del enfoque.

Ahora lo vamos a considerar desde el punto de vista del «personaje», es decir, a partir de la creación del actor que entra en contacto con su entorno. En este sentido, el actor experimenta sus límites personales y los pone en función de la creación. Ahora es el «actor-personaje» el que acciona con el entorno del quehacer teatral y contribuye para la creación del espectáculo.

El actor, como es un profesional que trabaja para desarrollar la percepción de su estado subjetivo, percibe esa relación de manera diferenciada y la transforma en el acto de la creación como objeto concreto: su cuerpo.

Ese ser mutante se dispone a ceder su cuerpo a algo ajeno a él, su carne es transformada en una mezcla de tejido, intelecto y emociones, formando un par multiplicado: dos mentes -la suya y la del personaje (en el espacio y en el tiempo)-; dos carnes -la suya y la del personaje (también en el espacio y en el tiempo)-. Estos múltiplos se complementan y transforman a ese ser en algo nuevo, integrando en sí mismo pensamientos, palabras y acciones en el espacio-tiempo de la representación.

El autor que va a estudiar en profundidad y de manera muy interesante este tema

[208] En la Segunda Parte, ya hablamos de la construcción de lo que llamamos «personaje» cuando nos referimos a las técnicas actorales desarrolladas por Grotowski, quien señala que su técnica parte desde donde se detuvo la de Stanislavski.

es Gilberto Icle[209], cuando menciona la conciencia del actor durante el estado de actuación, lo que él denomina «sujeto extracotidiano».

Según Icle (2006: 21-34), el actor, cuando realmente empieza a trabajar en el personaje (Icle utiliza la figura del *clown* como ejemplo de personaje), se coloca en un «estado» físico y mental diferenciado del cotidiano. Ese «estado» proporciona al actor actuar, encarnando un personaje de manera creíble y sintonizada con su entorno, por lo que juega y complementa su interpretación.

Para Icle, eso sólo es posible a partir de otra manera de reaccionar del sujeto sobre el mundo de los fenómenos cotidianos. Es el desplazamiento del sujeto, de la manera cartesiana de entender y mirar la vida, donde el sujeto entiende, raciocina y percibe el mundo de manera diferenciada. En definitiva, un juego entre el actor y el personaje:

> «Esas relaciones entre sujeto y objeto se complican en nuestro caso, pues el trabajo del actor y del partícipe de otras manifestaciones espectaculares se transforma de sujeto en objeto. La construcción de un personaje, por ejemplo, es nada más que la estructuración de un patrón determinado de comportamiento extracotidiano. Entretanto, ese patrón es constituido sobre el "yo" del actor. Son su habla, su cuerpo, su mente, su presencia los que constituyen el personaje. Se trata, entonces, de una puesta temática del propio "yo" en el personaje.» (ICLE, 2006: 26) (la traducción es nuestra).

Para nosotros, ese pensamiento nos sirve para construir la diferencia entre la actuación del actor sobre el espacio, el tiempo y el ritmo, y del «actor-personaje» que, al mismo tiempo, es el actor que acciona sobre un espacio, un tiempo y un ritmo propios, pero que se ubica en el «lugar teatral». Este, a su vez, es, asimismo, la «morada» de los otros elementos teatrales y de los «actores-personajes».

La interacción, los «entre mundos» de esos «actores-personajes» y de estos con los elementos, es lo que crea el «lugar teatral» de la puesta en escena. Los espacios, tiempos y ritmos propios de la obra final dejan de ser el «lugar teatral» del ensayo y empiezan a transformarse en el «lugar teatral» de la puesta en escena, con normas, códigos y cultura propia. Y el «actor-personaje» contribuye a ese desplazamiento estructural de mundos, al lado de humanidad que hay en el acto de construcción de la obra.

Esa humanidad que crea su propia cultura, su propio mundo, es una reafirmación de su condición humana sobre la tierra, la de crear «cosas» independientemente de la

[209] Gilberto Icle es actor, director e investigador teatral. Licenciado en Artes Escénicas, Maestro y Doctor en Educación por la Universidad Federal del Rio Grande do Sul, Brasil; Icle, además de profesor en el área de pedagogía teatral en el departamento de Enseñanza y Currículum de la Facultad de Educación de la Universidad Federal del Rio Grande do Sul, es director del Núcleo de Investigación Usina del Trabajo del Actor.

naturaleza, crear sus propias normas de conducta y de percepción sobre el mundo de la vida. Observar eso en el quehacer teatral es conocer la esencia de la obra, su super-narrativa, y el acto de actuar del «actor-personaje» puede ser una de las puertas de acceso a dicha comprensión.

IV.3.5.13. La transformación de la improvisación de una escena o de una propuesta fija

En el último epígrafe nos hemos centrado en el trabajo del actor como personaje. Además, introdujimos brevemente algunos principios sobre la forma que el quehacer teatral va tomando a partir de los elementos que se van conformando durante el proceso de ensayos. Hablaremos, ahora, de una parte que concierne directamente al director y no exactamente al actor, pero que se da a partir de las acciones de los «actores-personajes».

El director cuando empieza a percibir que los elementos tanto materiales como humanos se han transformado en algo propio y único de la obra, siente la necesidad de comenzar a crear estructuras que proporcionen los límites del acontecimiento teatral, de crear un ritmo, un espacio y un tiempo propios para aquello que se organiza ante su mirada. Son las estructuras de espacios de las cuales nos ha hablado Schechner (1988: 42) anteriormente. Espacios construidos dentro de otros espacios a partir de las construcciones físicas de los actores dentro de un lugar determinado.

Los elementos que permanecerán en la puesta en escena final conformarán la estructura narrativa que el director va dando al todo, una estructura a través de la cual se puede «leer» acerca de lo que propone ser la obra de arte en cuanto pensamiento organizado en objeto teatral.

El director es quien acciona sobre la «arquitectura escénica» de la puesta en escena. Es el fondo que, al crear una narrativa de los sentidos elaborados durante los ensayos, los va transformando en algo inteligible, en forma, materia, pero no en la materia que se une para formar el acto teatral.

Esa acción, que es propia del director, determina la estética del espectáculo. Es la acción que creará el elemento de cohesión y *sentido* entre todos los elementos que constituyen la obra. Es ahí don la obra empieza a tomar su autonomía, por lo que delimitar es también «liberar», dar cuerpo físico e inmaterial a la puesta en escena, dejar que hable su propio lenguaje.

IV.3.5.14. La forma final de la propuesta: mantener la organicidad actoral

En este epígrafe, continuaremos con el tema del anterior, pero diferenciamos entre ambos, pues, en el anterior, el trabajo era más propio del director y, en este, es responsabilidad de dos: actores y director.

En nuestro caso, cuando estamos hablando de la forma final de la propuesta, nos estamos refiriendo a la consolidación del trabajo actoral dentro de la superestructura de la obra y no de la fijación de los espacios, ritmos y tiempos de todos los elementos que estructuran la puesta en escena.

Puede ser que, a partir de la estructura de las escenas con los actores, la dirección organice la «trama» de relaciones al final de la obra o puede ser de otra manera; pero habrá un momento en el que eso se dará y en el que la «partitura» de las *acciones físicas* de los personajes será fijada; entonces, en general, la actitud del actor cambia de interés, pues ya no es la creación de los acontecimientos lo que le mueve, sino, más bien, el cómo mantener una «organicidad» para la «partitura» de acciones que él ha estructurado dentro del «lugar teatral» de la obra.

Como ya se ha mencionado anteriormente, según Stanislavski (1971: 225-259) es la acción física la que garantiza la organicidad del actor, puesto que es a través de la acción física desde donde el actor entra en contacto con su inconsciente y, por lo tanto, con sus emociones y sensaciones realmente creativas, provocando, a partir de la unión de la acción física y el inconsciente (memoria emotiva), la sensación de organicidad.

Por otro lado, según Copeau, a partir de la «vía negativa», del «desnudamiento» del actor, de la eliminación de lo que es superfluo en el acto de actuar, es como se garantiza la «sinceridad» en el actor.

Ya para Grotowski (2007), que también utilizará el concepto de «vía negativa», el actor encontrará esa organicidad en el acto de «entrega», la «auto-penetración», una sintonización directa con el momento del «acto» y su «inconsciente colectivo»[210].

En definitiva, cada creador extenderá esa cuestión a su búsqueda personal e intentará crear herramientas para que el actor consiga transponer el acto creativo a la puesta en escena, conservando la organicidad y la «verdad escénica» de la que tanto hablaba Stanislavski.

[210] Para Grotowski, el concepto «inconsciente colectivo» significa (a diferencia de la escuela de Jung) alguna psique superindividual, pero que funciona como una metáfora operacional; se trata de la posibilidad de influir sobre la esfera inconsciente de la vida humana en escala colectiva (Grotowski, 2007: 51). Este tema fue tratado en la Segunda Parte de la presente investigación.

Cada creador teatral intentará dar su respuesta personal a esto a partir del método, sistema o manera con que realiza su trabajo artístico; analizar cómo los actores y la dirección están trabajando este punto durante el ensayo para que, durante los trabajos de puesta en escena, esa organicidad se mantenga, ilumina las relaciones que se establecen entre lo que denominamos «aparente» y lo inmaterial de la obra, aquello que diferencia una buena obra de una mala.

Lo que se percibe durante una representación y se queda como «verdad» o no es exactamente la organicidad, tanto actoral como de la trama que se establece entre los distintos elementos de la puesta en escena. La «verdad escénica» sólo ocurre cuando se da esa unión entre todos los elementos de la obra dentro de la «dimensión de la escenicidad», esto es, del «lugar teatral» de la puesta en escena; y eso sólo se consigue cuando hay una entrega «real» de los actuantes durante el proceso en dirección a la temática general de la obra, lo que hemos llamado «superestructura», es decir, la parte inmaterial de la obra.

Aquí no estamos entrando en el terreno de la religión o en asuntos místicos, pero, cuando se habla de emociones, sensaciones, elementos estructurantes de una cultura, memorias, etc., o sea, de cosas inmateriales que conforman la naturaleza humana; entonces, el *genus humanus*, según Grotowski, no se puede explicar sólo a partir de una lógica cartesiana, sino que tenemos que arriesgarnos e introducirnos en el terreno del conocimiento constituido a partir de los elementos que estamos tratando durante todo este proceso.

A partir de los propios elementos de una puesta en escena, se encuentra la razón de ser de un objeto teatral. Así pues, estas cuestiones inmateriales tienen que ser entendidas como reales y como elementos estructurantes de una lógica propia de ese objeto artístico. En ese sentido, somos partidarios de la opinión de Flaszen cuando dice:

> «Diría que nos interesa el teatro como arte, por lo tanto, una disciplina que posee principios propios distintos, una materia prima específica, contenidos y fines propios, tales que ningún otro campo de la actividad humana puede sustituirlo.» (FLASZEN, 2007: 113).

IV.3.5.15. La integración de los diversos elementos de una puesta en escena y el trabajo actoral

Ya hablamos de la diferencia entre el estado creativo del actor y del momento en que está trabajando a partir de un personaje. La diferencia entre esos dos momentos es realmente muy tenue y debe ser observada con mucho cuidado para que uno no confunda entre la búsqueda de reconocimiento de los materiales creativos por parte del actor en un primer momento y su creación a partir de un personaje ya elaborado o delimitado, que comenzará a influir en la organicidad y en la forma de la obra teatral.

El personaje, o lo que el actor personaliza, tiene ya una estructura interna y externa, las estructuras de las que nos habla Stanislavski (1971: 225-259), la unión o el hilo que se construye entre el universo interno del personaje (el actor) y el externo («actor-personaje» o «actor-transformado»), que reaccionará ante su entorno creativo de manera diferenciada a la del actor y se manifestará ya como personaje influyendo en el quehacer teatral a partir de esas coordenadas internas y externas.

De este modo, también el entorno reaccionará ante el «actor-personaje» de manera diferenciada, adecuando las estructuras de la narrativa que se está construyendo en ese momento en el acto de la creación teatral.

En esa fase, se forma una dialéctica entre el personaje y el entorno: el personaje influye en el entorno, este último reacciona sobre el personaje modificando o adecuando la narrativa, de manera que el personaje sufre un cambio operacional, tanto interno como externo, para adecuarse a las nuevas coordenadas. Así, vuelve a reaccionar sobre el entorno creativo.

Esa dinámica crea una organicidad en las relaciones entre el «actor-personaje» y el entorno creativo del quehacer teatral y a esa organicidad en teatro la denominamos «verdad escénica». Sólo cuando esa dinámica se construye y se manifiesta en forma de actuación, el círculo se cierra y se vuelve sobre sí mismo una y otra vez, hasta que la puesta en escena se deje de hacer y se transforme en memoria del acto teatral.

Por eso, podríamos decir que la obra teatral, como un organismo vivo, tiene una vida «natural», tanto de carácter interior como exterior, que se va modificando en un espacio y un tiempo determinados.

Entonces, para el investigador observar y analizar esa organicidad debe iluminar la «vida» del proceso, comprender cómo evoluciona y el porqué de los caminos que va tomando y de las construcciones narrativas que se van conformando a partir de esa

confrontación de la «vida activa» de los elementos teatrales que están involucrados en ese proceso concreto.

IV.3.6. El escenario

Cuando hablamos de escenario[211], nos estamos refiriendo al espacio[212] completo donde se dará la puesta en escena, el «lugar teatral» de la puesta en escena, que será preparado especialmente para la puesta en escena (concretamente, aquella que está siendo analizada).

Desde las vanguardias teatrales de comienzos del siglo XX, el escenario ha sido pensado y repensado de muy diversas maneras. Muchos creadores teatrales han intentado redimensionar la importancia del espacio escénico dentro de la puesta final de las obras teatrales. Así, el espacio escénico, una de las matrices para el quehacer teatral, dejó de ser una elaboración únicamente del «decorado» para ser una fuente de creación estructural que también estará contribuyendo a la creación del significado o de los muchos significados del espectáculo.

De este modo, analizar las opciones estéticas sobre ese espacio y cómo se va estructurando durante el proceso de ensayo, implica conocer la dimensión estética final de la obra en su sentido amplio, en su sentido de organización del mundo y de su forma cultural y social, pues la ocupación del espacio por el hombre es un reflejo de cómo este se estructura como agente del entorno cultural en el que se inserta, no sólo en el momento de su creación, sino también posteriormente, cuando el público está viviendo ese espacio.

En este momento, el escenario puede reafirmar conductas sociales y culturales o ser motivo de una ampliación del entendimiento del espacio y de su uso, en el sentido de que constituye un elemento estructurador de pensamientos culturales dentro de la esfera social del grupo que lo vive.

Sería entonces equivalente al concepto de «lugar teatral» de la puesta en escena que se hace extensivo al conjunto de personas que lo van a vivir durante el espectáculo. Aunque el público no se quede en medio del acontecimiento teatral, como se hace en

[211] PAVIS (2003: 42-48) hace una exploración interesante sobre la multiplicidad de conceptos construidos a partir del concepto de «escenario» y sus variantes.

[212] Acá retomamos el concepto de «lugar» utilizado anteriormente, concepto tomado de Milton Santo y ampliado por nosotros para referirnos al *lugar teatral*.

algunas puestas en escenas contemporáneas, el espacio, como un todo en el que se inserta el acontecimiento teatral, se vuelve un espacio especial en el momento de la representación.

El autor que va a realizar un estudio amplio y, para nosotros, muy relevante acerca de las relaciones entre el espacio de la arquitectura teatral, de sus distintos creadores, de los actores y del público, es Iain Mackintosh (2000). Dicho autor hace una exploración en el campo de las relaciones entre la arquitectura teatral (el edificio, más la parte del escenario contenida dentro de esa estructura) y las modificaciones que esta viene tomando durante los últimos siglos para adecuar la estética teatral a las necesidades culturales de determinados momentos históricos. También se detendrá en estudiar a los responsables de esas modificaciones, los artistas o arquitectos, que las han planteando con intención de desarrollar cuestiones de carácter estético y/o personal, así como sus futuras influencias en el desarrollo del arte escénico como un todo.

En ese estudio de Mackintosh, se percibe claramente que las modificaciones que se fueron desarrollando en ese campo del quehacer teatral, siempre, de una manera o de otra, estuvieron relacionadas con las puestas en escena y sus creadores, en sus respectivos momentos históricos. Eso nos hace pensar en la importancia de la observación del desarrollo de ese «lugar teatral» durante el proceso de ensayo en el cual se incluye.

IV.3.6.1. De la idea a la forma

Cuando vemos las relaciones del espacio de ensayo en la creación de una puesta en escena (epígrafe: IV.3.4), hablamos de algunos principios relativos al espacio como un todo. Pero aquí, partiremos más específicamente de las ideas relativas a la creación del «decorado» o de aquello que será creado para dar un soporte físico y estético a la obra en cuestión.

El decorado, en general, es un intento de crear un *locus* teatral para la puesta en escena, dándole un «ropaje» que lo diferencie del espacio cotidiano, donde los actores y los demás elementos puedan llevar a cabo las relaciones que constituyen una obra en su sentido amplio.

Ese «ropaje» puede construirse independientemente del proceso de ensayo y posteriormente ser anexado al proceso o puede surgir a partir de los trabajos realizados

durante el proceso de ensayo. Esa opción -según nuestro parecer, más de carácter ideológico (no en el sentido político del término, sino en su sentido organizativo) que estético- enseña la dimensión de orden social y económica donde el espectáculo está siendo estructurado.

Analizar cómo se establecen esas relaciones entre la creación del decorado y la obra teatral como un todo nos invita a plantearnos las funciones reales entre este y la estética y la ideología de la puesta en escena que está siendo fabricada durante los ensayos. Igualmente, nos invita a reflexionar sobre el contexto histórico y cultural del entorno de la puesta en escena, pues, como hemos señalado anteriormente, entendemos que las dos cosas caminan juntas y que una puede influir en la otra en el momento de su creación.

También hay toda una dinámica técnica concerniente a la construcción del decorado que finalmente interferirá en la estética del mismo, desde su carácter económico, hasta las opciones estéticas de los materiales que componen sus estructuras físicas.

No es que el investigador deba ser un experto en todos los aspectos de los elementos que componen la obra teatral, pero, si es posible, conviene que sepa establecer contactos con los múltiples agentes constructores de la obra y sus respectivos trabajos creativos. Es recomendable disponer de una amplia visión de la construcción del todo, pues ayuda a entender la obra teatral en su sentido mayor, esto es, las estructuras que construyen el todo y que, a su vez, se componen de partes que se relacionan dando consistencia a la forma y al fondo.

Cómo el decorado está siendo realizado y las relaciones creativas que se van estructurando en el momento de la creación teatral su lado creativo interno y sus relaciones con el «momento creativo» de la misma, o sea, los lazos que se van creando y que formarán las estructuras internas de la obra teatral, materializados en la estructura externa de la puesta en escena.

IV.3.6.2. La escenografía como elemento delimitador de la puesta en escena

En este momento de nuestra Tesis Doctoral, trataremos la escenografía como elemento que va a demarcar el «territorio» teatral donde se van a establecer las fronteras de la puesta en escena y se organizará el espacio de la representación.

El decorado, en ese sentido, sirve para que la obra tenga su espacio establecido y para que el público no se sienta inmerso en un caos compositivo donde no tiene ninguna manera de entender las relaciones espaciales de la obra teatral, esto es, para que establezca hasta dónde se extiende el «mundo» de la creación y dónde empieza el espacio de la vida cotidiana.

Sin embargo, puede que el director decida que no habrá límite entre escena y espacio cotidiano. Entonces, deberá observar cómo se produce esa inclusión del decorado en ese espacio abierto y cómo se organizan esas nuevas «fronteras», es decir, que lo que se está produciendo durante los ensayos es una micro-sociedad que establece también sus dimensiones existenciales y territoriales, tanto en el sentido filosófico como en el sentido concreto de su existencia, y que ese existir, en el sentido general de «obra teatral», produce una diferenciación entre el mundo real y el mundo del acontecimiento escénico.

De esta manera, la puesta en escena existe, con «fronteras» o con sentidos establecidos, en un espacio-tiempo definido por sus elementos y las relaciones que de ellos se derivan. Este hecho crea fronteras claras y uno de los recursos más utilizados para explicitar esas fronteras es la escenografía, el decorado, puesto que estamos acostumbrados a entender las fronteras como algo físico, pero sabiendo que, en realidad, es más un aspecto claramente demarcado por una decisión social y cultural.

Santos (2002: 77-78), en su intento de comprender el objeto de la geografía, hace extensiva la existencia de dicho objeto al resultado de la unión entre la acción del sujeto y el espacio construido:

> «Esos objetos y esas acciones se reúnen en una lógica que es, al mismo tiempo, la lógica de la historia pasada (su datación, su realidad material, su causa original) y la lógica de la actualidad (su funcionamiento y su significación presente). Se trata de reconocer el valor social de los objetos, mediante un enfoque geográfico. La significación geográfica y el valor geográfico de los objetos vienen del papel que, por el hecho de estar en contigüidad, formando una extensión continua y sistemáticamente interconectados, desempeñan en el proceso social.» (la traducción es nuestra).

Así pues, la escenografía que se establece en un espacio como elemento delimitador, a partir de las relaciones entre los elementos, es el «discurso» que la obra produce a partir de la acción teatral, cuando se realiza en el espacio-tiempo de la representación.

IV.3.6.3. Las adecuaciones estéticas y actorales al escenario

Si entendemos que el escenario, más propiamente la escenografía, es un elemento formalizador del espacio escénico en el cual se realiza la obra teatral, tenemos que analizar las múltiples relaciones que de ahí se van a establecer entre los distintos elementos de la puesta en escena.

Lo que se modifica cuando esos elementos están definitivamente dentro de las «fronteras» de la escenografía y lo que cambia, en la actuación de los actores, cuando los «actores-personajes» empiezan a establecer sus «partituras físicas» en el límite de ese espacio construido para ser el espacio existencial de la representación.

Analizar las alteraciones entre lo que ha sido estructurado antes, aunque haya sido estructurado en conjunto, y la acomodación definitiva de los elementos en ese espacio final, significa elucidar lo que son las atmósferas creadas durante el proceso y durante la puesta en escena de la obra teatral.

Uno de los autores que trata la importancia de las atmósferas en los estados creativos de los actores es Michael Chekhov (1986: 51-67). Este señala que la atmósfera sería, incluso, el alma de la representación teatral y que no sólo los actores, sino también el público, son contagiados por la atmósfera, lo que provoca una actitud especial en ellos con respecto al espectáculo:

> «Pero las atmósferas son ilimitadas y pueden hallarse en todas partes. Cada paisaje, cada calle, casa o sala; una biblioteca, un hospital, una catedral, un ruidoso restaurante, un museo; la mañana, el oscurecer, la noche; primavera, verano, otoño e inverno -cada fenómeno y cada evento posee su propia atmósfera.
> Los actores que poseen o acaban de recibir amor y comprensión por la atmósfera de una *performance* saben bien el fuerte vínculo que ella crea entre ellos y el espectador. Siendo también sumergido en ella, el propio espectador que comienza "actuando" conjuntamente con los actores. Un desempeño coercitivo, irresistible, resulta de la "acción recíproca" entre el actor y el espectador. Si los actores, director, autor, escenógrafo y, con frecuencia, los músicos crearan verdaderamente la atmósfera para la *performance*, el espectador no sería capaz de permanecer distante, pero, por el contrario, accionaría con inspiradoras olas de amor y confianza.» (CHEKHOV, 1986: 52) (la traducción es nuestra).

La escenografía es uno de los elementos importantes en la construcción de esa «atmósfera» y es ella la que, en cierta manera, delimita el campo espacial de la representación en relación con los otros elementos, incluso con la luz y la sonoridad[213].

[213] Tanto en la Primera como en la Segunda Parte de esta investigación, hemos trabajado las relaciones entre los espacios y los escenarios al mencionar las obras y técnicas de los escenificadores que hemos citado y la importancia de ese elemento teatral en la construcción de la puesta en escena.

IV.3.7. La luz

La luz es uno de los objetos teatrales que se complementan con la atmósfera, como hemos dicho anteriormente, y lo hace a partir de algunos parámetros claramente objetivos pero que crean toda una subjetividad para la obra teatral, no sólo como factor estético, en el sentido general, sino también en el sentido de la creación emotiva de los actores, del director y de los demás creadores involucrados en el proceso de creación del espectáculo.

En primer lugar, tenemos que pensar en las relaciones que la luz crea cuando ilumina y cuando oscurece. La luz, cuando ilumina, privilegia una cosa u otra, elemento o espacio y, en ese momento, deja de mostrar otras cosas o elementos, esto es, hace una elección cualitativa y cuantitativa, ilumina y oscurece determinada cantidad de espacio, interfiriendo en las cuestiones relativas a las «fronteras», como hemos visto anteriormente.

Así, la luz amplia o reduce el espacio de la representación teatral, creando la sensación de que el espacio tiene «vida» propia e, incluso, pudiendo crear la sensación de que el espacio produce pulsaciones y ritmos propios.

Las posibilidades son múltiples, incluso si pensamos que, entre el acto de iluminar y el de oscurecer, existe la posibilidad de crear zonas intermedias, donde hay gradaciones de luces y se favorece que el espacio tenga una narrativa propia a partir de esas elecciones.

Otro de los principios de la luz tiene que ver con las relaciones que los colores pueden crear: iluminar otros elementos, dotándoles de características distintas de las suyas, crear contrastes que pueden provocar sensaciones distintas (desde desarmonía hasta armonía total entre los elementos), así como también dotar al espacio de «calor» y «frío», a partir de la alternancia de colores entre las gamas del espectro de luz, etc.

IV.3.7.1. La luz en los ensayos

Al referirnos al espacio de ensayo, hemos mencionado *grosso modo* la importancia de la luz en el momento de la creación del espectáculo; la luz que ilumina, que «desnuda» la creación, tanto en su sentido técnico (dejando patentes todos los elementos que están en el «lugar teatral» y explicitando sus funciones en relación con la

creación del espectáculo), como en su sentido poético, esto es, creando climas subjetivos que, de una manera u otra, interfieren en los estados creativos de los creadores, mezclando desde su «instrumental» técnico, hasta su memoria que, a su vez, guarda las sensaciones que la luz ha producido de manera significativa en diferentes momentos de sus vidas.

El acto de crear es una mezcla de principios objetivos y subjetivos, que van relacionándose durante el proceso creativo y, en cada uno de estos actos, la luz ilumina y oscurece las distintas gradaciones. Un espacio de ensayo que tiene como fuente de luz las ventanas que dan al exterior es «rehén» del tiempo climático; el espacio que tiene una iluminación interna, artificial, es «rehén» de la industria y, así, otras muchas posibilidades que van a determinar la iluminación del espacio de trabajo.

También las relaciones que los actores mantienen con ese universo de luz y sombra influyen en sus dinámicas creativas y modifican sus trabajos personales cuando hay variaciones en la iluminación del espacio de ensayo.

IV.3.7.2. La iluminación, los espacios y tiempos posibles

En este epígrafe, nos ocuparemos de las relaciones entre la luz y la construcción del espacio y de los tiempos de la obra teatral. La luz, como cada elemento teatral en particular, tiene sus características propias y una de las más importantes es contribuir a la construcción del espacio o espacios y de los tiempos de la puesta en escena.

Como ya hemos visto, la luz tiene tanto características técnicas como creativas dentro de la obra teatral; sus funciones van desde dar más importancia a algún elemento o situación dentro de la obra, pasando por crear por sí misma climas y atmósferas en la puesta en escena, hasta, tal y como nos recuerda Pavis (2000: 95-198), favorecer toda una interrelación de la luz con los demás elementos, modificándolos y confiriéndoles calidades estéticas y técnicas.

Otro principio de la luz es la creación de tiempos, o el hecho de provocar la sensación del desarrollo de estos en una determinada escena, acto o espectáculo, puesto que, en general, hay una opción de iluminación por parte del iluminador con un sentido unificador del espectáculo durante su acontecimiento en un tiempo real, esto es, el tiempo cronológico de la representación, como nos recuerda Pavis (2000: 164).

Con relación a las sensaciones producidas por la luz, debemos recordar que,

como experiencia del paso del tiempo, la luz tiene un papel muy importante, pues, a partir del paso del sol en el cielo, se entiende que el día se configura tal cual nosotros lo entendemos y, a partir de la luz, dividimos el día en sus partes operantes, mañana, tarde y noche y sus variantes. Así, la luz, naturalmente, ya está relacionada con el tiempo.

De este modo, crear el tiempo teatral a partir de la «manipulación» de la luz, en cierta manera, es volver a la experiencia cotidiana, experiencia que se queda como memoria cultural aprehendida y que será desarrollada como experiencia creativa en el acto de construir la iluminación de un espectáculo teatral. Sin embargo, esa operación es intencionada y controlada para que el paso del tiempo se transforme en luz teatral.

No obstante, como ya hemos dicho antes, el tiempo no existe, pues sólo existe para nosotros cuando lo percibimos sobre las cosas; entonces, ¿cómo sería la operación para transformar el «movimiento» de luz en paso del tiempo? Para responder a esta cuestión, tendríamos que recurrir a la memoria cultural para entender cómo la manipulación de la intensidad de luz, los colores y su desplazamiento físico sobre el espacio pueden provocar la sensación de tiempo, no sólo de tiempo transcurrido, sino también de definición de tiempo en otros sentidos y no únicamente como nosotros lo utilizamos (tiempo de las estaciones, horas del día, fragmentos de tiempo, tiempos y espacios mezclados, etc.).

La luz también puede ser responsable de caracterizar los tiempos de la obra teatral, tanto los tiempos narrativos como los tiempos reales, de mudanza de escenas, de actos, etc. Un *blackout* no deja de ser un paso de tiempo, sino puede significar cambios narrativos y estructurales dentro de la obra teatral. Una luz puede, incluso, crear tiempos dentro de tiempos, espacios dentro de espacios. Todo va a depender de cómo se esté utilizando la luz en ese sentido y de cuál sea el efecto sobre los demás elementos dentro del espectáculo (así, por ejemplo, los actores).

Este efecto puede ser estrictamente técnico: iluminar u oscurecer al actor en el escenario, por distintos motivos (como puede ser, dotarle de un carácter físico o psicológico); así, un actor que recibe luz de todas las direcciones, no sólo está más iluminado, sino que gana un «aura positiva», más dinámica; por el contrario, un cuerpo menos iluminado, no sólo es menos visible, sino que también es más «oscuro», más misterioso.

Como se deduce de los ejemplos mencionados, hay una variación inmensa, tanto de orden físico (iluminar no iluminar) como emocional (un objeto que no se percibe claramente provoca, en general, la sensación de algo «raro»). Además, la luz puede

tener un efecto cultural, pues es un reflejo de «cosas buenas», mientras que la oscuridad lo es de «cosas malas», etc.

Percibir de qué manera la luz está siendo utilizada en la construcción de la obra teatral esclarece una parte de las opciones de los creadores, tanto en el sentido estético como en su sentido de subliminalidad.

IV.3.8. La vestimenta, atrezos y maquillaje

En este estudio, hemos puesto en conjunto los elementos teatrales que, de una manera u otra, sirven para caracterizar algo: un personaje, un espacio, una acción, etc. Esos objetos -o, en el caso del maquillaje, un elemento sólido que se percibe sobre otro objeto, no por sí mismo sino a partir de singularidades que construye en el otro objeto (el rostro del «actor-personaje», generalmente), en la mayoría de los casos- tienen una carga simbólica significativa, pues, a partir de su constitución estética, podemos designar un tiempo histórico, un estado de atmósfera, un *status* social, etc.

Uno de los autores que trata de las relaciones entre los objetos y los medios sociales y, en nuestro caso, también culturales, a partir de la resignificación simbólica del objeto y de este sobre la acción humana, es Milton Santos (2002: 109) que afirma:

> «Cuando la sociedad acciona sobre el espacio, ella no lo hace sobre los objetos como realidad física, pero sí como realidad social, formas-contenido, esto es, objetos sociales ya valorados)a los cuales ella (la sociedad) busca ofrecer o imponer un nuevo valor. La acción se da sobre objetos ya accionados, esto es, portadores de acciones concluidas pero todavía presentes. Esos objetos de la acción son, de este modo, dotados de una presencia humana y cualificados por ella.» (la traducción es nuestra).

Una vestimenta, cuando es pensada para un determinado personaje, se considera su clase social, su personalidad, sus características físicas (las del «actor-personaje») y se utiliza para potencializar una característica del personaje, como bondad, maldad, belleza, fealdad, etc.

Los atrezos, los objetos del escenario, un mobiliario, una estructura escénica de significado dentro de la obra -como un árbol, un puente, etc.-, que adquieran las características subjetivas de objetos directamente relacionados con los personajes (un bolso, un cubierto, etc.) pueden adquirir significados de toda índole, dependiendo del uso que se haga de ellos.

En cuanto al maquillaje, sirve para dotar de significado a otro elemento teatral y

su existencia sólo se percibe a partir del otro, aunque sus efectos sobre los elementos deberían conocerse para que su aplicación obtuviera el resultado esperado, incluso, en interacción con los demás elementos, tales como la luz, que puede modificar sus colores y hasta distorsionar los efectos creados; o el color de la vestimenta en relación con el color del maquillaje en el rostro del «personaje-actor», etc. Además, también conviene tener en cuenta sus efectos emocionales: un maquillaje oscuro envejece, un maquillaje claro rejuvenece, etc.

En general, esos elementos son los que más sufren o están subordinados a los otros y a sus efectos producidos. De hecho, incluso sus funciones dentro de un determinado espectáculo sufrirán modificaciones dependiendo de la importancia que tengan esos elementos dentro de la obra teatral. Pavis (2000: 177-195), en su análisis de esos objetos en las estructuras de una puesta en escena, crea una categorización para lo que estamos llamando «objetos escénicos».

IV.3.8.1. Las funciones de los objetos en el sentido de la composición de la forma del espectáculo y en el sentido actoral

Como ya hemos mencionado, todo objeto dentro del espectáculo adquiere un valor relativo en relación con los demás elementos. Puede ser un valor individual, pero también un valor en relación con el resto de elementos. No es lo mismo ver a un actor con la vestimenta propia del personaje, que verlo en relación con el escenario, con la luz, etc.; las relaciones entre esta y los demás elementos son inmediatas, como nos aclara Santos (2002: 103), cuando dice:

> «La idea forma-contenido, une el proceso y el resultado, la función y la forma, el pasado y el futuro, el objeto y el sujeto, lo natural y lo social. Esa idea también supone el tratamiento analítico del espacio como un conjunto inseparable de sistemas de objetos y sistemas de acciones.» (la traducción es nuestra).

Por otra parte, todo objeto que está ubicado dentro de ese universo teatral gana una dimensión de espectacularidad, amplía sus sentidos propios, gana otros en relación con los demás elementos de la escena y resignifica el sentido originario, tanto el suyo como el de los demás elementos con los cuales se está relacionando.

Entrando en particularidades, podemos decir, por ejemplo, que una vestimenta compone no sólo el espacio o el cuerpo del actor en cuanto a la forma, sino que también

compone el personaje en su sentido subjetivo. Un «actor-personaje», que se viste del personaje por primera vez, en general, redimensiona su actuación, tanto en el sentido práctico, que le imprime la condición física de la vestimenta, como en sentido subjetivo, las nuevas posibilidades que esa vestimenta le imprime sobre su acción personal, sobre el espacio y en relación con los otros «actores-personajes».

No es lo mismo interactuar con un actor que viste su ropa de ensayo, que interactuar con un actor que se viste de rey o de mendigo. La actitud con relación al otro se modifica naturalmente, puesto que activan factores de la memoria cultural del actor, tanto relacionadas con lo que viste como con lo cual interactúa, que también está vestido de personaje.

Igualmente, el maquillaje tiene características que modifican el aspecto físico del actor, así como su dimensión emocional. Mirar a un actor caracterizado de persona mayor siendo mayor en la vida real puede causar extrañeza o puede provocar una reafirmación de la condición del personaje; pero, si un actor más joven se maquilla de mayor y no adecua su actitud física al maquillaje, gana extrañeza, es como si existieran una cara y un cuerpo que no se ajustan, que están en desarmonía, y eso se percibe tanto en la forma como en el fondo del personaje.

Los objetos de escena que componen el espacio o que sirven de objetos para los «actores-personajes» también tienen su importancia en relación con lo concreto del espacio y del cuerpo del actor, así como también en relación con la acción del «actor-personaje» y la acción manifiesta en el espacio por los otros elementos de la obra teatral.

Una acción física de un actor no es la misma en un escenario cargado de objetos, que influyen en su partitura física sobre el espacio, que en un espacio desnudo de elementos concretos. Un buen actor sabe discernir las relaciones de su cuerpo con respecto al espacio y a los objetos incluidos en ese espacio. Además, esos objetos podrán ser manipulados o servir de apoyo, tanto estético como subjetivo, en el desarrollo del espectáculo y en la interpretación personal inserta en ese «lugar teatral»[214].

[214] Esas relaciones las tratamos en la Segunda Parte, cuando hablamos sobre la cuestión de la importancia del espacio y de los objetos en la construcción de la puesta en escena según Stanislavski y Grotowski. Epígrafes II.2. y II.3, respectivamente.

IV.3.8.2. Caracterización del personaje

A continuación, profundizaremos un poco más en la caracterización del personaje a partir de los objetos escénicos, o de su manipulación, puesto que esto influye en la creación interna de los actores, que van mezclando sus creaciones personales con su entorno creativo.

Al principio, hemos hablado de la dinámica del actor en el momento en que está empezando a entrar en contacto con el proceso creativo y de cómo eso va construyendo su participación en el contexto creativo que se está desarrollando durante el proceso de ensayo, así como en el momento en que está construyendo su personaje a partir de ese contexto de trabajo que se ha instalado. Esto siempre a partir del actor en relación con su cuerpo y en relación con el espacio o con el otro actor con el cual interactúa. En esta ocasión, hablaremos de la influencia de los objetos en ese proceso.

Lo primero que se debe observar es el momento en que los objetos escénicos son incorporados al proceso de ensayo, así como cuál fue el motivo de la incorporación. De la misma manera, es necesario conocer en qué momento el actor siente la necesidad de agregar elementos externos a su creación personal o si ese estímulo parte de la dirección del espectáculo o de otro creador, para que se pueda entender la función de esos objetos dentro de la obra o por otros motivos estéticos o sensoriales.

El desarrollo de estos materiales durante el proceso creativo interfiere en el método de trabajo que se está desarrollando y en las elecciones creativas que se hacen y que van a conformar la puesta en escena final. Podríamos entender eso, en relación con la apropiación del objeto, como una transformación del objeto en sujeto y del sujeto en objeto, en un «diálogo» que produzca algo nuevo y único, un híbrido, como nos esclarece Santos (2002: 91):

> «Así, el hecho de "tener", dice G. Marcel, provoca una tendencia a su propia destrucción. La pérdida del sujeto se daría en la propia cosa que comenzó por poseer y que ahora absorbe al señor que había pensado contratarla. En realidad, corrige Marcel, ese proceso no lleva al "tener" a ser destruido, sino a ser sublimado y transformado en "ser".» (la traducción es nuestra).

Una vez iniciada la reflexión desde esta perspectiva, resultan más sencillas o, por lo menos más objetivas, las reflexiones que se harán con respecto a la caracterización del personaje por parte del actor, pues, como ya hemos dicho desde el principio de este trabajo, el proceso del quehacer teatral es una construcción constante y todo elemento o idea introducida en el proceso creativo modifica la obra teatral, tanto en

su carácter formal como subliminal.

Pero, ¿a qué llamamos «caracterización del personaje»? Consideramos que lo más sensato sería pensar en toda su amplitud en la composición del personaje: del actor consigo mismo y también desde el punto de vista de las relaciones que él desarrolla durante el proceso de ensayo con los demás elementos.

Ya hemos hablado de la dinámica entre forma y fondo y de cómo una va influyendo en la otra: pues bien, ese mismo proceso también se da en la caracterización del personaje por parte del actor.

El tocar un objeto puede iniciar una serie de sensaciones, y de posteriores acciones, que construyen el carácter formal y subliminal del personaje. Ese proceso relacionado con un objeto específico puede surgir del toque del actor de un elemento del escenario, lo que le lleva a entrar en contacto con el mundo de lo sensorial y lo excluye del mundo «interno» del personaje o de sus emociones creativas.

Así, la caracterización, aunque teniendo ese carácter sensorial, adquiere un carácter más racional a la hora de la creación, aun cuando el proceso sea instintivo. El objeto es algo concreto que se puede pegar, ver, percibir espacialmente. Eso seguramente es distinto del territorio de lo inmaterial, con el cual el actor trabaja y eso tiene consecuencias en la creación del actor.

Otro elemento importante es la vestimenta. ¿Cómo se materializa esa vestimenta en el proceso del actor? ¿Él tendrá una parte de contribución en el momento de crear esa segunda piel o le será impuesta desde afuera? ¿Aquel que crea la vestimenta tiene en cuenta el trabajo actoral o sólo las relaciones formales con los demás elementos de la obra teatral? Son cuestiones que se deben observar, puesto que eso modifica la manera en que el actor va a trabajar con ese elemento en el momento de la caracterización del personaje, e incluso puede ser el momento en que se cree una idea de adaptación actoral a los elementos de la puesta[215].

El maquillaje también es un elemento «fuerte» en la caracterización del personaje. ¿Es el actor el que lo crea o hay otra persona responsable de su creación? ¿El momento de creación del rostro del personaje es el mismo en que el actor está creando el resto de los rasgos definitivos del personaje? ¿Se tiene en cuenta la creación del actor o lo más importante es el vínculo formal en relación con el resto de elementos?

Ese momento en que se crea la caracterización del personaje influye en la

[215] Les remitimos al estudio de las relaciones que se pueden establecer entre vestimenta, espacio, etc., relacionado con el proceso de creación del Duque Jorge de Sax-Meningen y tratado en la Primera Parte de este trabajo, epígrafe I.1.2.

construcción de la narrativa de la puesta en escena, puesto que la creación del actor en relación con la construcción del personaje dentro de la obra teatral se modifica.

La caracterización del personaje modifica el sentido general de la puesta en escena y una mirada desde afuera, del director o de otro creador, sirve para adecuarla a los demás elementos de la puesta en escena, pues, siendo el proceso un «organismo vivo», toda creación personal o colectiva tiene que adecuarse a la estética final del espectáculo.

IV.3.8.3. Juego escénico y manipulación de los objetos

Los objetos pueden ser utilizados ya al principio de los ensayos como estímulo para la creación y no necesariamente como un simple objeto que se quedará en la puesta de escena final. Muchos de los ejercicios de improvisación con actores tienen en los objetos su foco principal; en general, se utilizan esos ejercicios en clase para desarrollar algún aspecto creativo o alguna capacidad técnica en el actor, pero también pueden servir de herramienta creativa en el momento de los ensayos, tanto en el sentido de despertar alguna sensación en el trabajo del actor, como en el de la construcción del ensamblaje por parte de la dirección.

La capacidad del actor de trabajar con un objeto viene también del tiempo de manipulación en el espacio donde se desarrolla la acción teatral, pues le permite desarrollar un control sobre los objetos y sobre su acción física en relación con los mismos en el espacio.

Ese control es importante a la hora de extender la acción actoral al entorno creativo. Dimensionar sus límites en relación con los otros elementos es esencial en el momento del juego escénico, como ya hemos señalado anteriormente, puesto que el espacio en el que se desarrolla la acción teatral está «plagado» de límites, incluso técnicos, como los aparatos de iluminación, elementos esceno-técnicos, etc.

Saber dimensionar la acción y el uso del objeto incluido en esa acción es muy importante para la armonía funcional del espectáculo, puesto que un espectáculo no es sólo «estado creativo del alma en el espacio y en el tiempo», sino también una adecuación en un espacio. Este espacio, que es también el utilizado por la técnica, hace que el espectáculo funcione como tal y que, al mismo tiempo, adquiera su propio carácter espectacular en el desarrollo de una puesta en escena.

IV.3.8.4. Relaciones dinámicas en el espacio

A continuación, nos centraremos en la dinámica de la acción en el espacio, considerando los objetos escénicos y sus funciones formales y conceptuales dentro del proceso del quehacer teatral, puesto que la dinámica de los objetos en el espacio es parte del proceso de la acción, acción que puede tanto ser de orden físico como de orden subjetivo en relación con la narrativa escénica.

Accionar sobre el espacio es, de alguna manera, construir el tiempo y el espacio del espectáculo y establecer sus posibles ritmos.

Cuando hablamos del cuerpo del actor en el espacio, hablamos de las distintas relaciones que este, el cuerpo, va estableciendo. En este caso, analizaremos la relación del cuerpo en el espacio, pero teniendo en cuenta los vínculos establecidos con los demás elementos durante esa dinámica rítmica en el espacio, así como la dinámica de esos objetos en el espacio de la representación y sus cargas simbólicas, adquiridas a partir de las relaciones entre objeto y sujeto, como nos señala Santos (2002: 63) cuando dice:

> «Los objetos no tienen realidad filosófica, esto es, no nos permiten el conocimiento si los vemos separados de los sistemas de acciones. Los sistemas de acciones tampoco se dan sin los sistemas de objetos.
> Los sistemas de objetos y los sistemas de acciones interaccionan. De un lado, los sistemas de objetos condicionan la forma en que se dan las acciones y, de otro lado, el sistema de acciones lleva a la creación de objetos nuevos o se realiza sobre objetos preexistentes. Es así que el espacio encuentra su dinámica y se transforma.» (la traducción es nuestra).

Como ya hemos dicho, no es lo mismo que el actor ande por el espacio, por ejemplo, con su ropa de ensayo, que con su ropa del personaje; no es sólo una caracterización, sino también una adecuación física al espacio.

No es únicamente una cuestión de adecuación física del actor a la vestimenta, sino a la evolución de la consciencia del actor que esa vestimenta provoca con respecto al espacio y que va sufriendo, durante el desplazamiento, alteraciones de diferentes formas a causa de su relación con los otros objetos de escena y con los demás elementos.

Un actor que, por ejemplo, lleva una capa grande, tiene que saber que esa capa construye un «valor estético» cuando evoluciona por el espacio, creando cargas simbólicas, rítmicas y temporales. No es lo mismo que esa capa aparezca en la oscuridad, pudiendo representar, por ejemplo, misterio, ocultamiento, etc.; que que la

misma capa aparezca a plena luz, pudiendo así representar, por ejemplo, riqueza, majestad, etc. También es distinto que se vaya rápido o se vaya despacio, puesto que eso crea sensaciones físicas y de orden simbólico.

En definitiva, hay una enorme variedad de posibilidades creativas en ese acto y el actor, que es consciente de estos actos, influye en la cualidad de la interpretación dentro del contexto de la puesta en escena.

Pero no sólo la vestimenta provoca este tipo de alteraciones en relación con el ritmo del espectáculo; un objeto de la escena, por ejemplo, también va a interferir en la dinámica del espectáculo, no sólo en la obvia relación con el actor (estar en medio del camino y hacer que con su desplazamiento se provoquen alteraciones en su caminar), sino también en relación con los demás elementos de la puesta en escena.

Un objeto de escena que entra y sale del escenario requiere un tiempo especial dentro de la estructura temporal de la obra y crear ese tiempo requiere, en general por parte de la dirección, una adecuación técnica que al final será percibida como una sensación estético-rítmica en el espacio de la representación. Por ejemplo, cuando el actor toca algún objeto, puede modificar su acción física, haciéndola más rápida o más lenta, etc.

También sabemos que un objeto de escena o un actor vestido de personaje, cuando cambia, por ejemplo, de un espacio bien iluminado dentro del espacio del espectáculo a un espacio con poca luz, provoca la sensación de acercamiento y alejamiento. Ese proceso es propio de la óptica y eso, en el sentido general de la estética de la puesta en escena, es un cambio importante.

Y el director, cuando maneja esas relaciones en beneficio de la puesta en escena, está construyendo los ritmos y tiempos internos de la narrativa escénica y el sentido general de la representación teatral.

Esas alteraciones rítmicas dentro de la obra teatral modifican la estructura tanto espacial como temporal del proyecto estético final de la puesta en escena. Los valores estéticos y semánticos que el director u otro creador va construyendo dentro de la obra, a partir de esas relaciones rítmicas creadas por los objetos en el espacio y en el tiempo, son aprehendidos como «valores estéticos» generales o como rupturas rítmicas que redimensionan el espectáculo y su aprehensión.

IV.3.9. Los sonidos

En este epígrafe no hablaremos de la voz del actor, puesto que ya hemos abordado este tema anteriormente[216]. Ahora nos detendremos en los demás elementos sonoros que ayudan a componer la puesta en escena final, tales como la música, los sonidos especiales, los ruidos, las marcaciones rítmicas físicas, etc., o sea, elementos sonoros perceptibles en el momento del quehacer teatral.

IV.3.9.1. Los elementos sonoros y las dinámicas rítmicas

A partir de lo que hemos expuesto al principio de este epígrafe, tenemos que tener en cuenta que, cuando hacemos un análisis de un proceso de ensayo, debemos demarcar muy bien lo que denominamos «sonido» en la construcción de la obra y establecer si los sonidos que al final se quedarán en el espectáculo de manera definitiva fueron creados intencionalmente o no. En efecto, a partir del desarrollo del proceso, dichos sonidos pueden ir apareciendo de manera orgánica junto al proceso, o bien, alguien puede haber introducido el sonido de manera creativa y participativa dentro del quehacer teatral[217].

Hay básicamente dos tipos de sonidos producidos dentro de un proceso de creación teatral. El primero es el sonido *aleatorio*, que puede ser producido por los actores cuando accionan en escena con sus cuerpos, por los los objetos escénicos cuando se movimientan dentro del espacio escénico o ruidos externos al «lugar teatral» del ensayo y de la representación.

Esos sonidos aleatorios se pueden dividir, a su vez, en dos grupos: uno que es creado durante el proceso y que se puede adecuar a la puesta en escena; y otro que incluye a aquellos sobre los cuales no se tiene control, pero que se pueden incorporar al proceso por algún motivo que se considera interesante para la puesta en escena.

Sabemos que, durante el proceso de ensayo, todos los elementos en él contenidos influyen en la creación de la puesta en escena de una manera consciente o inconsciente, forma o fondo, como ya mencionamos. Pero, ¿y lo que se queda en la

[216] También PAVIS (2000: 141-149) nos habla de la voz en la puesta en escena como elemento escénico.

[217] En la Segunda Parte de este trabajo, cuando hablamos de Grotowski, esas relaciones entre sonidos y su relación creativa con los demás elementos del proceso nos esclarecen de manera ejemplar algunas de estas cuestiones.

memoria del artista creador en relación con lo que ha vivido y con el espectáculo final?

Por ejemplo, si durante la creación de un espectáculo, hay un viento constante y, aunque no sea parte de la obra, influye en el carácter creativo de los actores: ¿la memoria de ese momento de creación influye en el momento de la puesta en escena?, ¿el actor sentirá la falta de ese sonido para su *performance* durante la puesta en escena?

Esa serie de indagaciones las hicimos en ese momento del trabajo por aceptar, como ya hemos señalado, la «inmaterialidad» del sonido y su fuerte carga sensorial en la memoria creativa del artista.

Volviendo a la cuestión del sonido, nos detendremos ahora en los sonidos que no son creados para ser parte de la obra, pero que, por un motivo u otro, son incorporados como elementos estéticos dentro de la puesta en escena.

Se incorporan, por ejemplo, el caminar de los actores sobre el espacio, que, en un principio, puede no tener carácter de intencionalidad dentro de la estructura de la obra, pero que puede ser incorporado como un elemento estético e, incluso, generar un efecto tal como alterar el ritmo de la marcha o hacer que sea más fuerte o más suave, etc.

Otro elemento sonoro dentro de la estructura de la obra es la música[218], tal cual la entendemos en el mundo occidental. Esta puede ser utilizada o no en el espectáculo que se está investigando y puede ser creada especialmente para la obra o utilizar músicas ya hechas y adecuarlas a la puesta en escena.

La música puede servir únicamente de «ilustración» a la narrativa o a momentos determinados de la obra; o puede producirse e incorporarse al proceso como elemento narrativo, tanto del tema como de los estados sensoriales de las acciones que los distintos elementos del espectáculo poseen. También puede demarcar los territorios entre lo inmaterial y lo material dentro del espacio de la representación teatral, así como influir en la construcción de esos espacios, principalmente en el sentido simbólico y sensorial de la puesta en escena.

Además de los elementos sonoros de la obra, existen los ritmos creados a partir de la introducción de estos en la obra, así como los ritmos creados a partir de las relaciones que se van formando entre esos elementos sonoros y los demás de la creación teatral.

Así, analizando cómo se construye el ritmo, se percibe el paso del tiempo del

[218] Para más información sobre la música en el espectáculo, véase PAVIS (2000: 189-156), que estudia las relaciones de la música con el ritmo y los otros elementos de la puesta en escena, así como su posible variedad de ejecución y «materialidad» en el espectáculo.

espectáculo, puesto que, en su sentido estricto, el ritmo representa las «pulsaciones» del espectáculo, es su «andadura» y, en su sentido amplio, es la organización temporal de la obra.

Según Pavis(2000: 157), el *tiempo objetivo exterior* es el tiempo mensurable de la representación, su tiempo de duración, así como también el tiempo mensurable y perceptible de ritmos y organizaciones de los signos.

Por su parte, el *tiempo subjetivo interior* se refiere al tiempo interior del espectador que, en nuestro caso, es el *tiempo subjetivo interior* de la memoria del espectáculo, tal cual la denominamos anteriormente cuando hablamos del fondo como elemento significativo dentro de la estructura del quehacer teatral.

Este último, el *tiempo subjetivo interior*, deja sus huellas en la puesta en escena final, perceptibles a partir de la *quinta dimensión* del universo, tal cual nos informa Nobert Elias (1998: 66), mencionado anteriormente; dicho teimpo representa la experiencia vivida o su conciencia, la cual se suma a las cuatro dimensiones del espacio y del tiempo.

IV.3.9.2. Los sonidos como elementos agregados al espacio y sus relaciones rítmicas dentro de él

Hemos analizado el sonido en su sentido de «existencia». Ahora lo estudiaremos dentro del «lugar teatral» y en función de las relaciones que ahí pueden darse, entendiendo que, cuando hablamos de «lugar teatral»[219], estamos hablando del espacio físico y del interespacio de las relaciones humanas.

En primer lugar, hablaremos del sonido y de sus relaciones físicas con el espacio. El significado de un sonido producido en un espacio no es el mismo que el producido en otro, ya que por distintas razones acústicas el sonido se modifica y puede modificar su significado dentro de la obra.

También la ocupación humana del espacio donde se produce el sonido modifica su cualidad sonora, como también su aprehensión auditiva. No es lo mismo oírlo «de frente», que oírlo «circundado», proveniente de muchas direcciones al mismo tiempo o en tiempos distintos, etc.

[219] Hemos tratado ese concepto en el epígrafe IV.4.

Cuando el creador opta por determinadas maneras de presentar el sonido, está construyendo su forma sonora y la aprehensión rítmica temporal del espectáculo, como ya hemos señalado; entonces, las elecciones por parte de ese creador o de los creadores, o las opciones aleatorias que se van presentando durante el quehacer teatral, son la construcción del tiempo, de los «climas» y/o de las «atmósferas», tal cual las hemos trabajado anteriormente.

Igualmente, se debería analizar cómo los elementos sonoros van creando relaciones rítmicas dentro del espacio. Y también, considerar si los creadores dan importancia a esas relaciones o estas son aleatorias, así como si esas relaciones son construidas o si se aprovechan a partir de los «acontecimientos».

Otro punto que debe observarse, es la interferencia de los sonidos en los interespacios de la creación que se van estableciendo entre los otros creadores del proceso, puesto que los elementos sonoros, tanto los meditados como los aleatorios, están construyendo sentidos en conjunto con los otros creadores o los «atraviesan», con lo que crean, a pesar de su participación, otros sentidos en la obra y la reconfiguran y dotan de elementos inimaginables por parte de los demás elementos.

Ese espacio de la «interespacialidad» es muy flexible y muy difícil de demarcar con precisión por el propio hecho de su inmaterialidad. Sin embargo, debemos analizarlo, puesto que, a partir de esa percepción se pueden comprender los ritmos internos de las acciones escénicas en su complejidad y en su totalidad, entendiendo que la totalidad, en teatro, es algo «abierto» y dotado de una organicidad que le proporciona una evolución en el espacio y en el tiempo de la representación.

IV.3.9.3. La dinámica de los sonidos en la composición del espectáculo

En este epígrafe hablaremos de cómo los sonidos van mezclándose con los otros elementos y van creando una «atmósfera», que es temporal y que ayuda a crear la dinámica rítmica del espectáculo, dándole una unificación sensorial, más que estética, muy importante[220].

Ya nos hemos referido a las múltiples relaciones entre los distintos elementos de

[220] En la Segunda Parte de este trabajo, en el relato de Malgorzata Dzieduszycka sobre la puesta en escena del espectáculo *Apocalypsis cum Figuris*, de Grotowski, una de las partes en que ella se detiene con bastante curiosidad es exactamente el momento en que el sonido de los cuerpos de los actores en el espacio creaba dimensiones subliminales para la puesta en escena, dándonos una idea clara sobre la cuestión de «atmósfera escénica» a partir del sonido.

la creación teatral que se van organizando durante el proceso del quehacer teatral. Esas relaciones van creando dinámicas rítmicas, tanto en el sentido estético como narrativo o sensorial; y esas dinámicas son aprehendidas en el desarrollo temporal de la representación teatral al mismo tiempo que se van creando en los espacios y en los interespacios, conformando el «lugar teatral» específico de cada puesta en escena.

El sonido, dentro de esas multiplicidades de relaciones que van estableciéndose, en general, es el elemento unificador del espectáculo, en el sentido sensorial, pues, como es «inmaterial», cumple esa función de manera casi imperceptible. De este modo, aporta una fluidez desprovista de reflexión, que paraliza la fruición por parte del sujeto y lo hace reflexionar sobre los acontecimientos. En ocasiones, ni siquiera los creadores de la obra se dan cuenta de que hay otra «historia», subliminal, que se narra a partir de las sensaciones auditivas.

Estas sensaciones de las que hablamos unen todos los sonidos y los organizan internamente, tendiendo a «organizar» el tiempo a partir de las relaciones entre los más diversos elementos sonoros del espectáculo, desde la afinación y el ritmo entre las voces de los actores, hasta la música, incluso a través de los diferentes ruidos provocados por la acción de los múltiples elementos de la obra y de estos sonidos en relación con los otros elementos. Se producen así sentidos sobre sentidos, construyendo una red, al modo en que, en otro contexto, Deleuze y Guattari (2000: 10) hablarán de «agenciamiento»:

> «En un libro, como en cualquier otra cosa, hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación. Las velocidades comparadas de flujo según esas líneas generan fenómenos de retraso relativo, de viscosidad o, al contrario, de precipitación y de ruptura. Todo eso, las líneas y las velocidades mensurables, constituye un agenciamiento (*agencement*).» .

Y específicamente en nuestro caso:

> «Los "agenciamientos colectivos de enunciación" funcionan directamente en los "agenciamientos mecánicos" y no se puede establecer un corte radical entre los regímenes de signos y sus objetos.» (Deleuze y Guattari, 2000: 17).

IV.3.9.4. La adecuación final del ritmo del espectáculo

Hasta ahora hemos tratado el sonido en sus posibles variedades, dentro de tantas otras que se pueden establecer a partir del quehacer teatral. Y, como ya hemos señalado aquí, sólo intentamos percibir posibilidades para el análisis del proceso teatral, sabiendo que existen muchas otras y diversas percepciones sobre él.

Aunque hemos observado, en la organicidad del espectáculo teatral, sus características «abiertas», en un determinado momento del proceso todos los elementos convergen para un acontecimiento que es único, incluso por su carácter temporal cronológico real.

En ese momento, se puede crear una unificación de los ritmos sonoros del espectáculo, no en su sentido físico, sino en su sentido de «andadura». Los sonidos van creando un discurso propio dentro de la obra, que puede ser entendido como una acción única o unificada dentro de la estructura espacio-temporal de la puesta en escena.

Analizando cómo se produce esto, si es que realmente se produce, durante el proceso de los ensayos, será posible percibir los «movimientos» de la organicidad de la obra, que es como si fuera su «alma», el sentido general que se quedará como recuerdo del acontecimiento, tanto del proceso del quehacer teatral, como de la puesta en escena.

IV.3.10. La técnica

Para empezar el análisis sobre la función de la técnica dentro del acontecimiento teatral como quehacer teatral y soporte físico, hacemos referencia a Milton Santos (2002: 55) para iluminar la cuestión:

> «Las técnicas participan en la producción de la percepción del espacio y también de la percepción del tiempo, tanto por su existencia física, que marca las sensaciones delante de la velocidad, como por su imaginario. Ese imaginario tiene una fuerte base empírica. El espacio se impone a través de las condiciones que él ofrece para la producción, para la circulación, para la residencia, para la comunicación, para el ejercicio de la política, para el ejercicio de las creencias, para el ocio y como condición de "vivir bien". Como medio operativo, facilita una evaluación objetiva y como medio percibido está subordinado a una evaluación subjetiva. Pero el mismo espacio puede ser visto como terreno de las operaciones individuales y colectivas o como realidad percibida. En realidad, lo que hay son invasiones recíprocas entre lo operativo y lo percibido. Los dos tienen la técnica como origen y por esa vía, nuestra evaluación acaba por ser una síntesis entre el objetivo y el subjetivo.
> La técnica es, pues, un dado constitutivo del espacio y del tiempo operacionales y del espacio y del tiempo percibidos (BROEK & WEBB, 1968; G. N. FISCHER, 1980). Esta podría, así, ser la búsqueda de referencia común, ese elemento unitario capaz de asegurar la "equivalencia" tiempo-espacio.» (la traducción es nuestra).

De la misma manera que para Santos, también para nosotros, la técnica tiene dos sentidos. Por un lado, tenemos la técnica que se crea cuando se está construyendo un espectáculo teatral, la cual es relativa al quehacer teatral en su totalidad y puede ser continuación de algo ya desarrollado anteriormente o de algo nuevo y relativo únicamente al aquel quehacer teatral específico, tanto en sus relaciones físicas como humanas. Este trabajo puede ser, a su vez, «formalizado», o bien, mantenerse como memoria en el *corpus* del equipo creativo de una puesta en escena.

Por otro lado, tenemos lo que denominamos en teatro «elemento técnico», esto es, la manipulación de los distintos elementos, por parte de alguien o por máquinas programadas para ello, que permite que el espectáculo ocurra en un espacio-tiempo determinado.

IV.3.10.1. La técnica como soporte o base para la escena

La técnica tiene la función no sólo de organizar, sino también de interferir en los distintos ritmos, espacios y demás elementos de la escenificación, así, va a influir en la creación de la puesta en escena.

Cuando actúa sobre los objetos escénicos, tales como la luz y el sonido, en particular, o, en el caso del escenario, en la interacción con él, produce modificaciones rítmicas y espacios temporales en la puesta en escena, siendo así la técnica lo que da soporte a la dinámica del espectáculo.

En efecto, es la técnica que controla los flujos de los elementos durante la representación, como, por ejemplo, en el cambio de escena para escena, cambio de luces, entrada y salida de músicas, etc.

Así, en muchas ocasiones, la técnica tiene una función elemental en el desarrollo de la puesta en escena, pues «permite» que el espectáculo ocurra de la manera programada y un fallo técnico puede influir en toda la dinámica de los ensayos o del espectáculo.

IV.3.10.2. Las relaciones dinámicas entre la escena y el entre bastidores

En un montaje u otro, la técnica puede ser incorporada como elemento estético de la puesta en escena, pero, en general, la parte técnica (aparatos, manipulación, etc.), se queda fuera de la vista de los espectadores, creando una dinámica en el espectáculo entre lo que ocurre «fuera» y lo que ocurre «dentro» de la escena.

Esas relaciones influyen en el ritmo del espectáculo, puesto que son parte del desarrollo cronológico de la puesta en escena, y pueden ser utilizadas como una parte estética del acontecimiento teatral o pueden ser tratadas como una parte «oculta» del todo, algo que no debería ser percibido o influir en la fruición de la puesta en escena.

No obstante, en cualquiera de las opciones que se tomen, es cierto que la técnica forma parte del acontecimiento y amplía las relaciones teatrales que ocurren en el espacio y en el tiempo de la creación teatral hasta otra «frontera», una de las muchas de las que ya hemos hablado. En general, es la «frontera» entre el «lugar teatral» de la representación y el mundo de la «realidad». Es a partir de la percepción de su existencia en ese espacio desde donde se puede tener la percepción de lo «teatral» en el acontecimiento que se desarrolla en ese momento.

Por otro lado, la técnica es el instrumento a través del cual el actor se percibe «dentro» o «fuera» del juego, pues esta también tiene su espacio de existencia dentro del espacio del acontecimiento teatral y forma parte del carácter de construcción artesanal del espectáculo.

También las relaciones humanas que ahí se traban en el momento del espectáculo son importantes, puesto que un error técnico dentro o fuera de la escena puede ocasionar una modificación en el desarrollo de la puesta en escena y la consecuente modificación en la actuación por parte de los actores.

IV.3.10.3. La incorporación de la técnica a la estética del espectáculo

Ya hemos hablado de la posibilidad de la inclusión de la parte técnica como elemento formal dentro del espectáculo, puesto que muchas veces estos temas son parte fundamental dentro de la estética y de la ética que un grupo determinado asume como suyo y como parte integrante de su carácter creativo. Nos referimos a la otra «técnica» de la cual hablamos al principio de ese apartado. Esto es así, porque la técnica, en su

sentido físico, cambia dependiendo del tiempo[221], posibilitando las modificaciones significativas a la hora de crear un espectáculo teatral y a la hora de plantear y crear su estética final.

Muchos creadores han hablado sobre la técnica en sus procesos creativos. Entre tantos podríamos citar, por un lado, a Grotowski (1981 y 2007), con su *Teatro pobre* y su *Teatro de las 13 filas*, que nos habla de la utilización de la técnica únicamente en su carácter esencial, como una posible resistencia del «teatro rico» desprovisto de «verdad». Por otro lado, a Robert Wilson, que, tal y como nos informa Galizia (1986) cuando se refiere a su proceso creativo, al contrario que Grotowski, partió de un elemento técnico altamente estilizado para su creación teatral.

Podríamos citar a otros tantos creadores teatrales que han hecho de la técnica una parte importante de su discurso y de su creación sobre el quehacer teatral.

Sin embargo, lo que aquí nos proponermos es analizar la importancia que puede tener la técnica y su «manipulación» estética dentro del proceso teatral y saber, a la hora de hacer un análisis del proceso del quehacer teatral, cómo se está realizando esa inclusión del elemento técnico y cómo eso se queda como parte de la «técnica» final que ese proceso ha generado a partir de su realización en los momentos del ensayo.

IV.3.11. La producción

En este apartado, nos centraremos en uno de los elementos de este análisis, que si bien no está incluido en el proceso creativo, en su sentido de vivencia creativa durante los ensayos, sí interfiere en el proceso y en la estética del espectáculo: la producción, responsable de la realización material de la obra.

Todo proceso tiene su propia producción, que puede realizarse de diversas maneras y dependerá de la organización y del aspecto económico del grupo que está realizando la obra. Pueden ocuparse de ella, incluso, sus miembros creadores, como los actores, el director u otro creador del proceso, o bien puede haber personas distintas a los creadores que se ocupen únicamente de esa parte del proceso. Lo que nos interesa en este análisis es que siempre alguien tendrá que ocuparse de esa tarea organizativa del proceso.

[221] PAVIS (2000: 195) nos habla de la importancia de los avances de la iluminación en la puesta en escena contemporánea, pero podríamos extender esa cuestión a todos los elementos técnicos de los cuales estamos hablando.

IV.3.11.1. La producción y el proceso del quehacer teatral

Desde el principio del proceso de ensayos, la producción está insertada en el quehacer teatral y se encarga, por un lado, de conseguir el espacio de ensayo y, en caso de que este exista previamente -como el caso de compañías que ya tienen su propio espacio de trabajo- de mantenerlo de manera que el grupo pueda utilizarlo cuando sea necesario.

Y, por otro lado, se ocupa de dotar de materiales específicos al proceso, desde los más esenciales, como agua para beber, hasta los elementos técnicos que hagan falta para la creación del espectáculo, etc. Estos elementos interfieren en la creación durante el proceso de ensayos; así que, de una manera indirecta, la producción, ya desde el primer momento, está contribuyendo al desarrollo del proceso creativo.

Además, será la producción la que se ocupará del aspecto financiero de la puesta en escena, siendo la responsable de decir hasta dónde se puede llegar, en el sentido creativo, por ejemplo, el escenógrafo.

Tiene que haber una comunicación entre las partes, puesto que un creador puede desaprovechar horas creando algo que al final no podrá ser realizado o tendrá que adecuar lo ya creado a la realidad económica del grupo. Quien hace esa gestión es la producción.

También es la producción la que agiliza el material necesario para el desarrollo del proceso creativo, como, por ejemplo, algún material esencial para crear un determinado elemento que sea importante para la escena, para un clima, etc.

Por lo tanto, la producción tiene que estar en constante relación con el proceso creativo y saber comprender que la creación, muchas veces, depende de la agilidad con que se consigue cierto material.

Claro está, como ya hemos dicho, que cada proceso determina su forma de producción y que es importante entender que, incluso esa parte del proceso, puede ser determinada por razones éticas o estéticas que el grupo en particular asume como su manera de crear y de existir en la comunidad creativa.

En muchos casos, por una posición ideológica, el grupo es el que, incluso, produce los elementos del proceso, como la vestimenta, el escenario, etc. Analizar cómo funciona la producción en un determinado proceso, nos informa cómo el grupo va trazando para sí, durante el quehacer teatral, los rasgos estéticos que la puesta en escena tendrá.

IV.3.11.2. La producción y la puesta en escena

La producción también es la responsable de la adecuación física entre lo producido en el ensayo y su puesta en el espacio definitivo del espectáculo. Tiene que ocuparse de los asuntos más diversos, como la colocación o construcción del escenario en el espacio definitivo, y también de las cosas más sencillas, como cuidar de que se arregle un defecto en algún objeto de escena.

Es decir, es la producción la que se ocupa de la totalidad de la puesta en escena en sus aspectos físicos y, una vez estrenada la obra, es la producción la responsable del mantenimiento del espectáculo durante la temporada o temporadas, o bien en «giras» eventuales que serán efectuadas con el espectáculo, siendo la responsable desde la adecuación técnica del espectáculo en los distintos espacios, hasta la locomoción de los actores hasta donde se realizará la puesta en escena.

Claro está que cada proceso es distinto y que las funciones pueden ser divididas o centra das en alguien. Sin embargo, estamos entendiendo por producción todos los elementos relacionados con el proceso y con la puesta en escena que, de una manera u otra, tendrá que ser realizada, los cuales influirán directamente sobre la calidad del espectáculo.

IV.3.12. El director de escena[222]

El director de escena, hoy en día, es fundamental en el proceso del quehacer teatral, pues es él quien organiza, dinamiza y unifica la forma estética final del espectáculo, por lo que es el puente entre los diversos elementos creativos del proceso que hemos visto hasta aquí.

Eso sin mencionar, sobre todo, el proceso de creación en conjunto con los actores y sus más variados métodos de trabajo actoral que se han desarrollado principalmente durante el último siglo, pues, muchas veces, es el director de escena el que «crea» u «organiza» la mirada del espectador en relación a la escena, como nos señala Grotowski (1993: 50) en su texto de la revista *Máscara* «El director como espectador de profesión». En él, nos cuenta cómo él, como director teatral, es el

[222] En la Primera y Segunda Parte del presente trabajo, hemos estudiado los procesos creativos de algunos directores de escena. Lo que haremos ahora será una síntesis, más técnica, sobre el proceso creativo de la dirección teatral.

responsable de direccionar la mirada del espectador durante una puesta en escena, interfiriendo en su proceso de aprehensión y comprensión del acontecimiento escénico[223].

Entonces, es necesario comprender, durante el proceso de análisis de los ensayos, cuál es la función del director en el quehacer teatral específico que se está investigando y dónde quedan sus huellas creativas en el espectáculo teatral.

IV.3.12.1. El director de escena como elemento dinamizador de los ensayos

Al tratar el proceso actoral en los ensayos, hemos abordado algunas de las relaciones establecidas entre los actores y la dirección, así como su importancia en el desarrollo de la creación del acontecimiento teatral. En esta ocasión, intentaremos profundizar en las demás relaciones que el director teatral desarrolla con los otros elementos creativos y en sus posibles manipulaciones estéticas y sensoriales.

Como se ha mencionado en el apartado anterior, hoy en día es el director, en general, el responsable de delinear el objeto teatral en su forma final. Para conseguir realizar esa operación estética es necesario que él articule los demás elementos y los ayude a elaborar sus aspectos creativos a partir del desarrollo del quehacer teatral.

De este modo, es el director teatral quien asume la característica de dinamizador del proceso en los ensayos, pues, a partir de su mirada sobre el todo y sobre las partes, se determina qué relaciones formales se quedarán en la puesta en escena.

Claro está que los otros creadores también realizan esa operación por sí mismos y en menoscabo de la mirada del director; pero, al final, debería ser el director quien controlase esas relaciones, el que hiciese las elecciones por dónde caminasen los elementos creativos dentro de ese universo.

Es un ejercicio formal y existencial, puesto que el director, por más que consiga mantenerse apartado y con una mirada crítica sobre el proceso, como lo plantea Grotowski (1993: 47-55), está irreversiblemente involucrado en el proceso real de la acción creativa que se desarrolla en el espacio real de los ensayos. Todos sus «canales creativos», tanto sensoriales, como racionales o de otro orden, que influyan en la construcción del objeto artístico participan activamente sólo por el hecho de existir

[223] Ese punto ya fue trabajado en la Segunda Parte, cuando hablamos de las cuestiones creativas en Grotowski, en el epígrafe II.3.

físicamente en ese espacio, en el proceso y en su dinámica creativa.

También es el director teatral quién realiza la operación de detonador y a la vez organizador del proceso creativo junto a los elementos y sus relaciones, puesto que es él quién hace las elecciones metodológicas, técnicas y de otros órdenes, dejando al final sus huellas creativas sobre el fondo y, de una manera indirecta, sobre la forma del espectáculo.

Como se ha dicho anteriormente, el director teatral es el responsable de la organización temporal del espectáculo, a él corresponde la función de «tempógrafo», como lo llama Pavis (2000: 155-156), esto es, es él quien asume la función de ordenar el tiempo del espectáculo a partir de los ritmos establecidos por las diversas relaciones entre los signos teatrales creados a partir de la creación de los elementos escénicos.

IV.3.12.2. El director de escena como organizador de los elementos del proceso

A partir de su función como dinamizador del proceso teatral realizado gracias a las relaciones entre los elementos teatrales involucrados, el director determina la organización de la puesta en escena, como hemos dicho más arriba. Ahora, sin embargo, analizaremos cómo se realiza esta operación y los porqués de sus elecciones de las múltiples direcciones que se le presentan durante el proceso creativo.

En primer lugar, vamos a describir cómo se van a organizar los elementos y en qué sentido, horizontal o vertical, a partir de las estratificaciones propias de los procesos creativos que se van sobreponiendo y que se van mezclando hasta crear una única superficie, pero llena de lados y ángulos oblicuos, etc.

Es decir, organizar, aquí, debería ser entendido como una relación orgánica entre el director y la obra de arte, puesto que, a partir de su proceso personal creativo, el director organiza las mezclas naturales entre los elementos y sus relaciones físicas y subliminales, tales como el color de la luz en la vestimenta del personaje, la música inmaterial sobre el espacio concreto simbólico del escenario, la acción de los actores entre los objetos que se convierten en el propio actor mezclado con el escenario a partir de su personaje, etc.

Podríamos mencionar una infinidad de posibilidades creativas a partir de las relaciones entre los objetos: se hacen elecciones entre un color de luz y otro, entre un

vestuario en detrimento de otro, entre si el actor camina hacia la derecha o la izquierda, etc. Sin embargo, entre las relaciones de carácter interrelacionales, es casi imposible demarcar el territorio existencial y mucho más «organizarlo».

De hecho, lo que el director hace, en realidad, es acrecentar al proceso creativo teatral, sus estados de espíritu, sus impresiones filosóficas, sus necesidades estéticas, sus conceptos políticos o de otro tipo, y dejarse mezclar con los demás elementos en el tiempo propio del proceso creativo que se desarrolla ante su mirada.

No obstante, existe una parte técnica que sí puede ser pensada y racionalizada, como, por ejemplo, las secuencias de las escenas, concretamente su ritmo, que aceleran o disminuyen la velocidad de las acciones de los actores, etc., estudiar las opciones que la dirección va tomando nos informa cómo él va creando la forma y el fondo a partir de esas elecciones.

IV.3.12.3. El director de escena y la construcción de la lógica del montaje

> «*¿Por qué para muchos espectadores aparecía la misma historia, los mismos eventos?* Porque el trabajo de dirección, de puesta en escena tenía la orientación profesional. El director que dispone del oficio sabe que debe preparar los elementos de la acción, que debe hacer el montaje en la percepción de los espectadores; quiero decir que es trabajo premeditado. Cada elemento debe atacar la percepción de los espectadores. En apariencia, el espectáculo está sobre la escena, aunque en realidad se desarrolla en la percepción del espectador; está sobre la escena aquello que sucede, está en el itinerario para el espectador, en el cual cada actor tiene sus motivaciones. El hecho fue que el espectador vivió, a través de los personajes y la historia, el montaje propuesto. Y esto es el fundamento de la puesta en escena.» (GROTOWSKI, 1993: 58).

En el epígrafe anterior, tratamos de aclarar la organización de los elementos propuestos por la dirección teatral para que la puesta en escena gane organicidad, por lo menos aparente. Ahora analizaremos lo relativo a la construcción de una lógica sobre ese proceso creativo y sus consecuencias en el desarrollo de la puesta en escena.

Después de un momento absolutamente creativo, el director debería intentar dar una lógica al acontecimiento teatral, aunque esta lógica fuera la «no lógica». Lo que la dirección hace es unificar las elecciones creativas de la estética del espectáculo, la combinación entre los distintos elementos de una puesta en escena; unificar su «espíritu», su discurso formal y subliminal; su tiempo de acontecimiento creativo teatral, sabiendo de antemano, que el arte tiene una lógica interna que nace del propio quehacer teatral, en su proceso de creación.

No es sólo una técnica que se está gestando en el momento de los ensayos, sino también una lógica única, un discurso organizado a partir de los elementos creativos, pues esta viene dada de las relaciones entre los objetos, las superficies creativas, como hemos dicho antes, en sus múltiples posibilidades.

Es decir, el director construye la percepción de la acción escénica, por parte del espectador, a partir de los recursos teatrales, como, por ejemplo, a partir de las elecciones hechas entre las características de los personajes que pueden modificar la importancia dramática de uno u otro personaje dentro de la estructura narrativa de la obra, etc.

Hay diversas maneras de utilizar esas técnicas teatrales a favor de la historia que se quiere contar y del modo en que se quiere contar. Eso también es manipulado por el director cuando está haciendo las elecciones del sentido estético, filosófico, político, ético, etc. de la puesta en escena. Por ello, estudiar cómo el director va utilizando dichos recursos, propios de la teatralidad, nos informa cuál es la lógica que está imprimiendo a la comprensión de la obra, principalmente, por parte de los espectadores.

IV.3.13. La versión final

En este apartado, nos ocupados de la adecuación técnica de los medios a los soportes específicos del acontecimiento teatral, su espacio y su tiempo. Es el momento que en teatro llamamos «afinación» del espectáculo para que todo pueda ocurrir de la manera que se desea.

Es entonces cuando se hacen los ensayos finales, en general, para que los elementos puedan, si es el caso, ser adecuados al espacio de la representación y que ese espacio esté preparado para recibir el proceso realizado.

Es un trabajo de ajuste, básicamente técnico; se da cuando la luz es «afinada», el sonido ecualizado al espacio físico, el escenario ajustado a las dimensiones de la caja escénica, las interpretaciones de los actores adecuadas a ese espacio, desde la emisión de su voz, hasta una modificación en la acción que se haga necesaria por cualquier motivo que sea, etc.

Como hemos podido comprobar, la dirección, en general, es quien comanda ese momento y esas adecuaciones de carácter básicamente operativo, para que el espectáculo pueda ser realizado «de la misma manera» durante todas las funciones. Este

momento del proceso creativo también nos informa acerca de la manera en que el director ha «afinado» su narrativa personal, esto es, sobre la narrativa escénica que se ha realizado a partir de las relaciones entre los variados elementos escénicos durante los ensayos.

Claro está que sabemos, principalmente por estar trabajando desde de una perspectiva de forma y fondo, que cada representación del espectáculo es única e irrepetible; pero también sabemos que si está garantizada técnicamente y se sigue una determinada estructura, principalmente formal, que garantice que las funciones, aun no siendo idénticas, mantengan una coherencia estética y subliminal, por lo menos en su sentido general; eso, en cierto modo, unificará las diferentes funciones que puede tener un espectáculo, siendo estas en un único espacio.

Esto es así, puesto que si éste se modifica, tendrá que haber una nueva adecuación del espectáculo dentro de la estructura espacial nueva que se presenta, con todos sus cambios pertinentes, tanto de orden técnico-formal como sensorial, que ese nuevo espacio pueda pedir para sí.

Analizar cómo la dirección ha hecho esa última adecuación del espectáculo al espacio de la representación teatral, ilumina los aspectos de orden más técnico que creativo, contribuye a la comprensión de los aspectos técnico-formales con los cuales se está construyendo esa puesta en escena específica y explicita cómo los medios técnicos interfieren en la obra teatral.

IV.3.13. El espectáculo teatral

Hasta ahora, hemos hablado del proceso de ensayo de una posible puesta en escena y hemos trabajado en esa perspectiva. Sin embargo, creemos que durante las funciones, por su naturaleza orgánica y por su dinámica propia, como se ha dicho anteriormente, la obra sufre algunas alteraciones que, aun siendo más propias de la puesta en escena que de los ensayos, también forman parte del proceso «existencial» de la puesta.

Por lo tanto, trataremos esa cuestión teniendo en consideración los posibles cambios producidos en la «arquitectura escénica» que deviene del proceso de la representación y haremos un análisis de la puesta en escena como espectáculo finalizado y formalmente definido.

IV.3.13.1. La puesta en escena

Muchas veces, después de estrenado el espectáculo, la dirección siente la necesidad de hacer ajustes técnicos -y hasta de forma y fondo- de parte del espectáculo; y ello, por distintos motivos, tanto de orden personal creativo, como relativos a la organización técnica de alguna característica de la obra que no ha gustado o que se cree puede resolverse mejor.

Este hecho puede tener que ver con el público o no, es decir, puede ser que, a partir de las interrelaciones del público con alguna característica de la puesta en escena o hasta por una situación puramente técnica, como la incomprensión de una elección de luz o de una entrada o salida de escena de los actores, etc., el director sienta la necesidad de hacer ajustes técnicos, creyendo que, con las modificaciones, el público seguirá mejor la obra o la comprenderá mejor, es decir, la percibirá de la manera que él quiere que la perciban.

Pero también puede que sea una necesidad interna creativa de la dirección, por no estar a gusto con una determinada opción estética; por creer que, haciendo una modificación, la obra será más inteligible o por creer que el texto es muy largo, llegando, incluso, a cortarlo para que la obra tenga una mejor fruición, etc.

Por otro lado, puede ser que la dirección no haga ninguna modificación, por entender que la obra está como debería estar.

Del mismo modo, resulta interesante poder acompañar los cambios en la actuación de los actores y saber el porqué, si fuera el caso, de tales cambios. Por ejemplo, si se modifica el ritmo de la actuación, conviene conocer si el cambio tiene que ver con la aprehensión de la obra por parte del público, si el personaje sufre algún cambio para adecuarse mejor a lo planteado en la obra o si el cambio fue realizado exclusivamente por el actor, aclarando por qué lo ha hecho, etc.

Puede que los cambios también partan de la necesidad técnica del espectáculo de controlar mejor, de hacer que un efecto tenga mejor desarrollo en la estructura de la obra o que un determinado tiempo sea insuficiente para los cambios propuestos, etc. En todo caso, lo importante para el análisis del proceso es definir si esas modificaciones realizadas son posteriores al estreno, si son significativas dentro del universo general de la obra o si son ajustes más bien técnicos y con escasa repercusión en lo realizado durante el proceso hasta el momento del estreno.

IV.3.13.2. El público y el espectáculo

Sólo cuando el público asiste al espectáculo podemos considerar el proceso terminado, puesto que aquél también es parte del proceso del quehacer teatral y sólo cuando se incluye en el espacio temporal propio de la representación teatral, ésta estará completa.

Entonces sólo cuando existe fruición por parte del público, el ciclo de forma y fondo se cierra y cobra sentido sobre su propio sentido, dando fin al proceso o reelaborándolo con otras finalidades que pueden, incluso, extrapolar la puesta en escena. No obstante, éstas continúan interconectadas, por ser parte existencial del acontecimiento teatral que ha desarrollado ese otro fenómeno.

Por último, cabe decir que, a partir de la interacción con el público, esas posibilidades se abren y esas múltiples posibilidades de fenómenos interrelacionados con la obra pueden volver a encontrarse con ella y reelaborarla de diferentes maneras. Si el proceso es abierto, esas contaminaciones serán bienvenidas y serán aprovechadas, modificando su posibilidad existencial.

Estar atento a esa organicidad del proceso del acontecimiento teatral redimensiona el proceso de los ensayos y nos hace comprender no sólo las relaciones entre los elementos que componen el espectáculo, público incluido, sino también su dimensión temporal extendida a la cultura en la cual se gestó y a la cual él espectáculo pertenece como elemento constituyente y también constructor de sentidos.

IV.3.14. Consideraciones finales sobre nuestro cuestionário

A partir de nuestro cuestionario, propuesto para analizar el proceso creativo durante los ensayos, a partir de la improvisación, nos damos cuenta que una organización de pensamiento, sobre los variados elementos que componen una puesta en escena y su categorización en núcleos distintos, pero que se comunican entre si, es necesario para el cotejamiento de las partes de la creación, que durante el proceso de ensayos van realizandose, ni siempre de manera organizada, tal cual la hemos dispuesto en el cuestionario, pero que se inbrican de manera a dar forma al espectáculo.

Al realizar un análisis de nuestro propio cuestionario, redimensionamos la importancia de tener un modelo que dé cuenta de una posible organización para el

proceso analítico sobre el objeto teatral, durante los ensayos. Esto nos garantiza la ordenación de pensamiento sobre el quehacer teatral, de modos que podamos construir un saber científico, y artístico, a partir del propio objeto, el espectáculo, y su universo específico de actuación, el quehacer teatral.

QUINTA PARTE.
APLICACIÓN DEL MODELO DE ANÁLISIS PROPUESTO AL PROCESO CREATIVO DE ELS JOGLARS

V.0. PRELIMINARES

En esta Quinta Parte, pretendemos realizar la aplicación práctica del modelo de análisis descrito en la Parte anterior. Para ello, procedemos a través de dos pasos: en el primero, aplicaremos el modelo de Pavis (materializado en su Cuestionario) a un espectáculo de Els Joglars; en el segundo paso, aplicaremos nuestro propio modelo a otros espectáculos de la compañía. De este cotejo esperamos extraer conclusiones de gran interés para comprobar la validez del modelo que hemos propuesto y que constituye el núcleo central de nuestro objeto de estudio y, por ello, la hipótesis de nuestra tesis doctoral.

El primero será sobre la puesta en escena del espectáculo *Yo tengo un tío en América*, que será analizado a partir del cuestionario propuesto por Pavis, el: «Cuestionario Pavis» (PAVIS, 2000: 48-51), en el que se propone un análisis a partir de la puesta en escena y sus relaciones con la percepción de la obra y su entorno. En este paso, haremos el estudio basándonos únicamente en la puesta en escena, vista por nosotros a partir de una copia videográfica de la misma, perteneciente al acervo del grupo.

El segundo paso estará integrado, como hemos dicho, por el análisis del proceso de ensayo para la construcción del espectáculo *Daaalí*, el cual llevaremos a cabo utilizando el modelo y el cuestionario que hemos propuesto y descrito en la Cuarta Parte de este trabajo.

Para hacer ese análisis, utilizaremos el vídeo *El Joglars según Daaalí* documental realizado durante los ensayos, que explota aspectos de proceso de ensayo del espectáculo y que fue dirigido por Llorenç Soler y realizado por Gara Produccions Malerick en 1999; el *Diari d'assatjos*, de la ayudante de dirección del espectáculo *Daaalí* de 1999[224], donde es relatado el día a día del proceso de ensayo; el libro de memorias de Ramon Fontserè (2002), *Tres pies al gato: diario de un actor*, escrito durante el período de ensayos de la obra; algunos documentos cedidos por el grupo sobre las condiciones técnicas del espectáculo *Daaalí*; y, por último, documentos extraídos del *site* del grupo en la *web*.

[224] Ese diario de ensayos me fue cedido por Els Joglars durante mi investigación junto al grupo en 2006 en el archivo del grupo en su oficina de Vic.

V. 1. EL «CUESTIONARIO PAVIS» APLICADO AL ESPECTÁCULO *YO TENGO UN TÍO EN AMÉRICA* DE ELS JOGLARS

En la Cuarta Parte del presente trabajo (en los epígrafes IV.1. y IV.2.), hemos llevado a cabo la presentación y justificación del «Cuestionario Pavis», que a continuación aplicamos al espectáculo (materializado en vídeo, a efectos de objetivación del análisis) *Yo tengo un tío en América*[225].

V.1.1. Características generales de la puesta en escena

V.1.1.1. En qué se sustentan los elementos del espectáculo (relaciones de los sistemas escénicos)

Toda la puesta en escena de *Yo tengo un tío en América* está basada en las relaciones entre los elementos del espectáculo y la posibilidad de juego que se establece a partir de la historia narrada, el descubrimiento de América por los españoles. Todo lo que está en escena está relacionado con la voluntad de la dirección de transformar teatralmente el espacio escénico en una mezcla de espacios y tiempos teatrales e históricos subliminales.

Así, toda la construcción estética de la obra se basa en promover una unificación entre los elementos de la puesta y una lectura teatral de los hechos históricos, pero desde una lectura absolutamente actual, condición primera para un posible análisis de ese espectáculo: la comprensión de su manufactura en el presente, con vistas a una teatralidad contemporánea, desde el punto de vista estético, dramático o de narrativa histórica.

V.1.1.2. Coherencia o incoherencia de la puesta en escena: ¿en qué se basa?

La puesta en escena es una actualización, por parte del director Albert Boadella, del descubrimiento de América y su colonización por los españoles. Para ello se utiliza

[225] El vídeo del espectáculo: *Yo tengo un tío en América*, que fue grabado por nosotros, y de esta grabación es de donde extraemos las consideraciones para realizar dicho cuestionario, tal y cual hemos presentado en el «Anexo II».

la metáfora de unos locos en un frenopático, que, a partir de una terapia propuesta por los médicos como una manera de tratamiento, van reconstituyendo, pero de manera poética y teatral, el proceso colonizador.

En ese sentido, el espectáculo, es una creación libre de los acontecimientos que van narrándose a partir de una visión poética por parte de la dirección. Por lo tanto, no hay una incoherencia entre los hechos y lo teatralmente narrado, pero sí una construcción lúdica y muy personal por parte del grupo sobre el tema del descubrimiento de América.

V.1.1.3. Lugar de la puesta en escena en el contexto cultural y estético

La puesta se estrena, en la España de los años 90. Se realizó con la estética característica del grupo[226], a partir de los elementos escénicos que fueron manipulados y organizados durante los ensayos de la puesta en escena.

Por lo que respecta al momento cultural, la puesta en escena está inserta dentro del marco histórico de las conmemoraciones de los 500 años del descubrimiento de América. Sin embargo, el grupo hace una reflexión crítica sobre la apropiación de ese término y explora el tema desde un enfoque personal, buscando las situaciones 'oscuras' e intentando siempre jugar con los hechos históricos, imprimiéndoles cierta comicidad.

Igualmente consideramos, para comprender el contexto cultural, la propia historia del grupo, pues planteamos que las obras son un reflejo de las relaciones establecidas durante los ensayos. Por lo tanto, el contexto cultural inmediato, el proceso de ensayo de la obra, también influye en la puesta en escena, ya que el grupo se mantiene el mismo, tanto durante los ensayos, como durante la etapa de la puesta en escena[227].

[226] Ya trabajada en la Tercera Parte de la presente Tesis Doctoral de investigación.

[227] Hemos trabajado sobre eso en la Tercera Parte.

V.1.1.4. Qué molesta en esta puesta en escena; cuáles son los momentos fuertes, débiles o aburridos. Cómo se sitúa en la producción actual

En la puesta en escena no hay momentos que nos aburran. Una de las características fuertes de esa obra es su ritmo perfectamente sincronizado con la argumentación del tema y con el desarrollo de la narrativa, bien hecha a partir de la estructuración de los elementos internos de la puesta en escena.

Su forma de construcción, acompaña la manera como la compañía, Els Joglars, realizan su labor creativo, a partir de la improvisación durante los ensayos[228].

En la producción actual española, esta compañía es una de las más antiguas en actividad, con un largo recorrido, y considerada como una de las más importantes dentro del teatro español contemporáneo[229] y, seguramente, una de las más importantes durante el momento de la Transición[230].

V.1.2. Escenografía

V.1.2.1. Formas del espacio urbano, arquitectónico, escénico, gestual, etc.

La obra se estrena en un teatro a la italiana[231], donde existe una división clásica entre los diversos espacios. Dentro de la caja escénica se colocan el escenario, donde hay cuerdas colgadas que salen del techo y los demás elementos escénicos de esa puesta en escena. Los únicos elementos fijos en el escenario son los tambores al fondo y las taquillas, colocadas en las paredes laterales de la caja escénica, donde los personajes guardan sus pertenencias.

Lo gestual acompaña a la creación de los personajes y se adecua a la necesidad de cada escena en particular, teniendo dos grupos distintos: la de los locos, que no alternan sus características, y la de los médicos, psiquiatras, que alternan y encarnan o bien a médicos o bien a españoles antiguos, los conquistadores.

---

[228] Ya trabajada en la Tercera Parte del presente trabajo de investigación.

[229] Ver nota anterior.

[230] Sobre la cuestión del teatro español durante la Transición, véase PÉREZ (1993): «Introducción», en «La escena madrileña en la transición política (1975-1982)». Teatro. *Revista de Estudios Teatrales 3/4 (junio-diciembre)*.

[231] El espectáculo fue estrenado el 15 de noviembre de 1991 en el Teatro Municipal de Girona, donde se realizó el vídeo al cual hemos asistido.

V.1.2.2. Relación entre el espacio del público y el espacio actoral

La relación entre el espacio actoral y el público es la clásica división entre el patio de butacas y la caja escénica en un teatro a la italiana: los actores en la caja escénica y el público en el patio de butacas. No hay una mezcla de espacios, ni por parte de los actores ni por parte del público y, a pesar de la puesta, no necesariamente se olvida la existencia del público ni tampoco se le intenta incluir en la escenificación de manera activa, es decir, se respetan las «convenciones teatrales» en ese sentido.

V.1.2.3. Principios de la estructuración del espacio

V.1.2.3.1. Función dramatúrgica del espacio escénico y de su ocupación

La ocupación de la caja escénica, se divide básicamente en tres áreas, según la perspectiva barroca: frente, medio y fondo, más las cuerdas, que salen del techo por todo el espacio.

Básicamente, la parte de atrás sirve para pasajes de personajes y de contrafondo para la construcción del espacio. La parte del centro es donde se construyen casi todas las escenas relativas al delirio de los locos, cuando representan a una tribu indígena de América. Finalmente, la parte frontal es donde se dan las discusiones entre los locos y donde hay una interacción entre médicos y locos, es decir, es el espacio que representa el pabellón del frenopático donde, ficticiamente, transcurre la obra.

De este modo, el espacio escénico cumple la función dramatúrgica de apoyar la idea de una división de espacios y tiempos ficcionales dentro de la estructura temporal de la puesta en escena.

V.1.2.3.2. Relación entre lo escénico y lo extraescénico

Las relaciones extraescénicas tienen lugar en las dinámicas directas con el entorno cultural inmediato de la puesta en escena: España en la conmemoración de los 500 años del descubrimiento de la América y, las funciones artísticas de la puesta en escena de *Yo tengo un tío en América*, abarcan los aspectos políticos, culturales,

sociales, etc., que este grupo teatral, Els Joglars, cumple en relación con el entorno cultural español al cual pertenece.

V.1.2.3.3. Vínculo entre el espacio utilizado y la ficción del texto dramático escenificado

El espacio ficcional del texto dramático, que fue construido, como se ha dicho anteriormente, en conjunto con la totalidad de la puesta en escena, utiliza el espacio de la caja escénica como si fuera el pabellón de un frenopático. Por lo tanto, se establece una relación obvia entre la caja escénica y este pabellón.

Por lo tanto, la caja escénica, en un nivel subliminal, actuará como un frenopático de locos para estos actores en especial o como una estructura oscura que reflejara el inconsciente colectivo del tema que se está tratando.

Sin embargo, esta conclusión, sería ir mucho más allá de lo que la puesta en escena nos da. Cada individuo establecerá estas relaciones en particular, partiendo de su memoria personal y cultural.

V.1.2.3.4. Relación entre lo mostrado y lo oculto

Hay una relación obvia entre lo visto y lo oculto en esta puesta en escena. De hecho, en todo momento hay una voz en *off* que comanda las acciones disciplinares de los internos, dando órdenes principalmente relacionadas con el tiempo y la acción ficcional y que, igualmente, sirve para reorientar los tiempos entre lo «real» -el frenopático- y lo «imaginario» -los indígenas de América-.

Esas acciones ordenan el espacio, puesto que este, el espacio, cambia en esa obra de acuerdo con las acciones de los personajes en el espacio, y en función de cómo ellos van construyendo los espacios reales y subliminales, entre el pabellón y el delirio.

Además de esta relación, existe el aspecto entre la forma y el fondo, como ya hemos trabajado anteriormente. En ese sentido, la forma aparente son los internos y los médicos que mantienen una relación de dominado y dominante a partir de la fuerza: las pastillas, los electrochoques, etc. Todo ello se da en el espacio ficticio del pabellón.

Por su parte, el fondo es el juego lúdico entre el choque de las culturas, la indígena y la española, en un enfrentamiento de percepciones posibles del mundo dentro de un mismo espacio-tiempo «existenciario». Ese espacio se construye a partir del delirio de los locos y de la interacción con los otros personajes, los médicos, que, en el momento del delirio, se transforman en los españoles de la época del descubrimiento, teniendo otro tipo de interacción con el espacio.

V.1.2.3.5. ¿Cómo varía la escenografía? ¿A qué corresponden sus transformaciones?

La escenografía varía a partir de la acción escénica; básicamente, son las cuerdas las que se transforman en elementos simbólicos diversos, que reconstruyen el espacio y cambian el tiempo ficcional de la obra, alterando, así, su función simbólica dentro de la narrativa de la puesta en escena.

V.1.2.4. Sistema de colores, de formas, de materias: sus connotaciones

Los colores aparecen principalmente en las vestimentas y acompañan al carácter simbólico y de caracterización escénica de los personajes.

El escenario tiene la propia caja escénica como delimitación del espacio de juego y un suelo de color rojizo. Las cuerdas son de color marrón claro.

Los colores en esa puesta en escena determinan, de manera subliminal, los estados alternantes de la acción dramática, el momento del pabellón y el momento del delirio.

V.1.3. Sistema de iluminación

V.1.3.1. Naturaleza, vínculos con la ficción, la representación y el actor

La iluminación en ese espectáculo es puntual, clara en casi todos los momentos, modificándose de acuerdo con la necesidad de transformación del espacio y del tiempo ficcional de la obra.

No hay una función colorativa ni una función simbolista, sino que más bien su función es la delimitación del espacio del juego, con sus variaciones normales entre planos generales y focos puntuales, de manera que no interfiere en la interpretación de los actores. En algunos momentos puntúa la acción, pero más con carácter ilustrativo que como juego simbólico o de interactuación entre la luz y los actores.

V.1.3.2. Efectos sobre la recepción del espectáculo

La luz en este espectáculo cumple la función de unificar el espacio y, al mismo tiempo, dividirlo en espacios específicos, para las acciones concretas que van construyéndose durante la representación. Así, la luz, homogeneiza la estética de la obra y permite al espectador tener una percepción visual confortable y unificada.

V.1.4. Objetos

V.1.4.1. Naturaleza, función, materia, relación con el espacio y el cuerpo: sistema de utilización

Los objetos no son decorativos, tal vez informativos en el caso de los tambores que están siempre al fondo del escenario, pero su uso es específico y casi minimalista. No hay exageración en el uso de los objetos. Su materia es real: cuerda de hilos, tambores de metal y cuero, etc. No hay ninguna modificación entre la apariencia real y la teatral.

Su relación con el cuerpo del actor en escena es natural. No hay, excepto en las cuerdas, como ya hemos dicho, una transformación de los objetos en cosas que no son.

Cumplen su función dentro de las necesidades de la narrativa y los actores las utilizan de la manera más funcional posible.

Las cuerdas podrían responder a dos caracterizaciones distintas: de escenario y de objeto escénico, contribuyendo para la construcción de los espacios físicos y simbólicos del espectáculo, puesto que modifican la estructuración de los espacios de acuerdo con las necesidades de la narrativa escénica e interfieren o coactúan como elemento fuerte con los cuerpos de los actores, que están constantemente interaccionando con ellas. En cierto modo, aportan una dinámica especial a los actores.

V.1.5. Vestuario, maquillaje, máscaras

V.1.5.1. Función, sistema, relación con el cuerpo

El vestuario, el maquillaje y algunas máscaras que aparecen en un determinado momento del espectáculo cumplen con su función de caracterizar a los personajes y de situarnos en los tiempos históricos de la narrativa dramática. Vienen unificadas unas con las otras y/o funcionan aparte de la actuación. Diríamos que su función es más práctica que simbólica dentro del juego teatral, más informa que proponente de lecturas paralelas a la escenificación.

Su relación con el cuerpo es algo orgánico y funcional, y los actores las utilizan en favor de la construcción de los personajes.

V.1.6. Cualidades de los actores

V.1.6.1. Descripción física de los actores (gestual, mímica, maquillaje); cambios en su apariencia

Los actores se dividen en dos grupos distintos: hay un grupo que realiza los personajes de los internos y otro que realiza los personajes de los funcionarios. Los actores que hacen de locos siempre tendrán la misma caracterización, de modo que lo que se modifica es su *gestus* dentro de la estructura narrativa del espectáculo.

El otro grupo de actores, los funcionarios, como se ha señalado, representan dos momentos distintos: los médicos, las enfermeras, un cura, una monja, etc., y los conquistadores españoles de América. Cuando son funcionarios del frenopático, actúan como personas normales y cuando son conquistadores asumen una postura más formal, asociada con los personajes antiguos. Además, se transforman en bailarines de flamenco, lo que les hace tener una postura bien característica, puesto que es la postura específica de esa técnica de baile.

V.1.6.2. Kinestesia que se presume en los actores. Kinestesia inducida en el observador

La kinestesia está implícita en los cambios de los personajes. Cuando asumen el juego entre el universo del frenopático y el universo de la floresta, se puede percibir una posibilidad kinestésica de acuerdo con la memoria personal del espectador, que establecerá una relación personal entre lo visto, oído, etc. y sus memorias personales.

V.1.6.3. Construcción del personaje; actor/papel

Se percibe claramente la construcción de los personajes por parte de los actores, puesto que son tipos muy específicos. Algunos actores componen más de un personaje durante la puesta en escena.

Dentro del universo del espectáculo, en los actores que hacen de locos, la caracterización es más compleja y trabajada y, se mantienen la misma durante todo el tiempo de la puesta en escena.

Ya los otros actores-bailarines, que asumen una doble caracterización, médicos del frenopático y españoles, si bien se percibe que han trabajado algún tipo de caracterización, se da más importancia al carácter espectacular de los personajes, pero manteniendo un puente estético entre un momento y otro, pues, cuando hacen de funcionarios, también mantienen una postura física de bailarines (con la espalda muy recta, el andar muy medido, etc.), y cuando van de españoles, el aspecto físico de bailarines es todavía más acentuado.

V.1.6.4. Relación entre el actor y el grupo: desplazamientos, relaciones generales y trayectoria

El espectáculo es altamente coreografiado, de modo que su desarrollo espacial es muy dinámico, con muchos cambios de planes. También el juego escénico con las cuerdas es dinámico y se establece constantemente una relación directa con los actores. Por ello, la relación entre el grupo de actores y el espacio de representación está muy elaborada y planificada al detalle.

Las trayectorias de la acción escénica por parte de los actores, se basan en la división espacial de tres planes distintos: primero, medio y fondo, y entre las posibilidades de juego que se establecen con las cuerdas, elemento escénico que va cambiando de función durante el espectáculo, así como de posición espacial.

V.1.6.5. Relación texto-cuerpo

La relación entre el texto y el cuerpo en este espectáculo se basa en la dinámica del juego escénico entre los actores, el espacio, los personajes y la narrativa dramática de la obra. El cuerpo asume la poética del texto, así como el texto acompaña la acción física de los actores en los espacios de la escenificación. No se puede olvidar que la manera en que el grupo construye sus textos es a partir de la improvisación, lo que provoca una adecuación justa entre los elementos que van estableciendo los hilos narrativos del espectáculo.

V.1.6.6. Voz: cualidades, efectos producidos, relación con la dicción y el canto

Las voces se trabajan para ayudar en la composición de los personajes; por lo tanto, su dinámica de utilización (rápido-despacio, alto-bajo, grave-agudo) va a depender de la necesidad de adecuación entre la acción del personaje y la narrativa de la obra.

Una alteración muy trabajada en la obra es la del personaje Paqui, en la que la actriz utiliza su voz de dos maneras diferenciadas para dar la sensación de un personaje con doble personalidad.

El canto no se utiliza en este espectáculo, pero por lo que respecta al ritmo de las enunciaciones, cabe decir que está muy elaborado y, en algunos momentos, muy definido, incluso llegando a ser explicitado en la forma del juego actoral.

V.1.6.7. Estatuto del actor: su pasado, su situación profesional, etc.

No creemos que este apartado pueda ser respondido con el análisis de la puesta en escena específicamente, puesto que lo que se percibe es el acto presente de la representación y no su elaboración o sus caracteres históricos o constituyentes. No obstante, estas relaciones han sido tratadas en la Tercera Parte de esa Tesis Doctoral, cuando se hace un estudio elaborado del grupo.

V.1.7. Función de la música, del ruido y del silencio

V.1.7.1. Naturaleza y características: relación con la fábula y con la dicción

Las relaciones establecidas entre el sonido y el resto de la puesta en escena son funcionales, tanto en el sentido de construcción de tiempos dentro de la obra, como en el sentido de la música que interfiere en la acción escénica.

De hecho, se dispone, incluso, de un músico que forma parte del grupo de los locos y toca instrumentos de viento en distintos momentos, pero siempre con un objetivo bien delineado y claro y con la función permanente de demarcar el instante escénico.

En los momentos en que la música incide sobre la acción, no sólo como elemento integrado en ella, sino también como fuente de información, en el sentido de contextualización de la escena (cuando los bailarines bailan flamenco), esta no sólo sirve para que se cree un ritmo de baile, sino también para situar histórica y étnicamente la acción y al espectador.

V.1.7.2. En qué momento intervienen. Consecuencias para el resto de la representación

El sonido, en esa obra, quitando el que adviene de la palabra dicha, sirve para delimitar un tiempo teatral y sus cambios durante la representación y, además, sirve para delimitar los ritmos de las escenas.

Casi nunca para la creación de climas específicos, puesto que el clima general de la obra, el de un delirio de locos, contiene esa posibilidad ya en su construcción simbólica del espacio-tiempo teatral específico.

Por tanto, la música sirve más como elemento relacional dentro de la puesta en escena que como un elemento estructural de la obra.

V.1.8. Ritmo del espectáculo

V.1.8.1. Ritmo de algunos sistemas significantes (diálogos, iluminación, vestuario, gestualidad, etc.). Vínculo entre duración real y duración vivida

El ritmo de ese espectáculo está siempre asociado al tiempo, no sólo al tiempo escénico real, sino también a los tiempos ficcionales que se van creando en el desarrollo de la obra. Así, una de las cualidades principales del ritmo, provocada por acción entre los elementos dentro del espectáculo, está vinculada a sus funciones internas de la estructura de la narrativa escénica.

Un cambio de luz o un cambio de vestuario significa una reformulación dentro de la estructura actuacional, lo que provoca, consiguientemente, un cambio en el ritmo de la estructura de las acciones.

Como en ese espectáculo la narrativa construida está basada en una lectura no lineal de la temática, las rupturas en los espacios, tiempos y ritmos no se ven como un quiebro de estilos narrativos. De esta manera, es posible que la dirección cree, a partir de los cambios rítmicos provocados por los elementos escénicos, una narrativa propia a partir de la duración de la estructura rítmica de los elementos.

V.1.8.2. El ritmo global del espectáculo: ritmo continuo o discontinuo, cambios de régimen y relación de la puesta en escena

Como se ha dicho en el epígrafe anterior, la estructura no lineal del espectáculo posibilita que los ritmos sean comprendidos más como elemento constituyente del espectáculo que como una estructura subliminal asociada a los elementos y que, por otro lado, ayude en el discurso escénico creado por la narrativa dramática de la puesta en escena. Así, el ritmo no se entiende en términos de continuo o discontinuo, sino más bien como un elemento asociado a la estructura simbólica de la obra.

V.1.9. Lectura de la fábula por parte de la puesta en escena

V.1.9.1. ¿Qué historia se nos cuenta? Resumirla. ¿Narra la puesta en escena lo mismo que el texto?

La historia que se desarrolla es la de un frenopático. En ella, se aplica a los locos una terapia comportamental y estos deciden hacer una reconstitución del momento del descubrimiento y posterior colonización de América por los españoles. Para ello, hacen que los funcionarios del frenopático sean los colonizadores y ellos los indígenas. Así, se establece un doble juego entre la terapia y la colonización.

La puesta en escena y el texto fueron constituidos a la vez, de modo que la narrativa escénica y la narrativa dramática están imbricadas desde el principio del juego.

V.1.9.2. Cuáles son las elecciones dramáticas. ¿La lectura es coherente o incoherente?

Hay una unión entre narrativa escénica y dramática, de tal modo que la lectura no sólo es coherente, sino que es la única posible. No hay incoherencia, puesto que no se ha montado un texto que ya existiese, sino que se crearon los dos a la vez e imbricados, en conjunto, con los demás elementos escénicos.

V.1.9.3. ¿Qué ambigüedades presenta el texto y cómo las aclara la puesta en escena?

La ambigüedad está en el juego narrativo que se establece entre el opresor y el oprimido, locos y funcionarios del frenopático, indígenas y españoles. La puesta en escena la esclarece a partir de la construcción de los tiempos teatrales, utilizados de manera casi surrealista.

A la dirección de escena, no importa crear un estado de alternancia entre realidad e irrealidad y, de hecho, esta es una de las características de la construcción escénica del director, es decir, lo que importa es que el acontecimiento escénico sea interpretado como único a partir de la construcción rítmica del espectáculo.

V.1.9.4. ¿Cómo se ha organizado la fábula?

La organización se da desde la acción en el espacio y se articula a partir del ritmo escénico, que da la sensación de tiempo transcurrido. Así, la fábula se construye partiendo de una posible lectura de los hechos narrados, la conquista de América por los españoles, con una estética casi surrealista de los hechos.

V.1.9.5. ¿Cómo construyen la fábula el actor y la escena?

Como ya hemos dicho anteriormente, en esta obra la fábula se construye a partir de la acción sobre el espacio, tangenciado por el tiempo. De esta manera, el actor y la escena son una única cosa, pues la narrativa fue creada en conjunto.

V.1.9.6. ¿Cuál es el género del texto dramático según la puesta en escena?

Se podría decir que es una tragicomedia, pero con tintes cargados de un surrealismo «boadelliano», percibido principalmente a partir de la propia estructura de la historia, que no respeta ni reivindica para sí ninguna coherencia, sino que se desarrolla de acuerdo con la necesidad de la narrativa escénica de la dirección.

V.1.9.7. Otras opciones de escenificación posibles

No es posible determinar esta idea a partir de la puesta en escena, puesto que la obra se crea para el espectáculo. Pero es posible crear, desde el texto generado por esa puesta en escena, múltiples escenificaciones, tantas como creadores existan. Sin embargo, hasta este momento, esta obra dramática sólo fue escenificada por el grupo Els Joglars y sólo durante una temporada.

V.1.10. El texto en la puesta en escena

V.1.10.1. Elección de una versión escénica: ¿qué modificaciones se realizan?

El texto fue creado en conjunto con todos los elementos de esta puesta en escena. Por ello, para este espectáculo, es la única lectura posible. No obstante, a partir de esa puesta en escena, se genera un texto que podrá ser actualizado en otros montajes distintos.

V.1.10.2. Características de la traducción (cuando sea el caso). ¿Traducción, adaptación, reescritura o escritura original?

La escritura fue original y llevada a cabo a partir del proceso de improvisación, ya estudiado por nosotros en esta Tesis Doctoral.

V.1.10.3. ¿Qué lugar otorga la puesta en escena al texto dramático?

El texto dramático en esa puesta en escena es entendido como uno más de los elementos de la escenificación, por lo que no hay distinción entre puesta en escena y texto dramático.

V.1.10.4. Relaciones entre el texto y la imagen, entre el oído y la vista

La imagen y la narrativa escénica se van construyendo en conjunto con la narrativa dramática. No hay desunión entre una y otra. Lo narrado es lo visto y lo visto es lo que está narrándose, puesto que las dos se constituyeron a la vez.

V.1.11. El espectador

V.1.11.1. ¿En el seno de qué institución teatral se sitúa esta puesta en escena?

La puesta en escena la realiza el grupo teatral Els Joglars, que, al mismo tiempo, la ha creado.

V.1.11.2. ¿Qué expectativas tenía usted ante este espectáculo (texto, director de escena, actores)?

Como conocemos el trabajo del grupo, incluso su proceso de creación, objeto de este estudio, la puesta en escena confirma lo que anteriormente se había estudiado en la Tercera Parte de este estudio doctoral. Por lo tanto la expectativa se realizó de manera favorable.

V.1.11.3. ¿Qué presupuestos son necesarios para apreciar este espectáculo?

Ninguno, puesto que cada individuo es capaz de realizar su propia lectura estética. Sin embargo, si se conoce la historia de la colonización de América, se puede comprender mejor la historia que está siendo representada.

En nuestro caso particular, el hecho de haber estudiado los procesos creativos del grupo Els Joglars, nos posibilita percibir de qué manera los temas que ya fueron tratados en esa Tesis Doctoral se materializan durante la puesta en escena, esto es, cómo los procedimientos de trabajo del grupo se plasman en la escena.

V.1.11.4. ¿Cómo ha reaccionado el público?

No podemos responder a esta pregunta de manera exacta, pero la acogida y los comentarios de la crítica fueron muy favorables. Dicha crítica consta en la bibliografía de este estudio.

V.1.11.5. Papel del espectador en la producción de sentido. La lectura que nos propone ¿es unívoca o plural?

La lectura que se propone es plural, puesto que «juega» con la memoria del espectador sobre el propio hecho teatral y la memoria sobre los hechos históricos. Cada espectador reaccionará de acuerdo con su acervo personal y cultural.

V.1.11.6. ¿Qué imágenes, qué escena y qué temas le interesan y recuerda?

Lo que permanece de forma más clara en nuestras memorias es el provecho que la dirección extrae de las cuerdas en relación con los espacios. También la danza del flamenco, por ser un elemento que se relaciona directamente con la cultura española.

Las interpretaciones de los actores también se quedan como registro en la memoria personal, principalmente la de los personajes de Paqui, realizado por Pilar Sáenz; Conde, realizado por Ramón Fontseré; y Manolo, realizado por Eduard Fernández.

Seguramente estas elecciones no están hechas estrictamente en función de la cualidad artística, sino más bien desde nuestra empatía personal hacia los tipos de personajes que desarrollan en el espectáculo.

La escena que, según mi parecer, se queda más marcada en la memoria es la secuencia en que los locos bailan en conjunto con los conquistadores, por su dinámica fuerte, por su belleza estética.

V.1.11.7. ¿Cómo manipula la puesta en escena la atención del espectador?

La atención del espectador, se orienta principalmente por la dinámica que se crea con las cuerdas, a partir de su dinámica espacio temporal.

También la narrativa dramática, cómo la historia de la colonización se narra partiendo de una terapia con locos, influye en la atención con que el espectador asiste la puesta en escena.

V.1.12. ¿Cómo anotar (fotografiar o filmar) este espectáculo? ¿Cómo recordarlo? Lo que se escapa de la notación

Como ya hemos mencionado, el espectáculo en cuestión lo estamos analizando a partir de una grabación. Por lo tanto, nos resulta difícil responder a esta pregunta. Aun así, nos arriesgaríamos a decir que lo más difícil en la documentación de esta puesta en escena es la dinámica rítmica que el juego escénico debe proporcionar durante la puesta en escena.

V.1.13. Lo que se puede semiotizar

V.1.13.1. Elementos para los que no has encontrado sentido en su lectura de la puesta en escena

La puesta en escena es muy sobria en relación con la utilización de materiales, en la articulación de los elementos escénicos y en la interpretación de los actores. Creemos que se puede realizar una lectura clara de todo el espectáculo en todas sus facetas creativas.

V.1.13.2. Elementos que no se pueden reducir a signos ni a sentido (y por qué)

La construcción rítmica de las escenas; puesto que son percibidas como estructuras subliminales dentro del espectáculo.

V.1.14. Balance

V.1.14.1. ¿Qué problemas particulares hay que examinar?

La puesta en escena nos posibilita una lectura muy profunda de la dinámica narrativa de la escenificación a partir de las relaciones entre los elementos escénicos que constituyen el núcleo fuerte del espectáculo.

V.1.14.2. Otras observaciones y otras categorías que podrían ser útiles para esa puesta en escena y este cuestionario

La incorporación de la importancia de la dirección que, aunque no está presente en la puesta en escena, se percibe por las opciones estéticas e ideológicas de la escenificación. También incluiríamos la importancia de la técnica para la realización del espectáculo.

V.2. EL MODELO PROPUESTO PARA EL ANÁLISIS DEL PROCESO CREATIVO APLICADO AL ESPECTÁCULO *DAAALÍ* DE ELS JOGLARS

EL modelo que proponemos para el análisis de los procesos de ensayo basados en la improvisación pretende ser un posible método de acercamiento a aquellos ensayos teatrales que utilizan la improvisación como instrumento para la creación teatral y como

herramienta para la construcción de la puesta en escena. En último término, el modelo debe también contribuir a la definicion del concepto de "proceso creativo teatral".[232]

V.2.1. El proceso de ensayo

El proceso de ensayo que vamos a estudiar corresponde, como hemos señalado, a la obra *Daaalí* y fue realizado en la sede de la compañía, en Pruït. Durante seis meses, estuvieron ensayando la obra y el estreno se realizó en la ciudad de Figueres, ciudad donde Dalí nació y en donde construyó su museo, el 10 de septiembre de 1999, en el Teatre Jardí.

V.2.2. El reparto

El reparto de esa obra es lo que Boadella llama «la última banda». Ese grupo de actores, en su mayoría[233], ya estaba en Els Joglars durante la construcción del espectáculo. Ya habían, por tanto, trabajado juntos y configuraban un grupo que se conocía y que, por lo tanto, dominaba un cierto lenguaje de grupo.

También es un reparto conocido por Boadella, en el sentido de comprender cómo funcionaban individualmente los actores y cómo funcionaban en grupo. La dirección ya tenía un control sobre cómo acercarse creativamente a ese conjunto de actores, quiénes tenían una cierta dinámica de juego y, aunque con formas interpretativas distintas, ya habían compartido el método de trabajo del grupo.

Loa actores que participaron en este trabajo fueron Jesús Agelet, Xevi Boada, Sílvia Brossa, Ramon Fontserè, Minnie Marx, Montse Puig, Dolors Tuneu, Jordi Rico y Pep Vila.

[232] Estos conceptos fueron tratados en la «Introducción» de este trabajo.

[233] Para saber cuándo cada actor se incorpora a la compañía y cuáles son los trabajos realizados por cada uno de ellos, véase Els Joglars. *La guerra de los 40 años*. (2001: 227-247).

V.2.3. El primer contacto con el tema que ha de tratarse en los ensayos

El tema trabajado en esa obra es la vida de Salvador Dalí, pintor surrealista, considerado uno de los más importantes artistas visuales de siglo XX[234].

Boadella, a pesar de haber hecho el espectáculo a partir del proceso de improvisación, ha utilizado como referencia básica las memorias de Dalí, escrita por el propio pintor. Así, la puesta en escena fue construida a partir de las «memorias dalinianas» y, a partir de la improvisación sobre los hechos, de la vida y obra del pintor catalán.

Como en la mayoría de los casos, el tema comenzó a estudiarse antes del comienzo de los ensayos. Ya durante la gira de la obra anterior, *La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla*, el grupo empezó a conocer la vida de Dalí, su bibliografía y sus obras, las que se encuentran en España. Por lo tanto, cuando los ensayos comenzaron, el grupo ya tenía una buena dosis de conocimiento de la vida del pintor y de su entorno político y cultural.

Sin embargo, habrá un punto de partida para la construcción del espectáculo, el delirio, tal y como nos cuenta Montserrat Mitjans (1999: 10) en su diario sobre los ensayos de *Daaalí*:

> «**Dijous, 4 de març**
> Una idea central, un punt de partida: L`obra serà l´últim deliri de Dalí. El deliri és la millor expressió de l'esperit daliniá i ha d'estar present tota l'obra. Present, fins i tot, em la mateixa forma de l'obra. És important el fet que segui l'últim perquè els moments abans de morir tenen uma connotació de reflexió, de revisió de vida. Que sigui l'últim implicarà una mena de repàs de la vida de Dalí i del segle que s'acaba.
> La primera setmana d'assatjos, vol dedicar-la a la manera com s'explica que l'obra és un deliri.».

Y, más adelante, relata algunas de las características dalinianas que a Boadella le interesa resaltar:

> «**Dijous, 4 de març**
> Destaca altres característiques del món i de la manera de ser de Dalí que expliquen, també, la seva voluntat de retenir el món de la infância
> - L'egocentrisme.
> - L'escatologia.
> - L'enorme capacitat d'acción i d'lusió pels temes més variats. La hiperactivitat.
> - "La desfachatez". Dalí tria les seves pròpies regles pel joc social.
> - L'odi contra els bons, contra l'exhibicionisme a La bondat. Boadella és mostra molt d'acord amb aquest aspecte. "Ara tothom s'ha tornat bo, tothom volser bo".
> - L'omnipresència de la dona-mare.
> - L'associació d'idees com a mètode de recerca, de creació.» (MITJANS (1999: 10).

[234] Para más información sobre la vida de Salvador Dalí, véase GIBSON (1998).

V.2.4. El espacio de ensayo y sus adecuaciones técnicas al proceso de trabajo

El proceso fue realizado en la «cúpula geodésica», espacio donde el grupo ensaya casi todos sus trabajos[235].

Las adecuaciones técnicas del espacio para esa obra son las mismas que el grupo utiliza para la construcción de la mayoría de sus obras.

La diferencia reside, por un lado, en la adecuación del espacio a la manipulación de la pantalla electrónica, controlada por un técnico contratado sólo para este fin, y en la construcción de un facsímil del piano, que era el tablao del centro del escenario y que se colocó en el local de ensayo desde el comienzo del proceso.

V.2.5. El trabajo actoral

El trabajo actoral en esta obra fue el mismo que la compañía suele utilizar como técnica de construcción de sus espectáculos. A partir del tema propuesto, se parte para las improvisaciones y, de ahí, se van construyendo el espectáculo y el texto dramático a la vez.

Por lo tanto, en ese trabajo los actores harán la construcción de sus personajes y la interacción con los demás elementos de la puesta en escena a partir de la técnica actoral ya utilizada por el grupo, así como a partir del proceso creativo realizado por el grupo, para ese trabajo en particular.

V.2.5.1. El cuerpo como elemento expresivo

Como ya hemos dicho anteriormente, cada actor del grupo ha tenido una formación distinta, pues cada cual ha venido de experiencias distintas de formación.

En las entrevistas que hemos realizado a los actores -la mayoría de los actores entrevistados para este trabajo han trabajado en el espectáculo *Daaalí*-, estos han relatado para nosotros sus años de formación. Hemos percibido que no hay una visión

[235] Ese espacio de trabajo del grupo ya fue examinado en la Tercera Parte de esta tesis. Véase nota 35 del «Anexo I».

única de «teatro», aunque cada cual tiene su técnica bien diferenciada y asume diversas posturas en relación con el tipo de proceso realizado por el grupo.

Algunos han adquirido toda su experiencia profesional con Els Joglars, como Ramon Fontseré y Jesús Agelet; ya Xevi Boada había empezado su trabajo como actor mucho antes de formar parte de la compañía, pero fue en ella donde se constituyó como actor. Minnie Marx trabajó en diversos países antes de llegar a España, incluso haciendo mucho teatro callejero. Dolors Tuneu había trabajado poco antes de entrar en la compañía y su formación fue en escuelas de interpretación. Por último, Pep Vila también viene de un teatro callejero, con el que adquirió una buena base de *clown*.

Como vemos, son formaciones distintas y con diferentes maneras de «practicar el cuerpo escénico»; pero, cuando entran en el grupo, todos asumen la forma de crear de Boadella, teniendo en él la referencia para sus trabajos actorales.

Como se ha mencionado en la Tercera Parte, hay una homogeneización de los trabajos durante la creación de un espectáculo del grupo y todos los actores pasan a trabajar de acuerdo con las directrices establecidas anteriormente a los ensayos

Puesto que, durante sus años de existencia, Els Joglars ha creado una manera de trabajar unificada, incluso con ejercicios teatrales própios, que aunque se modifique de una obra para otra, seguirá un patrón preestablecido por el grupo.

En esta obra, como ya existía un tema bien delineado, con aspectos muy bien delineados y un punto de partida definido (el último delirio de Dalí), los primeros acercamientos al tema, a partir de la técnica del improvisación, son ya dirigidos a un fin específico por Boadella, la estructuración de la vida de Dalí a partir de una estética surrealista.

De esta manera, los actores no tendrán un primer momento de descubrimiento de personajes, aunque seguirán unas orientaciones definidas, que parten de la necesidad de exploración del tema por parte de la dirección. El proceso físico consistirá en encontrar el personaje en el momento de la misma creación de las escenas, de la narrativa escénica.

V.2.5.2. El cuerpo y el espacio físico en el cual se incluye

Los actores, en ese trabajo, como ya tenían un referente muy claro, el último delirio de Dalí, partieron directamente de la construcción del espacio existenciario de la

obra, al mismo tiempo que iban creando y delimitando el espacio físico y los cuerpos en movimiento sobre el área de improvisación.

Esto fue posible porque gracias a que el espacio físico ya había sido delimitado desde el principio de los ensayos, al mismo tiempo se iba creando el espacio imaginario, espacio de la memoria del personaje central de la obra, Dalí, como nos señala Mitjans (1999: 15), al narrar uno de los primeros ejercicios de improvisación diseñado para la obra[236]:

«**Dilluns, 8 de març**
Proposa un esquema d'improvisació:
- Dalí (Ramon) está estirat al llit (tarima).
- L'infermer (Jesús) entra a escena. S'hi apropa. Veu que està malament. Surt d'escena ràpidament.
- L'infermer torna a entrar portant un medicament a la mà.
- A un senyal, l'infermer enlenteix i Dalí s'incorpora. Comença el deliri.
- Dalí es mou a ritme normal. Entren altres personatges que també es mouen a ritme normal. L'infermer segueix movent-se molt lentament.

Les preguntes que vol respondre són:
- *S'entén que Dalí ha començat a delirar i que el temps de l'obra (deliri) no és el real?*

Després de provar-ho diverses vegades el resultat és positiu. El personatge lent explica la idea del temps. Al mateix temps, dóna a l'escena un aire inquietant. El personatge agafa misteri. Sembla que funcioni com a símbol.
- Qui és aquest personatge?

És important que sigui algú carismàtic, algú que l'espectador pugui reconèixer ràpidament. És per això que ha pensat en un metge o infermer.
Les preguntes estan plantejades. Només plantejades. Boadella vol seguir provant-ho de diverses maneres, assegurar-ne la resposta.
Insistim, el que vol confirmar és si el plantejament de l'obra és correcte.».

Así las cosas, el espacio que los actores van a crear será, por un lado, el espacio físico de los cuerpos accionado por el espacio y en relación con los otros elementos, y, por otro lado, el ficcional, el delirio de Dalí, que será la puerta de entrada para que Boadella cree la estética y la narrativa surrealista de este espectáculo.

V.2.5.3. Los tres niveles de trabajo: bajo, medio y alto

En esta obra, realmente deberíamos analizar no sólo con estos tres niveles, sino también con los laterales, frente y fondo, pues el «piano», el tablao colocado en medio del escenario, dimensiona claramente este espacio en distintas direcciones y alturas. Así, todas las improvisaciones se harán pensando en que tienen que ser realizadas a

[236] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 142, *El Joglars según Daalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

partir de esas coordenadas que el espacio físico ocupado por este «piano» ya delinea.

La opción de la dirección por este objeto, el piano, se dio por ser este, uno de los signos más fuertes en los primeros momentos de la pintura daliniana y por ser un objeto con posibilidades de juego escénico interesantes desde el punto de vista del espacio surrealista. De hecho, de inmediato se percibe que la construcción espacial se definirá de acuerdo con los principios de esa estética. De esta manera, los actores tendrán que jugar con las diversas posibilidades que esa dimensión espacial otorga al juego.

Pero, además de estos espacios, hay otro que también está funcionando como elemento de juego, la pantalla[237], que además de con los actores, juega con otras dimensiones dentro de este espacio, tanto real como ficticio:

«**Dimecres, 10 de març**
Reunió amb en Xevi Gallart que és qui s'encarregarà del funcionament de l'ordinador i de la pantalla. Boadella li explica algunes de les utilizacions que en voldria fer:
- Mostrar l'obra pictórica de Dalí.
- Utilizar-la com si fos una tela. El quadre va apareixent mentre en ramón simula que el pinta.
- Mostrar fotos de Dalí. A escena, fan una foto de Dalí (Ramon) i a la pantalla apareix la foto del Dalí real.
- Escriure-hi textos.
- Gràfic de les constants vitals.

Anima en Gallart a proposar -a mida que el muntatge avanci- altres idees i possibilitats.» (MITJANS, 1999: 19).

A medida que se van desarrollando los ensayos, las partes de encima del piano, que sirven exclusivamente para Dalí y Gala, ganan importancia en la construcción de la obra, de modo que los espacios de juego son demarcados de acuerdo con las coordenadas que los actores, Fontserè y Tuneu, va trazando sobre el espacio.

Es el personaje el que se desarrolla dentro de su propia obra, el espacio del sueño. Así, las dimensiones se explotarán de acuerdo con la necesidad de la dirección de determinar cuáles son las cualidades de juego que cada escena puede producir y los actores procederán según esas coordenadas para crear las escenas.

La dirección explota, del espacio, más las relaciones de uso surrealista que de espacio realista de juego. En este sentido, las relaciones culturales o existenciales, en la obra, tienen que pensarse teniendo en cuenta las características propias del juego surrealista, que, por otro lado, tiene en la exploración del subconsciente su base temática y estética.

[237] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 143, *El Joglars según Daaalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

V.2.5.4. Los límites entre el cuerpo y demás límites que también están incluidos en el espacio

El primer límite que queda claro durante los ensayos es el espacio de juego, que delimita el espacio de la obra. El segundo es el espacio que el piano produce dentro de este, que acaba siendo muy importante dentro de la creación de la obra, puesto que, además de ser un elemento estético muy fuerte, también es un espacio casi definitorio en el momento de delinear las escenas.

Así, el actor, ya de salida, tiene que jugar con ese elemento fuerte. Es casi como un combate entre dos espacios creativos, pues estar sobre el piano o bajo él, define las relaciones que los actores establecen con los demás límites físicos y creativo-estéticos.

Los límites se van creando de acuerdo con las necesidades que las improvisaciones van proponiendo. Como no existe la necesidad de que el espacio se considere definitivo, los límites son mucho más flexibles; se crean zonas de acción para los personajes, que van estableciendo estos límites a partir de sus necesidades internas de juego. «Jugar» es, pues, lo que delimitará los espacios y sus puntos de acción.

V.2.5.5. El contacto con el otro: acción y reacción

Durante los ensayos, los actores van construyendo una telaraña de relaciones, a partir de dos principios básicos: la relación con el personaje principal, Dalí, y las relaciones con los otros personajes, pero basadas en el delirio del personaje Dalí.

Así, la historia personal de Dalí, que se transformará, durante el desarrollo de las improvisaciones, en el hilo conductor de la narrativa dramática del tema.

De este modo, la construcción de las acciones entre los actores-personajes se va organizando y dinamizando a partir de la estructuración de la narrativa escénica; siempre, eso sí, teniendo en cuenta que las acciones están directamente asociadas al juego escénico basado en el delirio daliniano.

Esta primera cuestión, y principal en el argumento de la obra, estará presente en todas las relaciones que se desarrollarán durante el proceso. Todos los movimientos creativos están pensados como una extensión de la dinámica surrealista de la obra. Por lo tanto, las acciones entre los actores y las respectivas reacciones están pensadas en función de esa relación.

Otro elemento importante en la construcción de las acciones es el imaginario onírico que ese punto temático ha propuesto. Todos los actores, en cierta manera, han sido «tomados» por el aspecto lúdico del tema. Casi toda acción fue construida, creemos que de manera subliminal, sin la clara percepción de los actores sobre el tema, de una forma onírica, aunque, cuando la acción es violenta, como en la escena de Hitler y Mussolini[238], la acción y la reacción son un «juego lúdico». Este hecho dota a la escenificación de ese aire de ensoñación.

Por otro lado, la construcción de los demás elementos escénicos (luz, sonido, etc.) sobre la acción de los personajes ayuda a crear este sentimiento, pero esas relaciones fueron construidas a partir de acciones escénicas entre los actores, la acción y la reacción, que ya apuntaban en esa dirección. En sentido técnico, ese juego escénico entre los actores fue construido a partir de improvisaciones ya bastante dirigidas.

En este espectáculo concreto, este momento de creación fue anteriormente definido por la temática y, aunque la construcción de un imaginario, durante las improvisaciones, haya ayudado en la construcción de la narrativa dramática, el tema principal ya estaba propuesto desde del principios de los ensayos.

El hecho de que ya estuviera muy claro el tema del delirio y la vida de Dalí como elemento visiblemente delimitador de la obra, provocó la eliminación, en el primer momento, del descubrimiento de temas básicos de orden narrativo, lo que lleva siempre a un territorio de pesquisa actoral más profundo.

Así, el juego entre los actores ya estaba claramente definido y estructurado desde el principio, lo que favoreció una mayor intervención de Boadella en ese momento de la creación, como nos narra Mitjans (1999: 33):

«**Dijous, 15 d'abril**
Boadella continua insistint en aquest moment. És importantíssim que tot estigui mesurat, que segui molt precís.
Quan el deliri comença, en Ramon (Dalí) s'aixeca, la Sílvia (infermera) s'atura i entra una música. Quan les tres accions passen al mateix temps, la idea queda molt clara. Assaja cada acció per separat:
- *Aixeca d'en Ramon*. És important que es vegi que vol agafar alguna cosa, com si vulgués atrapar alguna imatge.
- *Com desapareix el llençol*? De moment, Dalí de l'emporta d'escena com si fos una capa. *I el coixí*?
- *Aturada de la Sílvia*. Tria quin és millor lloc, en quina posició és millor que tingui la cama, on ha de mirar.
- *Entrada de la música*. És necessari que entri una música? Ho prova sense. Vol que s'entengui només amb l'acció, que no calgui indicar-ho tant.».

[238] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 144, *El Joglars según Daalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

V.2.5.6. El juego como elemento de la propuesta escénica y actoral

El juego escénico, en Els Joglars, en el momento de la creación de las obras, es trabajado a partir del sistema de las improvisaciones, que van construyendo la narrativa escénica, como ya se ha dicho anteriormente.

En este espectáculo no fue distinto. A pesar de haber una temática ya bastante clara para la dirección y de que ello constituyera una estructura básica para la creación de la obra, la improvisación fue muy importante a la hora de construir el espectáculo, tanto en relación con la narrativa escénica como en relación con las relaciones actorales y los elementos, y también sirvió para estructurar el aspecto espacio-temporal de la obra.

Sólo cuando la obra fue vista y percibida sensorialmente, las escenas iban quedando como definitivas en el proceso. Algunas ideas, incluso, se cambiaron o recibieron una versión definitiva, después de ser aprobada tras la observación del juego escénico, la improvisación.

Así nos lo cuenta Mitjans (1999: 102-109) cuando se refiere a la creación de la escena de Picasso que, en el principio, sería realizada por el actor Pep Vila y que, al final, se lleva a cabo con un muñeco que representa a Picasso.

Además, a partir de la percepción del funcionamiento espacio-temporal de la estructura de la escena, los demás elementos se fueron colocando en la estructura narrativa de la obra, siempre observada y aprobada dentro del juego escénico, incluso porque, sólo a partir del acto de la acción y de la reacción actoral, Boadella crea su estructura estética final. En este caso, la dirección crea una estética asumida desde la visión de mundo daliniano.

La idea de lo «subliminal» fue trabajada como elemento «concreto» en la construcción de las escenas, pues el discurso surrealista de Dalí propone el completo abandono de la razón, en el momento creativo, para que el subconsciente salga a la superficie y, a partir de ahí, se construya la estética final del objeto de arte.

En el proceso de esta obra, Boadella opta por esa técnica-estética, el surrealismo, como fuente de inspiración, que fue investigada durante el juego actoral de las improvisaciones.

V.2.5.7. La voz y el juego escénico

La voz, en la construcción de *Daaalí*, fue muy importante y uno de los elementos más investigados durante los ensayos. No sólo a partir de la palabra dicha, sino también de los elementos sonoros, en muchas ocasiones adheridos estéticamente al cuerpo, casi constituyendo un baile estructurado entre la voz y el cuerpo en movimiento.

Además, el propio personaje de Dalí hacía uso de la expresividad de la voz para montar su discurso surrealista[239], hecho que Boadella aprovechó como carácter estructurador para su narrativa escénica, expandiendo esa característica personal de Dalí a los demás personajes.

Por lo tanto, durante los ensayos, los actores iban utilizando ese instrumento orgánico, la voz, como un elemento técnico-estético de las improvisaciones, así como en la construcción de las escenas iníciales de Dalí niño, cuando la voz: *¡¡¡kikiriquí, kikiriquí!!!* produce toda la sensación de satisfacción del niño.

Al final, en la puesta en escena esta improvisación se queda fijada como el ápice de esta escena[240]:

> «**CUADRO SEGUNDO: SALVADOR DALÍ, ESPECTADOR DE UN RECUERDO DE INFANCIA.**
> Dalí lanza una pelota al aire. La coge y, jugando, la desliza por el teclado de un piano.
> A medida que la pelota corre por el teclado, se va iluminando lentamente la escena. Un piano de cola petrificado se hace presente. Su teclado está a la derecha.
> La luz nos deja ver a Dalí niño vestido con una chaqueta marinera y a la enfermera, a la izquierda del piano, caminando tan lentamente que no se puede percibir su movimiento.
> Un tiempo real, concretado en un Dalí agonizante en la cama y en una enfermera que avanza imperceptiblemente y, a la vez, un tiempo de ficción, el de las situaciones que Dalí irá evocando durante su agonía.
> El tiempo real, la atmósfera ingrávida y el tiempo de las imágenes delirantes; onírico, surreal.
> Dalí se levanta de la cama, al fondo izquierdo del piano y se sitúa en el centro, adoptando una actitud teatral, singularmente daliniana.
> Se observa a sí mismo, convirtiéndose en espectador de un recuerdo de su infancia. Tiene a su lado un bastón inglés con el puño de plata.
> Antes de que la pelota caiga sobre el teclado, Dalí niño la coge e impulsivamente, la aprieta contra su pecho. La palpa. Es blanda como un pecho.
> Por alguna razón, lo que acaba de hacer lo relaciona con alguien.
> Mira hacia la izquierda imaginando que este alguien entrará por allí y, sin poder contener el placer que le provoca este imaginario, se coloca la pelota por dentro de la chaqueta y fantasea tocar el pecho de una mujer. La estruja con fuerza.
> De golpe, como iluminado, se saca la pelota de la marinera y comienza a maquinar la mejor manera para satisfacer un placer clandestino sin errores.

[239] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 145, *El Joglars según Daaalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

[240] Véase en el «Anexo II», el vídeo del espectáculo *Daaalí*, del acervo particular de Els Joglars.

Meticulosamente prepara su estrategia. Mira nuevamente hacia la izquierda y corre con la pelota hacia allá. La deja en el suelo en el punto que cree exacto. Mira a izquierda y a derecha para corroborar que la distancia es adecuada y se dirige hacia el teclado. Se esconde debajo de él y comprueba si desde el escondite ve la pelota con claridad. No lo cree así. Se levanta y, meticuloso, calcula los pasos que hay entre el teclado y la pelota: un, dos, tres. Coloca la pelota un paso hacia atrás y mira hacia el escondite. Considera que, ahora, la pelota ya está en el lugar preciso. La coge y se abre de piernas. Orina en el punto exacto en el que se hallaba la pelota. Su pipí es una larga cinta amarilla que cae con fluidez desde su bragueta. No deja de mirar hacia la izquierda, no le fuesen a sorprender antes de acabar la tarea. Camina hacia la izquierda y, ahora sí, teniéndolo todo preparado empieza a poner en práctica lo que ha estado cavilando. Corre hacia el teclado, saltando el charco de pipí y con la pelota en la mano toca el piano. Toca el "Adagio Cantábile" de Beethoven. Pero no teniendo visibilidad precisa, sube encima del teclado tocando el piano con los pies.
Por la izquierda, al oír la música, entra la nodriza de Dalí niño; una mujer bien entrada en años que camina cojeando. Lleva un vestido con un gran escote que deja entrever un par de grandes pechos con una estrecha regatera. Se para sobre la meada, sin darse cuenta. Riñe a Dalí niño, que salta del piano y se esconde en su escondite para ejercer de "voyeur".
La música no deja de oírse, aunque nadie toque el piano.
Cuando la nodriza quiere marcharse, se percata de que está pisando el pipí. Enfadada, sale por donde ha venido.
Dalí niño se ríe. Todo funciona como él había previsto. Se coloca la pelota en el pecho y la manosea.
La nodriza vuelve con un cubo y una bayeta. Se agacha. Se coloca bien los pechos y limpia el pipí. Es el momento que Dalí niño estaba esperando. La nodriza limpia el suelo con fuerza y eso provoca que sus grandes pechos se muevan con ritmo. Dalí se acerca a la nodriza caminando a gatas, intentando no ser descubierto, para poder vérselos mejor. Mueve la pelota con placer como si fuese uno de los pechos de la nodriza. La nodriza acaba de limpiar el pipí.
Introduce la bayeta dentro del cubo, se coloca bien los pechos, se levanta y se marcha por la izquierda.
Comienza para Dalí el momento más esperado; el de poder representar lo que ha visto. Se dirige hacia la izquierda con la pelota en el pecho. Entra cojo como si llevase un cubo, se agacha, se coloca bien la pelota y frota. Mueve la pelota con placer recordando los pechos de la nodriza y excitado, se acaricia frenéticamente el cuerpo con ella. Vuelve a frotar y a refregarse para acabar colocando la pelota en el suelo y su cuerpo encima de ella. Impulsivo y apoyando las manos en el suelo, simula un coito. Exaltado, se levanta de golpe.
Dalí niño: (Satisfecho, lanzando la pelota al aire y cogiéndola de nuevo) ¡Kikiriquíííí...!
Dalí: ¡Kikiriquí, kiriquíííí...!
Por detrás del piano se oye el graznido de unos cuervos confundiéndose con los kikiriquíes.
Dalí niño se marcha asustado por la izquierda.» (BOADELLA, 2006: 343-345).

Las ideas que van surgiendo durante las improvisaciones se van escribiendo y después comprobando en los ensayos, siendo de nuevo escritas. Al día siguiente, son nuevamente comprobadas y así hasta que queden con su forma definitiva. Sin embargo, el hecho de que la fijación del texto dote de estructuración a la narrativa espacio-temporal no es un proceso aislado del contexto de los ensayos. Así, queda clara la importancia de construir, en este tipo de proceso de creación, al mismo tiempo texto y voz:

«**Dijous, 29 d'abril**
Es van triant les preguntes, ajustant les respostes i buscant possibles comentaris perquè la conversa vagi a parar als temes que prèviament s'han triat. Es va escrivint. Es rellegeix. Es milloren les rèpliques.
Al final de l'assaig, el díaleg entre els dos personages està escrit. S'anirà ajustant i matisant però la base està feta.

> La Genoveva ho escriurà com fa cada vespre, a l'ordinador. A cada assaig, el text va variant. És una feina que s'ha de portar al dia escrupolosament. Els actors també anoten les variacions que els afecten, però mentre assagen no ho poden fer. Ells estan concentrats fent l'escena. S'ha d'apuntar tot el que diuen, tots els canvis que proposa en Boadella, tots els matisos que es van afegint… La Genoveva porta al dia el text escrit. Els actors l'han de portar après. Si tenen algun dubte, ho demanen a la Genoveva i s'ho van anotant a la seva llibreta. Tothom ha de començar els assatjos havent incorporat els canvis que s'han fet a l'assaig anterior.» (MITJANS, 1999: 59).

En conjunto con la creación de las escenas, los actores han tenido una preparación vocal para que la comprensión del texto sea completa[241]. No sólo la comprensión de lo que se dice, sino también la manera en que se dice. El asunto de la inflexión vocal será analizado con mucho cuidado, tanto en esos momentos especiales como durante el propio desarrollo de los ensayos, cuando Boadella interrumpa alguna escena para pedir al actor que experimente decir un determinado texto de esa o aquella manera, hasta que quede satisfecho con la entonación y con la dinámica de la palabra dicha[242].

V.2.5.8. El tema propuesto y su desarrollo en los ensayos

Como ya hemos estudiado en la Tercera Parte sobre el método de trabajo del grupo, sabemos que la manera de construir sus obras es a partir de un tema general, que en ese caso específico, se basó en la vida de Salvador Dalí y, a partir de improvisaciones sobre ese tema, se va montando la obra.

Mitjans, en la parte final de su diario, que es una de las fuentes para nuestro estudio, hace un resumen del proceso de ensayo para esa obra en particular, momento por momento.

A partir del relato de Mitjans, podemos percibir que la manera en que esa obra fue construida es fiel a la forma en que Boadella construye sus espectáculos. Es decir, la manera se repite una y otra vez y la secuencia lógica que el espectáculo va tomando depende más de su intuición creativa, conjugada con la de los demás creadores involucrados en este proceso, que de una estructura formal anteriormente establecida.

Así, a pesar de que la vida de Dalí y su entorno histórico hubieran servido de

[241] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 146, *El Joglars según Daaalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

[242] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 147, *El Joglars según Daaalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

hilo conductor de la acción escénica, lo que realmente organizó el tema fue la construcción simbólica que el propio desarrollo de los ensayos fue proponiendo. En esta obra, se percibe que la técnica de construcción del objeto fue, en cierta manera, la surrealista, hecho revelado por Boadella en el vídeo documental de Llorenç Soler sobre el montaje de este espectáculo.

De este modo, Boadella fue organizando la temática a la vez que iba construyendo la narrativa escénica, puesto que, como ya hemos visto, esa es la manera que el grupo de trabaja.

Otro aspecto importante en la construcción de la puesta en escena por parte de Boadella, es la utilización del tiempo, el ritmo, como le gusta decir Boadella, que es el encargado de crear una unidad de acción y cohesión para el tema en esa puesta en escena. La lógica estructural nace de la propia organización interna de los símbolos y de su manipulación visual, una de las características de las puestas en escena de Els Joglars.

Por esto, el desarrollo del tema durante el proceso de construcción del espectáculo será organizando, también, a partir de las imágenes que los actores, y demás elementos escénicos, iban creando durante las improvisaciones.

Además de todo esto, hay que añadir la pantalla al fondo, que iba creando también una subnarrativa, con el mundo pictural de Dalí y con el propio pintor, que muchas veces aparece en imágenes y contribuye a configurar el *álter ego* de la obra.

Al final del proceso, es decir, en la puesta en escena, percibimos que el gran tema de esa obra fue la imagen surrealista que el propio pintor construyó de su entorno, esa imagen de delirio que invadió su vida y de la cual él sacaba el máximo provecho.

V.2.5.9. El ordenamiento: la delimitación del objeto creativo

El ordenamiento en esa obra, como hemos dicho en el epígrafe anterior, asume la estética surrealista cómo elemento aglutinador para todos los elementos escénicos. Así, a la hora de establecer cuál sería la estética unificada del espectáculo, Boadella va a pensar mucho sobre la unificación de los distintos elementos simbólicos propuestos durante las improvisaciones y por los demás elementos que se van incorporando a la obra con el desarrollo de los ensayos.

Su preocupación más importante es crear esa lógica interna para la obra, puesto

que el tema por sí sólo no resuelve este problema. Al asumir una propuesta surrealista para el montaje, se crea la necesidad de dar una unidad interpretativa al espectador y Boadella cree que, centrando la atención en el personaje de Dalí, este será el hilo conductor y unificador del espectáculo.

Sin embargo, unificar el espectáculo a partir de Dalí, de la imagen pública que el propio Dalí daba de sí mismo, o sea, la de ser absolutamente movido por sus impulsos subconscientes, también implicaba un problema.

Así, el recurso final utilizado por Boadella será la unificación de sentidos a partir de imágenes que se van incorporando unas en otras a partir del ritmo y de las acciones de los personajes que van representando con Dalí, principalmente, y tejiendo una telaraña a partir de la visión de mundo daliniana.

Mitjans (1999: 123) narra un pasaje de los ensayos que nos esclarece esta cuestión:

> «**Dijous, 17 de juny**
> Boadella comenta el possibles problemes de l'espectacle:
> Al no ser una obra realista, és molt important que tot entri en el temps exacte. És un espectacle gairebé orquestral, quan es trenca l'harmonia gairebé no queda res. Com que amb la manera d'actuar no es pot seguir la lògica, és molt fàcil despistar-se. A més, hi ha moltes possibilitats que l'obra variï d'un dia a l'altre. Hi ha obres amb molta resistència, amb un nivell de deteriorament baixíssim. En aquest sentit, Daaalí serà un espectacle fràgil. Qualsevol desajust entre so i llum o pantalla pot afectar moltíssim. Els actors han d'estar molt concentrats. No hi pot haver errors de temps, entrades….
> Un altre probleme és en relació amb el personage de Dalí. Hi ha la necessitat de veure Dalí natural. El problema és que el Dalí natural deixa de ser Dalí. El que és interessant és el personage, la bogeria.
> Vol provar que a les escenes d'agonia Dalí estigui menys moribund, que pugui donar alguna explicació. Com que l'home davant la mort es deixa de fingiments, en aquestes escenes, es podria veure un Dalí més home, més persona.
> S'ha de veure el contrast entre el geni desbocat i l'home sol davant la mort, davant la malaltia i fins i tot, davant el propi deliri.
> Després d'aquesta reflexió dóna les "notes" més concretes, i s'assagen moments concrets de les escenes dels periodistes, titelles i pallassos.».

En el sentido técnico de la interpretación, basado en la fuerte carga surrealista de la obra, los actores construyen sus personajes pensando más en la dinámica rítmica de las escenas, lo que hace que ellos creen una unidad interpretativa basada en lo caricaturesco, pero sin caer en lo exagerado.

Otro aspecto muy importante en la unificación del espectáculo fue la construcción de la iluminación. Con la luz y el sonido se consiguió resolver los momentos temporales de la obra, lo que provocó la sensación de unidad narrativa de la escenificación.

V.2.5.10. La cuestión del «dónde», el «cuándo» y el «por qué»

En los ensayos de esa obra, como ya se ha mencionado, el elemento escenográfico, el piano, ha sido muy importante a la hora de delimitar las acciones y las relaciones entre los actores, principalmente en relación al personaje de Dalí.

Así, la relación del «dónde» y del «cuándo» en la construcción de las acciones de los actores, pasa por los enlaces que ellos van estableciendo en ese espacio de carácter surrealista y por cómo van construyendo sus personajes y las relaciones entre ellos.

De esta manera, nos encontramos con esa unión entre espacio y tiempo surrealistas, donde las posibilidades de construcción se dan más en los vínculos que se establecen entre los personajes que en la relación de los personajes con la temática construida, tal y como se ha señalado en el relato de Mitjans que citamos arriba.

Así, el «dónde» es la relación entre el espacio escénico y la ensoñación del personaje Dalí, de manera que la construcción se hizo pensando en las posibilidades de juego escénico que las situaciones iban proponiendo.

Un ejemplo es la escena con el muñeco de Picasso, donde lo más importante es la relación subjetiva que se establece, a partir de la manipulación del muñeco por hombres de negro[243], sobre la relación personal de Dalí y Picasso.

El «cuándo» será tratado también a partir de la relación de los personajes con la ensoñación del personaje de Dalí, su delirio final. Esa escena fue muy ensayada al principio, porque es casi la escena delimitadora del desarrollo de la obra. Así, todas las relaciones construidas entre los personajes estarán basadas en la importancia que mantienen con el imaginario de este personaje y esto será construido, en los ensayos, a partir de la necesidad de crear una u otra explicación para la personalidad daliniana. En esta obra, el personaje central asume la característica de directriz para toda la construcción escénica de la dirección, de foco central de toda acción de los personajes.

Por lo que se refiere al «porqué», que para nosotros es una relación directa de la dirección con el objeto artístico, percibimos una preocupación continua de Boadella por construir la obra a partir del perfil que el propio Dalí planteo de sí mismo. Por lo tanto, todas las acciones de los personajes fueron pensadas para justificar esa visión de mundo daliniana.

[243] Véase en el «Anexo II» el vídeo del espectáculo *Daaalí*, del acervo particular de Els Joglars.

Toda acción que él va construyendo será planteada a partir de una lógica daliniana, que el actor Fontseré va fundando en la dinámica del juego con los demás actores y los elementos escénicos[244].

V.2.5.11. El actor en cuanto personaje

La construcción de los personajes por parte de los actores vendrá dada a partir de la necesidad que se va creando durante el proceso de ensayo. Los únicos dos personajes que ya estaban claramente definidos desde el principio de los ensayos son el de Dalí, realizado por Ramon Fontseré, y el de Gala, realizado por Dolors Tuneu.

Pero las características de ese Dalí de Fontseré y esa Gala de Tuneu fueron construidas durante las improvisaciones, principalmente al interactuar con los otros personajes, que les proporcionaban la acción necesaria para la reacción.

Cuando las relaciones entre los actores-personajes van fijándose y la obra va creciendo y ganando en dimensionalidad, los actores se sienten más inmersos en el universo daliniano y empiezan a dar las últimas pinceladas para la construcción de los personajes.

La llegada de las vestimentas ayudará en estos momentos finales de construcción y fijación de los personajes, principalmente para los personajes que aparecen menos tiempo en escena y que tienen una función más puntual[245].

V.2.5.12. El personaje en la dinámica del juego: ritmo, espacios y tiempos

A partir del momento en que los personajes ya están creados y que el espacio de juego está más o menos definido, los actores empiezan a sentirse más relajados dentro de sus acciones y comienzan a actuar más claramente como personajes dentro de este universo creado por ellos.

Ya hay un espacio teatral organizado para esta obra. Los actores ya están

[244] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 148, *El Joglars según Daaalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

[245] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 149, *El Joglars según Daaalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

habituados al espacio de representación creado y a los tiempos de los demás actores-personajes. El juego fluye mejor y hay una mayor libertad expresiva en las minucias de la construcción, no de los personajes, sino de las relaciones que estos están estableciendo con su entorno de creativo[246].

Así, los actores empiezan a reaccionar, no como actores buscando el personaje, sino como el personaje reconociendo su entorno «existenciario». Se percibe que hay una mayor fluidez en los ensayos. El espacio gana vida y los actores-personajes lo empezarán a llenar, comenzarán a construir una arquitectura hecha de acciones y, a la vez, de intenciones.

Boadella, ya no es tanto un mero observador en este momento de los ensayos, sino que empieza a estimular la escena. Es el momento de una intervención más directa sobre las escenas que en ese instante se están constituyendo. Con los personajes más fijados, sus acciones pueden ser más especulativas, sin miedo a interrumpir algún hallazgo importante para el actor, en el sentido de la construcción del personaje. En este momento, Boadella empieza a formar parte, más concretamente, del juego:

«**Dimarts, 1 de juny**
Escena Picasso
En Pep es vesteix amb la samarreta de ratlles i un pantaló curt.
1- Comecen fent una improvisació de Hitler i Picasso discutint pels drest d'autor del Guernica.
Hi afegeix gala fent de traductora. Ho proven.
La improvisació funciona més sense intermediari. El problema és que Dalí queda al marge perquè el tema no l'afecta directament.
Decideix fer sortir Hitler d'escena i plantejar la improvisació amb Picasso i Dalí sols. Hitler surt arrossegant-se per la tarima i deixant-se caure al final (com si es suicidés).
2- A Dalí què li hagués agradat fer amb Picasso? Dormir al mateix llit?
En Ramon i en Pep s'estiren sobre la tarima, es tapen amb un llençol i conversen. La imatge és la de dos amics. Dalí i Picasso mai van ser amics. Dalí parla de Picasso com a pare.
Prova que sigui el nen Dalí qui pregunti a Picasso el que Dalí vol saber. La relació directa amb el nen no li agrada.
Dalí parla com si fos un nen. Queda estrany.
Boadella troba que la idea de Picasso com a pare no s'entén. És una idea literària i massa complicada. Decideix plantejar la improvisació des d'una altra perspectiva.
3- Picasso com a competidor de Dalí.
Podrien fer un pols? Podrien estirar la corda? Ho improvisen. La idea de competència queda clara.
4- Què somiaria Dalí? Un Picasso que el venerés? Picasso mai el va reconèixer públicament. Dalí el podria agafar i obligar a mirar les seves pintures? I si l'estira de la corda per demanar-li l'opinió?
Tornen a la improvisació anterior. Estiren la corda. Dalí el lliga perquè li faci cas. Li diu que faci d'ell el que vulgui, que si vol que el sodomitzi.
Boadella segueix sense veure-ho clar. Tem caure amb culturalismes. Segurament el díaleg no ha passar per la vida real dels dos personatges. Són coses que el conjunt de la gent desconeix.
5- Recupera la primera idea que ha proposat aquest matí: Picasso com a rei.
Dalí el pot veure com el Neró de la pintura. Li demanda que miri un quadre i ell no li fas cas. Dalí

[246] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 150, *El Joglars según Daaalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

ha d'estar sol.lícit, l'ha de tractar amb veneració. Picasso no li diu res.
Boadella proposa que en Pep porti una capa, un triangle a una mà, i el Guernica enrotllat a l'altra. La imatge ha de ser la del Déu de la pintura. Ho preparen. En Jesús fa el triangle. En Pep es canvia.
Picasso fa una passada. Dalí li demana que el miri, reclama la seva atenció. Picasso només el mira un moment. Li demana que li ensenyi què està pintant. Picasso desplega el Guernica. Dalí li diu que si vol que el sodomitzi, que sodomitzi a Gala. Quan Picasso està a punt de sortir la demana una prova del seu geni. Picasso fa un senyal. A la pantalla, podria aparèixer el colom?
D'aquesta manera l'escena ha funcionat. Boadella troba interessant la idea que Picasso no parli. Potser es podria aprofitar l'escena per fer sortir més quadres de Dalí, com si estiguessin a una exposició de Dalí.
Boadella resolt, a la fi, les dues questions que ha olantejat aquest matí:
- Com es presenta el personatge: Picasso com a Déu de la pintura.
- On passa l'escena: En una exposió de Dalí.

Li sap greu renunciar a la discussió dels drets d'autor. I si Hitler sortís per darrera la tarima, com si estigués fent el darrer esforç per no caure pel precipici?
Ho provaran demà. Avui, l'assaig s'ha allargat molt.» (MITJANS, 1999: 103-104).

Lo interesante de esta improvisación que Mitjans nos narra es la dinámica que el juego asume durante los ensayos, un tiempo y un ritmo propios del proceso de ensayo de aquella escena en cuestión. El propio ensayo demanda un tiempo específico para su construcción, que deja sus huellas en el ritmo final de la puesta en escena[247].

V.2.5.13. La transformación de la improvisación en una propuesta fija

Llegó un momento en que se tuvo que decidir más claramente sobre las escenas. La improvisación en este trabajo no es un fin en sí mismo, sino una manera de llegar hasta un resultado estético que se pueda adecuar a los diversos elementos que componen la puesta en escena final.

En el epígrafe anterior, exploramos la improvisación para la escena en que Picasso y Dalí tienen un encuentro (Picasso es una figura importante en las referencias artísticas de Dalí).

Boadella tuvo muchas dudas en relación con esa escena en particular. Al principio, quería que Picasso fuera un actor, pero después descubre la posibilidad de que sea un muñeco que es manipulado por «hombres de negro»; y, al final, le es difícil conseguir llegar a un tono exacto para la escena sin que esta quede como un acto de desagravio para Picasso. Lo que resulta al final es más bien una burla a la relación entre Picasso y Dalí, como nos cuenta Mitjans (1999: 130) en el relato de otro ensayo dedicado a esta escena:

[247] Al final, esta escena quedará completamente distinta, preservando uno u otro elemento de la improvisación, incluso el personaje de Picasso no será encarnado por Pep Vila, sino que será un muñeco.

«**Divendres, 25 de juny**
Escena Picasso
Assagen el to que han de tenir els aduladors. Mentre ho han provant, Boadella els orienta. Al ninot, l'han de tractar com si fos una persona. Ell i, després, en Lluís es posen al lloc del ninot.
Amb Dalí no han de ser agressius sinó despectius i irònics. És important que no subratilin el text.
Han de actuar com si fossin l'acompanyament d'un president. L'han de tractar com els religiosos tracten la custòdia.
Després de dir això, se li acut una altra possibilitat. ***I si en comptes d'un ninot, Picasso fos la custòdia?*** Tothom es posa en funcionament per poder provar la nova idea: En Jesús fa un dels seus invents, agafen un paragua per poder utilizar com si fos un pal.li….
Quan en Boadella fa una proposta especialment transgressora, s'accepta d'una manera incondicional, gairebé passional. La possibilitat de provocació els és un estímul important. Boadella diu sovint que el teatre ha de provocar ("La provocació és l'essència de tot artista).
Fa un "pase" de l'escena amb la custòdia.
Comenta que com a idea de Picasso té grácia i, segurament, és més daliniana que la del ninot. L'escena agafa més pes, és molt simbolista. Troba però, que alguns moments queden excessivament durs. Poden incluir a la demagógia i ajudar als malentesos.
Abans de tonar-ho a provar, canvia i elimina alguna cosa del díaleg (la sodomització, per exemple). Els diu que intentin tractar la custòdia d'una manera molt més ritual, que tinguin una actitut més religiosa, més de protocol.
Boadella troba que, amb el ninot, l'escena queda molt més viva, més teatral.
Hi pensará.».

Al final, la escena gana un tono ligero que no tenía en las primeras improvisaciones. El juego lúdico con el muñeco ayuda mucho en esta sensación, pues es casi un juego de niños y crea una dinámica especial dentro de la estructura narrativa, como si Picasso, dentro de la vida de Dalí, fuera una referencia tan especial que mereciera un tratamiento distinto al resto de las escenas por parte de la dirección.

Toda la escena se puesta en un primer plano escénico, lo que ayudará también a generar esa sensación de ligereza y, a la vez, de algo muy cercano, diríamos casi íntimo, entre Dalí y Picasso[248]. Así, Boadella consigue un tratamiento escénico ligero para esta escena y crea un espacio especial dentro de la estructura de la narrativa escénica de la obra.

En el proceso de construcción de esta escena, como en la primera, ya mencionado más arriba, hubo una preocupación especial con respecto a las otras escenas. El método empleado en estas últimas se asemeja mucho al aquí utilizado.

Primero se tiene la idea, después se va trabajando hasta que llegue un momento en que la escena, por sí misma, gane sentido dentro de la estructura narrativa de la obra y, en ese momento, se concreta, aunque se vuelva a trabajar en ciertos detalles. Lo básico ya está hecho, no sólo es importante tener una percepción de la escena como estructura circular, dentro sí misma, sino también de la escena con su entorno creativo y estético.

[248] Véase en el «Anexo II» el vídeo del espectáculo *Daaalí*, del acervo particular de Els Joglars.

Boadella, tal y como se ha mencionado en la Tercera Parte, dice que lo que unifica las escenas en torno a una narrativa común es el ritmo que el director imprime al conjunto, pero también a la estructura visual o al paso de una escena a otra, etc. En este sentido, los elementos escénicos ayudan a unificar las «puntas» de las escenas y a crear un «espacio estético» general para la puesta en escena.

V.2.5.14. La forma final de la propuesta: mantener la organicidad actoral

En ese momento, los actores estarán al mismo tiempo preocupados por desarrollar el mecanismo que les posibilite mantener la frescura de las escenas, y en trabajar con los aspectos más internos de los detalles de los personajes.

Si observamos el modo de trabajar de Ramón Fontserè, percibimos que «su» Dalí ya está delineado y lo más importante, en este momento, es conseguir establecer las relaciones con los demás actores-personajes, de modo que esto le pueda ayudar a finalizar la construcción de su personaje.

Se puede decir que Dalí y Fontserè ya comparten una identidad totalmente desarrollada. Lo que el actor hace ahora es percibir cómo esa identidad es recibida por los otros actores y, a partir de ahí, crear su propio universo creativo, un espacio que le sea completamente favorable y que le dé una libertad de acción con respecto a los demás personajes.

Además de todo lo expuesto, en este momento concreto también entra en juego otro elemento importante para la concreción final del personaje, cual es la «atmósfera» daliniana, creada a partir de la unión de los demás elementos de la puesta en escena, tales como la pantalla al fondo, el manejo de los objetos de la escena que ayudan a la constitución física del personaje, la definición del vestuario, etc.

Todo esto da a Fontserè seguridad en relación con el personaje, como el propio Dalí, que se servía de «su» personaje daliniano para crear un puente entre él y el mundo exterior[249].

[249] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 151, *El Joglars según Daalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

«**Dimecres, 5 de maig**
9,30 h. Cúpula.
Parlem de la interpretació. En Luís pregunta si no caldria donar més indicacions als actors -sobretot als nous-. Boadella creu que no, que els actors s'han d'espavilar. Considera prioritari acabar l'estrutura de l'obra. Necessita veure les escenes a un punt (25% aprox.) per saber si tenen posibilitats. Els actors han de memoritzar la mecànica de les escenes i anar provant les coses pel seu compte. No vol treballar les escenes al detall perquè hi ha escenes que potser es treuran.
Creu que, en general, és millor donar als actors poques instruccions. Només els dóna indicacions molt precises. La insistència mai li ha donat resultat. Els adverteix quan opten per un cami equivocat o quan agafen vicis.
Es noten aquestes idees veient com treballen els actors que porten més temps a la companyia (Ramon, Jesús i Minnie), amb la facilitat que tenen per fer propostes i per resoldre els personatges pel seu compte.
A l'assaig d'avui, a més de repassar alguns moments anteriors, seguirà treballant l'escena del Papa. S'han de resoldre algunes de les qüestions apuntades ahir.
- Estructurar les accions.
- Entrades del Guàrdia civil-Gala-Lorca. Podria portar-li els pinzells, pintures…
- Pensar que entren a escena les banyes que es van utilitzar per fer la composició final. Han d'estar a escena abans del moment del quadre.
- Podria entrar el Guàrdia civil-Gala-Lorca com si fos un toro?
- Pensar de quina manera surten d'escena els personatges. Com es fa el desmuntatge del quadre?
Al final de l'escena del Papa, vol aillar Dalí i Gala (el nen i el Papa han de sortir d'escena) i fer la trobata entre els personatges. Encara no ha decidit com serà aquesta escena. Fa un repàs dels aspectes que va destacar de la relació de Dalí i Gala.» (MITJANS, 1999: 67).

V.2.5.15. La integración de los diversos elementos de una puesta en escena y el trabajo actoral

Al final del proceso, las relaciones que se han establecido entre los actores y entre estos y los demás elementos de la puesta en escena nos llevan a entender cómo la estética final fue constituida y cómo se mantendrá esta forma final.

Hay dos momentos distintos durante el proceso relativos a esta integración de los actores y los demás elementos de la puesta en escena. El primero se refiere al momento en que los actores utilizaron los elementos como fuente de creación, de modo que algunos permanecen en la estructura final y otros se desechan por no adecuarse a las necesidades creativas.

El segundo momento es aquel en el que estos elementos trabajados anteriormente se transforman en estructuras definitivas para el espectáculo, como, por ejemplo, los objetos, el vestuario, el escenario final, la estructura arquitectónica definitiva del piano, etc. En este momento, en principio, más técnico, de adecuación directa a los actores y al espacio escénico, una vez constatados, es cuando realmente empieza un nuevo ciclo creativo a partir de los temas que estos elementos definitivos proponen.

En principio, la adecuación con respecto a estos elementos supone casi un nuevo comienzo; hay un extrañamiento incluso físico. Después de conseguir relajarse, los actores empiezan a jugar con estos elementos. La luz, por ejemplo, por el hecho de ser un elemento fuerte colocado definitivamente en la sala de espectáculos ya al final, interferirá en los actores a un nivel subliminal, de manera que se percibe más en las pequeñas alteraciones relativas a los sentimientos, y en la intensidad de estos, que en la creación consciente por parte de los actores[250].

V.2.6. El escenario

El escenario en este espectáculo es uno de los elementos fuertes de la estructura narrativa de la puesta en escena. Por su parte, el piano, como elemento escenográfico catalizador de las experiencias y de la delimitación de los espacios (frente, medio y fondo), será el motor de buena parte de la dinámica creativa durante los ensayos.

El piano, la estructura física[251], sirvió no sólo de base concreta para el espacio, sino que se utilizó para crear el espacio surrealista, la atmósfera, que la dirección tanto quería tratar en este espectáculo. Por lo tanto, consideramos que este, más la pantalla[252] al fondo, son los elementos escénicos, aparte de los actores, que más intervinieron en la estructura narrativa y en la estética final de la obra.

Tanto el piano como la pantalla están concebidos dentro de las dimensiones «oficiales» que la compañía utiliza en casi todas sus obras[253].

[250] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 152, *El Joglars según Daaalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

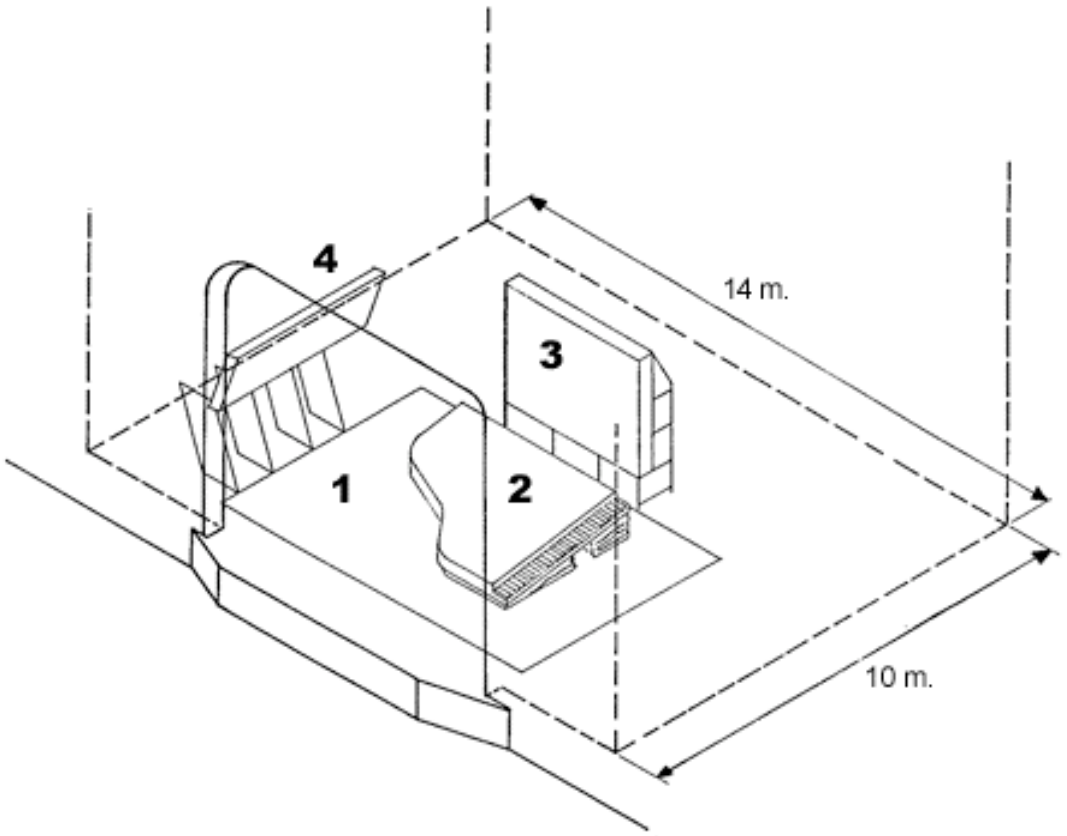
[251] Hubo una réplica del piano final, que sirvió de base espacial durante buena parte de los ensayos. Este elemento escénico fue incorporado más tarde al comienzo de todos los trabajos.

[252] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 153, *El Joglars según Daaalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

[253] Esta idea ya fue tratada en la Tercera Parte del presente trabajo, cuando se describió la cuestión de la producción.

ELEMENTOS ESCENOGRÁFICOS Y TÉCNICOS APORTADOS POR ELS JOGLARS

Los elementos escenográficos y estructurales, siguiendo la numeración del plano, son las siguientes:



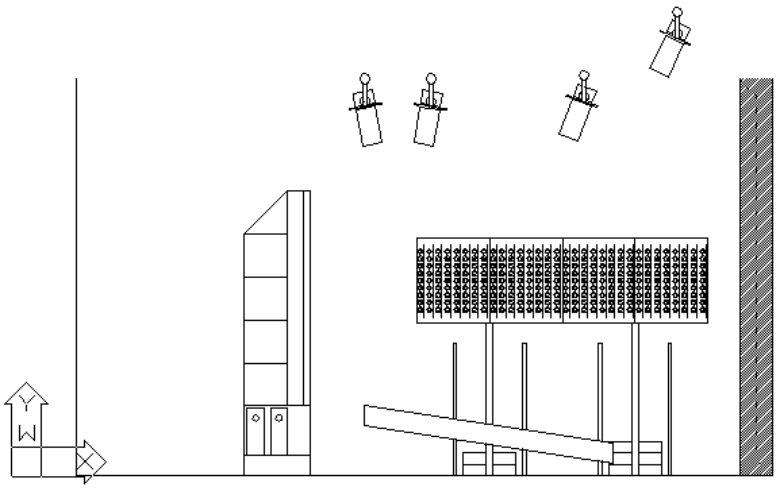
1 - Suelo de lona pintada, formado por dos piezas de 3 m x 9 m. Total 9 m de ancho x 6 m de profundidad que configura el espacio escénico.

2 - Tarima-Piano de 5 m. de ancho x 3,75 m. de profundidad con una inclinación del 15%, (0,5 mla parte más baja -frontal- y 1,17 m la más alta -posterior-) instalada sobre el suelo de lona pintada. Desmontable en 5 módulos de estructura de hierro, posteriormente cubierta con placas de madera con formas y pintada.

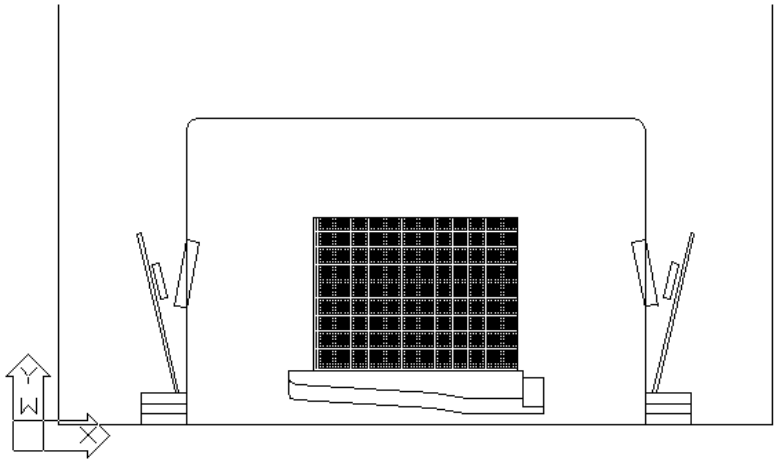
3 - Panel electrónico denominado VIDEOMARCADOR MODULAR por la empresa constructora de 4 m de ancho x 3 m de altura. Alta definición. Desmontable en 9 módulos para su transporte. Situado sobre una estructura metálica para elevarla a partir de la altura posterior del piano y a una distancia aproximada de 80 cm. El peso total aproximado del panel con la estructura metálica, fuentes de alimentación y cableado general es de 1.800 kg, aproximadamente, apoyados en 8 pies.

4 - Paneles de luces dicroicas, diseñados por Els Joglars, situados a ambos lados de la lona y lo más cerca posible de la embocadura. Levantados y sostenidos por estructuras metálicas (a 2,30 m la parte inferior de dichos paneles y 3,50 m la parte superior) en cuyas bases se colocan los transformadores de las lámparas dicroicas.

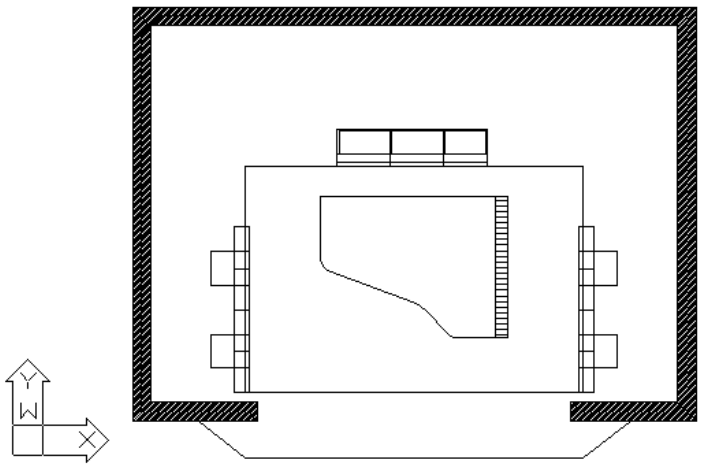
Cada uno de los dos bloques (se sostiene sobre bases de 1 m cuadrado) formados por 4 paneles, con sus transformadores, estructuras y cableado que pesa aproximadamente 1.200 kg.



Vista de perfil



Vista de alzado



Vista de planta

(«Condiciones técnicas de *Daaalí*», <www.elsjoglars.com>, 2008)

V.2.6.1. De la idea a la forma

Desde el inicio de los ensayos, la dirección partió del aspecto surrealista de la obra de Salvador Dalí, como puerta de acceso para una estética y una narrativa de carácter surrealista. Este hecho se aproxima mucho a las creaciones del director anteriores a este montaje.

Boadella seguramente trabajó, en el sentido estético, con percepciones que podríamos designar surrealistas, desde el momento en que puede cambiar de un estado más realista a otro donde el carácter onírico y de ensoñación predomina y dirige la estructura estética y narrativa de determinadas escenas. Al mismo tiempo, mezcla completamente los distintos «estilos», sin importarle si hay o no una coherencia narrativa de la temática.

Así, Boadella dice que lo que unifica sus puestas en escena es el ritmo, que convierte la lectura de la obra que hace el espectador en algo posible, muy cercano al hecho más natural.

Por ello, cuando Boadella adopta el piano como elemento fuerte en los ensayos, está optando por una estética que se acerca mucho a la de Dalí y está dando, a partir de esta estética y de esta atmósfera, el soporte creativo para los actores que este objeto fuerte proporciona.

Este elemento, el piano, será, por tanto, determinante en todos los aspectos del montaje e influirá en todas las decisiones relativas a la forma final de la obra:

«**Dimarts, 9 de març**
10,30 h. El Llorá.
Comença la reunió. L'objectiu és el d'aclarir temes d'espai. Quines mides hauria de tenir el piano? Quina alçada? Quin grau de inclinació? Què hi hauria d'haver als costats? Ial fons? Quin és el tancament que s'hauria de fer? Es necessita un escenògraf capaç d'entendre el conceptei resoldre'l estèticament d'una manera senzilla. En Ladi farà una maqueta per divendres. El mateix dia ens reunirem amb un escenògraf. És important resoldre-ho perquè durant les vacances s'ha de construir el simulacre de l'escenografia.
Bàsicament, aquest han estat els contiguts de la reunió. He de confessar la meva perplexitat. Divendres estarà feta la maqueta i, el mateix dia, vindrà, per primer cop, l'escenògraf. Pels assatjos, construiran una escenografia (En diuen simulacre perquè no és la definitiva, però és una escenografia).
Boadella m'havia parlat, i ho va repetir a la reunió del primer dia, de la necessitat de començar els assatjos partint d'un espai escènic decidit. L'espai escènic és un dels elements que determina la creació de l'obra. L'escenografia no ha de ser un decorat, sinó el lloc on l'obra passa.» (MITJANS, 1999: 16).

V.2.6.2. La escenografía como elemento delimitador de la puesta en escena

Las «fronteras» espaciales en esta obra son bien delimitadas, a pesar de que la temática y la estética surrealista tengan la posibilidad de fuga hacia lo onírico, y de que la forma concreta del escenario está claramente limitada al espacio de la caja escénica, teniendo el piano como punto central del acontecimiento escénico.

Todo gira en torno a este elemento fuerte en la estructura estética y narrativa de la obra, lo que ya, de salida, produce una clara demarcación del espacio existencial y teatral de la obra.

El hecho del piano contenido dentro de la caja escénica evita a los actores involucrados en esta creación la preocupación por el espacio circundante. La creación se centra en las posibilidades que este espacio ya demarca. Proporciona la «magia de la caja de ilusiones», los juegos y trucos que ahí se pueden producir.

Por otro lado, tenemos la pantalla electrónica en el fondo, que en cierto modo remite al espectáculo a situaciones y límites externos de la caja escénica. Por ejemplo, cuando en la escena de Dalí con Velázquez la pantalla aparece como un espejo para reflejar la imagen real de Dalí-Fontserè en escena, los límites podrían interpretarse como un juego de espacios dentro de espacios, pero queda clara la inclusión del artilugio en la escena real. El juego entre Dalí-Fontserè y la pantalla fue calculado paso por paso y no hubo ninguna preocupación por conseguir que el actor hiciera una inmersión en otros espacios que no fueran su propia materialidad. De esta manera se controló el juego de la sincronicidad.

V.2.6.3. Las adecuaciones estéticas y actorales al escenario

La creación actoral fue desarrollada en relación constante con el facsímil del piano, elemento fuerte del montaje y que nosotros interpretamos como el espacio organizador de la puesta en escena.

Los demás elementos tuvieron que adecuarse al piano: la luz, la pantalla, incluso los mismos figurines. Estos últimos se probaron para saber cómo quedaban en composición directa con el piano[254] o el suelo falso, pintado de color naranja para crear

[254] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 154, *El Joglars según Daalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

una composición suave entre el piano, de «piedra», y el suelo oscuro de la caja escénica.

Todo esto se probó durante los ensayos pensando en la relación directa entre el escenario y las posibles composiciones entre este y los otros elementos de la puesta en escena, principalmente en relación con las escenas en que intervienen diversos actores en distintos planes que estos han utilizado en las acciones escénicas.

«**Divendres, 12 de març**
10,30 h. Llorà.
Primera reunió amb l escenògraf que col.laborarà en aquest muntatge: en Lluc Castells. Boadella comença explicant a en Lluc algunes de les idees que determinen la seva concepció de l'escenografia:
- L'espai ideal ès l'espai on ho ha res. Defuig el concepte decoratiu. Defuig, és evident, les grans escenografies hiperrealistes que pretenen enlluernar l'espectador.
- L' espai teatral és un espai de joc. Un espai que es transforma a partir del joc escènic.
- Les escenografies que més els han funcionat són les escenografies de llum.

Analitza, després, les dificultats i pecularitats que suposa per un escenògraf treballar en un muntatge en què no es parteix d'un text escrit sinó d'unes idees prèvies i d'una determinada concepció de l'espai que s'anirà concretat en funció de com evolucionen els assatjos.
Li explica, també, quines són les idees bàsiques d'aquest muntatge, i quina és la visió de Dalí que ha triat.
Pel que fa a l'espai, tres premisses:
- Necessitat de poder diferenciar dos espais: El realista i el del deliri.
- Necessitat de mostrar l'obra pictòrica de Dalí.
- Voluntat d'un espai que sigui dalinià però simple (no li agrada gens el barroquisme).

L'han portat a decidir-se per una pantalla lluminosa i a pensar en un piano com a tarima, com a espai de joc. (No s'imagina aquesta obra amb un terra pla). El piano és un element molt dalinià (surt a molts quadres), i tan gran pot ser un objecte delirant.
Pantalla i piano són dos gran elements que determinen l'escegrafia. Sap que resoldre estèticament aquest espai és un encàrrec molt difícil. (Si enlloc del piano a en Lluc se li acut algun altre element està disposat a canviar-lo).
En Ladi ha fet una maqueta de l'escenografia. La miren. En Ladi explica a en Lluc les mides de l'espai, del piano, la inclinació…
Per Boadella l'aspecte més problemàtic és l'embolcall. Què hi ha als costats?, què hi ha al fons?. Davant la pantalla hi ha d'haver una tela. Ha de ser, necessariament, negra?
En Lluc mira i escolta. Necessita uns quants dies: per informar:se, per situar-se. Ha rebut un encàrrec. Inesperat, difícil i atractiu. A ningú li estranya que demani temps.» (MITJANS, 1999: 24).

V.2.7. La luz

La luz, en este espectáculo, adviene de dos elementos técnicos distintos: los reflectores y demás equipos de iluminación de la compañía y de los teatros, y la pantalla del fondo, que, además de mostrar elementos visuales, también emite una luminosidad que invade el espacio de la obra:

«**Iluminación**
La iluminación está compuesta por:
- 8 paneles de luces dicroicas con 72 bombillas por panel, agrupadas en circuitos de 12 bombillas, como base de la iluminación

- 10 roquets con lámpara por N.º 5
- 1 roquet con lámpara por N.º 1
- 9 recortes Robert Juliach de 1000 W
- 4 PC's de 1000 W

Situados todos ellos dentro del escenario y colgados en 4 barras electrificadas. Si el teatro dispone de 2 barras serán aprovechadas y las otras dos las lleva la compañía. En el caso de no poder utilizar ninguna de las barras electrificadas del teatro, la compañía lleva cajetines de conexión, así como multifilares, poleas y cuerdas para poder montar dichas barras.

Todo este material, así como 3 racks con 78 canales de regulación marca ADB-MICROPACK digital de 2.400 W por canal, así como un rack para el conexionado general y la distribución a los otros racks y una mesa computerizada ADB de 120 canales. Además, todo el cableado necesario para conectar todo el equipo lo lleva la compañía.

Observación: En cada sitio y, en función de las características del teatro y del tipo de equipo de regulación, se planteará la posibilidad de situar unos recortes en la sala para potenciar el efecto de los saludos finales.» («Condiciones técnicas de *Daaalí*», acervo particular de Els Joglars).

V.2.7.1. La luz en los ensayos

Este aspecto ya fue abordada anteriormente en esa Tesis Doctoral dentro de la Tercera Parte, cuando Boadella, durante una entrevista, menciona que a él le gusta que toda la sala esté iluminada para que él pueda tener una visión clara de todo lo que ocurre durante los ensayos, para que nada se le escape.

No obstante, sí existe una iluminación artificial alrededor de la parte interna de la «cúpula geodésica», aunque su función es iluminar uniformemente el espacio. Esa iluminación proviene de una luz clara, lo que denominamos «luz dura», que no ofrece muchas gradaciones al espacio, sino que más bien lo deja uniforme.

La única diferencia surgida durante los trabajos de ensayo en *Daaalí* relativos a este aspecto, es que la pantalla estaba presente en los ensayos y que esta, además de iluminar, era una fuente de luz que llamaba la atención por sí misma[255]. Hay una interacción creativa entre los actores y esta pantalla durante todo el espectáculo. Así, durante los ensayos, también los actores crean con la luz directamente, estableciendo con ella relaciones creativas durante la construcción de las escenas.

Aparte de esto, no creemos que haya existido una mayor utilización de la luz del espacio para la creación de las escenas, excepto en los estados subliminales de los creadores que, durante los momentos de creación, se dejaron influir por la luz local:

«Lunes 26 de agosto

Por la mañana, trabajo en la Cúpula. Por la tarde, empieza en Olot el diseño de las luces del espectáculo. Tarea pesada y a prueba de nervios. He calculado más de media entrada en el patio de

[255] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 155, *El Joglars según Daaalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

butacas de la furgoneta del Tiet para el viaje de vuelta al Llorá. Cenando tarde. Me cuesta dormir.
Martes 17 de agosto
Trabajo en la Cúpula por la mañana. Por la tarde, continuamos con el diseño de las luces del espectáculo. La iluminación se hace escena por escena, con los actores situados inmóviles en el lugar exacto que ocupamos en el escenario. Acabamos cansados. Es un espectáculo complicado y complejo en todo y las luces no son una excepción.
Miércoles 18 de agosto
Reunión matinal de societarios o vacas sagradas. Obsesión de mi hermano por hacer una página *web* de Els Joglars en Internet. Por la tarde, sigue en Olot la tortura de las luces. Ya se acaba.
Jueves 19 de agosto
Por la mañana, bajamos al territorio sagrado de Ladi, dicho de otra manera por los mortales, almacén. El motivo es llevar el vestuario que aún quedaba en la Cúpula. Por la tarde, en Olot, terminamos de elaborar el diseño de la iluminación del espectáculo. ¡Eureka! Bernat Jansá (a) *Jafre*, técnico de luz, ha hecho un muy buen trabajo.» (FONTSERÈ, 2002: 105-106).

V.2.7.2. La iluminación, los espacios y los tiempos posibles

La luz en ese espectáculo fue creada no sólo para iluminar las escenas, sino también para contribuir a la estética surrealista, por la cual la dirección optó. Es un trabajo más de instaurar atmósferas que de crear exactamente el paso del tiempo. Principalmente, porque el tiempo en esta obra es el tiempo del delirio de Dalí y, por lo tanto, un tiempo que no tiene que ser necesariamente un tiempo cronológico o que dé la sensación de que «algo pasa» en el sentido estrictamente temporal.

Lo que va a delimitar el tiempo cronológico de la obra es, en la primera escena, el principio del delirio; y, en la última escena, los personajes rapiñando el cuerpo casi muerto de Dalí. Del mismo modo, el sonido del equipo de hospital que se oye delimita el tiempo, incluso, durante algunas escenas del espectáculo.

Otro punto relacionado con la luz es la importancia que la pantalla tendrá en ese aspecto del espectáculo, puesto que también se utilizó de la luz que advenía de la pantalla para iluminar la escena y para dar una continuidad espacio temporal, en la escena, a las imágenes que se estaban proyectando.

También hay los problemas de adecuación entre esta luz de la pantalla y el resto de la iluminación, como nos aclara Mitjans (1999: 154):

«**Olot. Del 9 al 27 d'agost**
Il.luminació.
Bernat Jansà fa amb Boadella el disseny de llum de l'espectacle. És una obra difícil d'il.luminar. Hi ha d'haver dos espais (realista i deliri).
Boadella troba que visualment queda massa subratllada la part tràgica de l'obra. El problema principal és que a l'apagar la pantalla hi ha un enfosquiment de l'escena, un excés de tenebrositat. A més, l'escenografia i el vestuari són molt foscos.
S'adopten diferents solucions:
- Obrir la pantalla. A les escenes Simfonia pets i Dalí-Gala la pantalla estava apagada. Es decideix

deixar-la oberta i es trien les noves imatges.
- Allargar el tancament de la pantalla. S'intenta evitar els tancaments sobtats, en alguns casos s'allarga el temps de desaparió de la imatge.
✓ Escena Hitler. La imatge va desapareixent a poc a poc.
✓ Foto Dalí Gala. La foto queda més estona fixada.
- Donar color amb el vestuari.
✓ Quan el personatge del Guàrdia civil-Gala-Lorca adopta la personalitat de Gala es posa una capa vermella (en lloc de la verda que porta abans).
✓ Es canvien alguns complements ("manoles", "burladero"…).».

V.2.8. La vestimenta, atrezos y maquillaje

Los actores y la dirección tuvieron a su disposición toda una serie de objetos, que forman parte del acervo del grupo y que, desde los primeros ensayos, se utilizaron para la improvisación.

Los objetos, los figurines de otros espectáculos, los personajes que son remodelados de manera provisional para el juego de los actores y el maquillaje, cuando es necesario, también se utilizan desde el principio, como, por ejemplo, el bigote de Dalí, elemento casi definidor del aspecto físico, «tipo», del personaje.

Por lo tanto, estos elementos escénicos, no sólo fueron elementos de caracterización de personajes, escenas, etc., sino que también fueron elementos imbricados en el acto creativo de los propios actores durante la construcción del espectáculo:

«**Dijous, 22 d'abril**
16 h. Llorá
Reunió amb la Mariel Soria que serà la persona encarregada del vestuari. (Ja va fer el del anterior espectacle "Dr. Floid & Mr. Pla").
És previsible que el volum de vestuari d'aquesta obra sigui important. Hi haurà mols canvis de personatge. Les propostes han d'anar molt lligades amb tot el que es fa a l'assaig. Posa, com a exemple. Els periodistes. Aquesta setmana ha decidit -al muntar l'escena següent- que havien d'anar vestits amb sotana negra.
Boadella li explica que no sap encara quin és el grau de realisme que haurà de tenir el vestuari del deliri.
Es fa un repàs dels personatges que ja surten (Dalí, infermera, nen, dida, periodistes…) i dels que, presumiblement, sortiran (Titelles, Papa Inocenci X…)
17 h. Cúpula
Del magatzem, en Ladi ha portat les sotanes. Els actors es vesteixen. Amb un full blanc es fan pitet. Tenir el vestuari sempre ajuda a l'hora de fer l'escena, de construir el personatges. Van comentant, mentre es canvien, anècdotes de frares.» (MITJANS, 1999: 47).

V.2.8.1. Las funciones de los objetos en el sentido de composición de la forma del espectáculo y en el sentido actoral

Los objetos, como ya se ha dicho anteriormente, fueron utilizados en las primeras improvisaciones. De este modo, desde el principio, han tenido una gran importancia tanto en la estructura formal del espacio, como en la estructura de la construcción de los personajes por parte de los actores y de la dirección. Esta última también fue la encargada de crear el espacio a partir de los posibles juegos que estos elementos le proporcionaban, como nos cuenta Mitjans (1999: 16):

«**Dimarts, 9 de març**
17 h. Cúpula
Observo els preparatius per començar l'assaig.
A banda i banda de l'escenari, ja hi ha la roba penjada, barrets, atrezzo… Els actors ho han preparat aquest matí.
En Ramon encén les estufes i, amb l'ajuda de la Dolors, es posa el bigoti. En Ladi i en Lluís proven la càmara de video. En Boadella fa veure que pinta amb un pal molt llarg.
Després, és en Jesús qui ho fa, i ell observa. En Xevi mira un llibre de Dalí. La Minnie va amunt i avall. En Boadella camina aguantant-se amb els pals com si fossin crosses.
La crossa és un símbol dalinià. Deu estar pensant d'utilitzar-la en alguna escena.».

Por lo tanto, existe durante los ensayos toda una preocupación por la función de los objetos en este montaje. La propia característica daliniana, relacionada con la utilización de objetos que ganan una dimensión altamente simbólica dentro de su obra, impulsa la utilización de los objetos como una posibilidad de juego surrealista. Un ejemplo sería el pincel que utiliza el actor Fontserè, el cual se transforma en una espada con la que el actor incluso crea una cierta manera de comportarse físicamente, haciendo que el manejo de este objeto interfiera en la construcción física del personaje en una determinada escena.

Lo mismo sucede con el vestuario. Los actores, desde el principio, utilizaron figurines de otros espectáculos, pertenecientes al acervo del grupo, para componer sus personajes, ajustándolos a las necesidades de este espectáculo. Cuando estuvieron las ropas en su estado definitivo, hubo un ajuste relacionado con el peso, con la estética, etc., tanto por parte de los actores, como por parte de la dirección y de los demás creadores.

Sin embargo, aunque se haya dado una modificación en relación con las ropas definitivas, la utilización de figurines, que ayudaban a la creación de los personajes, fue definitiva, en algunos casos, para la composición de los mismos. Por ejemplo, la ropa de

Gala, una capa como prenda característica que le hacía moverse de una determinada manera, influyó en la construcción de un personaje casi alegórico dentro de la estructura narrativa de la escenificación. Por otro lado, la utilización de esa capa dio a la actriz-personaje la dimensión exacta de la importancia del personaje de Gala en relación al personaje Dalí.

V.2.8.2. Caracterización del personaje

En la Cuarta Parte de esta Tesis Doctoral, cuando tratamos este aspecto, utilizamos una cita de Santos donde este dice que el tener un objeto, el poseerlo, transforma el *tener* en *ser*, en una extensión de la corporalidad del sujeto, y que esta acción-transformación entre el *tener* y el *ser* es una destrucción, a partir de la pose, del sujeto, que posteriormente se transforma en sujeto-objeto, esto es, en uno sólo acontecimiento.

Para nosotros, más que una destrucción, es una transfiguración del sujeto en personaje, puesto que también a partir de la creación de su universo actuacional con el objeto como extensión de su cuerpo en el espacio, el actor se recompone como actor-personaje.

Así, cuando el actor Fontserè se coloca el bigote, no sólo está apoderándose de la imagen de Dalí, sino que la está reconstruyendo. El actor no puede y no quiere alejarse del personaje, pero es otro, tanto en el sistema de signos del actor-personaje (Fontserè-Dalí), como en lo relativo a la relación de este con el entorno creativo instalado en los ensayos de esta obra. Estos ensayos, por otro lado, generan una creación auténtica sobre el personaje Dalí, en cuanto creación artística de un objeto independiente y autónomo[256].

Este proceso creativo se percibe claramente en las acciones del actor cuando está utilizando el bigote al principio de los ensayos. Su referencia de espacio cambia, su mirada, en el momento en que utiliza el bigote, cambia de referencia. Hay un elemento de conexión entre el actor y su entorno y se percibe claramente la mirada del actor hacia la fisicalidad del objeto que se halla en su cara.

Ese acontecimiento, la utilización de un objeto, en este caso es más perceptible y

[256] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 156, *El Joglars según Daaalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

esclarecedor, pero hay varios momentos en los ensayos en que los objetos que están siendo utilizados por los actores y por los demás creadores se transforman en una extensión del físico del personaje o en un elemento significante dentro de la estructura estética de la obra, influyendo en la composición del personaje y en la construcción de la narrativa escénica de la misma.

Hablamos de los objetos, pero podemos incorporar la vestimenta también a este mismo aspecto, como el caso de la capa que utilizó Dolors en la composición de su personaje Gala, como hemos señalado más arriba.

Mitjans (1999: 21) nos aclara el tema cuando se refiere al momento de los ensayos en el que Boadella se preocupa exactamente por eso:

> «**Dijous, 11 de març**
> A l'assaig d'avui, vol provar d'afegir un personatge (un guàrdia civil) que estigui sempre al deliri i que funcioni com a contrast.
> El primer dia, 4 de març, va destacar la presència del guàrdia civil que sortia en un dels videos. Va explicar que, moltes vegades, perquè s'entegui que els personatges estan a un nivell de realitat diferent -bogeria, deliri…- és necessari que algun dels personatges no hi sigui. És per composició que considerem diferrents aquests nivells de realitat. Si l'espectador no té cap referència, si no pot contrastar el que està veient, la diferència desapareix.
> Un personatge d'aquest tipus serviria també com a "neteja", és a dir, podria entrar -i treure- objetes d'escena. Explica la importància que tenen per ell -"Ho veuràs per la quantitat de temps que hi dedico"-la solució de problemes aparentement mecànics -com entra o es treu un objecte d'escena, els problemes a l'hora d'utilizar-lo…- perquè poden determinar el ritme de l'acció, l'estructura d'una escena. Prefereix, si cal, renunciar a un aspecte argumental o de contingut, per solucionar una qüestió mecànica. Dóna, en definitiva, prioritat a tot el que deterina l'estructura de l'obra.
> Amb aquest comentari, crec que explicava més coses de les que he sabut copsar.
> Explicava una manera d'entendre la direcció i, segurament, el teatre. El tema queda, de moment, enunciat. Deixem passar, abans de desenvolupar-lo, més dies i més assatjos.».

V.2.8.3. Juego escénico y manipulación de los objetos

Otro aspecto relacionado con la utilización de objetos y de figurines en los ensayos es construcción, por parte de la dirección, de una estética surrealista. Así, esta herramienta de trabajo del actor y de los otros creadores tiene que estar acorde con la estética pretendida.

Esto llevó a una preocupación por la dinámica rítmica de la narrativa escénica[257],

[257] No es que este aspecto fuera desconocido para la dirección. En la Cuarta Parte de este trabajo, describimos la importancia que tiene la cuestión rítmica del espectáculo para Boadella y de cómo esa cuestión estará presente en todas las etapas y problemas creativos durante los ensayos. No obstante, percibimos que en esta obra, por estar la cuestión estética tan relacionada con el propio tema central de la obra, Dalí, este aspecto de la creación, la preocupación por la importancia de estos elementos en la puesta en escena, llevó a Boadella a prestar una atención especial a este fenómeno dentro del proceso creativo.

donde estos elementos escénicos ocuparon una parte importante durante los ensayos.

Pero no sólo la dirección, sino también los actores y las demás personas involucradas en el proceso han tenido un cuidado especial con la manipulación de estos elementos escénicos.

La propia pantalla, que a partir de cierto momento empieza a formar parte de los ensayos, también puede ser considerada un objeto escénico. Así, los actores, la dirección, el iluminador, el escenógrafo, etc. se relacionan y crean acciones y un cierto ritmo que contribuyen a la dinámica de la puesta en escena.

Este hecho lleva a que la dinámica rítmica del espectáculo esté muy bien elaborada. Hay una gran preocupación formal con respecto a los movimientos de los actores en relación con el resto de elementos de la obra y producir una dinámica única llevó tiempo largo durante los ensayos.

Aunque estos objetos y las vestimentas, provisionales, estuvieran formando parte de los ensayos desde el principio, existe una clara diferencia de los momentos creativos en los ensayos, y los momentos de «afinación» de los elementos escénicos en la puesta en escena final.

En el primer momento, lo importante era aportar posibilidades a la creación en general; una vez que las opciones ya habían quedado claras, hubo sutiles alteraciones del uso de los elementos en su «estado bruto» y en ese uso coordinado con los demás elementos de la puesta en escena. Ese momento no pudo ser entendido sólo con una adecuación técnica, sino también con una adecuación sensible de los agentes creativos a los elementos físicos (los actores), a los agentes directos y al espacio en el que estas relaciones se establecían.

Ya el momento técnico, el de la «afinación» de los elementos escénicos para la puesta en escena final, es también un momento en el que trabaja con lo sensible de manera directa e intuitiva[258].

V.2.8.4. Relaciones dinámicas en el espacio

Al final, como se ha señalado anteriormente, las relaciones rítmicas entre los elementos escénicos son percibidas cuando actúan en el espacio, de manera que

[258] Véase en el «Anexo II», el vídeo del espectáculo *Daaalí*, del acervo particular de Els Joglars.

accionan las relaciones entre espacios, tiempos reales y ficcionales.

Hemos podido percibir que, durante los ensayos, se daba una gran importancia a los objetos, a las vestimentas, al bigote (considerado como un objeto-maquillaje) y al maquillaje, en relación con la construcción de la narrativa escénica; narrativa que Boadella dice trabajar a partir del ritmo y que para él es también el tiempo.

Esto se percibe en la manera en que estos elementos fueron trabajados a partir de su percepción activa en el escenario. En esta obra, el espacio se convierte en un «espacio surrealista», donde las dinámicas de los elementos pueden ser tratadas como una posibilidad de manifestación de este mundo onírico con temporalidad propia.

El espacio surrealista es un lugar donde las manifestaciones del subconsciente pueden ser entendidas como presentes en el mundo de la realidad. Por ello, la preocupación de Boadella por definir claramente estos momentos le hace jugar de manera que queden claras las intenciones de uso de estos elementos dentro de la estructura narrativa de la obra.

Así, el propio escenario, el piano, puede ser entendido como uno de los objetos más de la puesta en escena y, por lo tanto, también puede ser utilizado como un elemento que tiene que emitir una frecuencia rítmica propia y que se adecua a la dinámica rítmica de los otros elementos.

Esa conjunción, podríamos decir preocupación por relacionar los elementos a partir de un ritmo, construye la dinámica de la narrativa escénica, tal y como la entiende Boadella, y, crear esta estructura surrealista en el espacio escénico para *Daaalí,* requirió mucho tiempo dentro de la elaboración de la estructura estética final de la obra.

Mantener el mecanismo funcionando y que esta acción no descompusiera el elemento lúdico de la acción surrealista (el cálculo temporal de la utilización de la pantalla con los actores, por ejemplo, fue arduamente trabajada) fue una gran preocupación en los ensayos finales. La técnica en este espectáculo tiene que ser precisa y, a la vez, funcionar como hilo constructor del tiempo-ritmo lúdico de la puesta en escena.

V.2.9. Los sonidos

El sonido, en general, en el espectáculo *Daaalí*, es uno de los elementos que más se hizo presente. Esto es así no sólo por la manipulación creativa de Boadella sobre la

música, el ritmo, etc.; sino por el propio desarrollo del tema de la obra dentro de una estética surrealista.

La música entra como elemento altamente simbólico en los momentos no realistas de la obra, como dice el propio Boadella, y como elemento de fondo de las escenas realistas:

«**Las músicas están detalladas según el orden de aparición en el espectáculo**
Wagner
Bruno Walter
Masterworks Portrait. CBS
Lohengrin. Prelude
Duración: 1 min, 42 seg.
Tannhäuser. Ouverture
Duración: 2 min, 7 seg.
Beethoven "Sonaten"
Pathétique, Mondschein/Moonlight/Clair de Lune
Emil Gilels
Deutsche Grammophon
Polydor International, 1981. Hamburg
Adagio Cantaible. Pathétique
Duración: 1 min, 30 seg.
Claro de luna. Adagio sostenuto n.º8
Duración: 3 min.
Scott Joplin
Piano Works (1899-1904)
Dick Hyman
RCA Victor. BMG Music
Original Rags
Duración: 3 min, 48 seg.
12 Pasodobles
Gran Banda dirigida por el maestro
Ricardo Vidal
CBS Sony
En er mundo
Duración: 4 min.
Johan Strauss "An der Shönen, Blauen Donau"
Herbert Von Karajan
Berliner Philarmoniker
Deutsche Grammofon
Die Fledermaus: Ouvertüre
Duración: 1 min, 5 seg.
Vivaldi "Le Quatro Stagioni"
Piero Toso I Solisti Veneti Claudio Scimone
Erato. Editions Costallat, 1983
L'inverno. Largo
Duración: 2 min, 34 seg.
Brahms-Dvorak
Hungarian Dances. Slavonic Dances
Bernard Haitink C
Philips
Brahms: Danzas Húngaras n.º 5
Duración: 5 min, 8 seg.
L'encís de la sardana. Vol. 2
La Principal de la Bisbal
Divucsa
Record de Calella

Duración: 1 min, 5 seg.
Purcell
Music for the funeral of queen Mary
John Elliot Gardiner
Erato
Canzona
Duración: 24 seg.**Tchaikovsky. "The nutcracker"**
Boston Symphony Orchrestra
Seiji Ozawa
Deutsche Grammophon
Pas de deux
Duración: 5 min, 4 seg.» («Músicas», <www.elsjoglars.com>, 2008).

Pero no sólo la música aparece como sonido en la obra, sino que hay varios momentos en los que el sonido generado por un objeto o por el propio actor en el escenario produce esa sensación de sentido escénico que el sonido puede generar.

Otro aspecto relacionado con el sonido tiene que ver con los micros inalámbricos que todos los actores utilizan durante los espectáculos y que modifica el sonido de la voz:

«**Sonorización**
Los actores actúan apoyados todos por micros inalámbricos. Independientemente de la utilización de las posibles cajas acústicas de los teatros para mejorar el rendimiento que la compañía ofrece, llevamos un material básico compuesto por:
Equipo de microfonía:
- 12 micros inalámbricos marca Shennheiser, con sus emisores, receptores, antena, amplificadores de antena, etc.
- 4 columnas Shure 200 W para la voz
- 2 altavoces Nexo de 250 W. Mod para voz y música
- 2 monitores JBL de 250 W para música general y efectos dentro del escenario
Con sus respectivos amplificadores
- Mesa de mezclas Soundtrack de 24/2/8 modelo Mega
- Sistema H. M. I. de intercomunicación, con centralita y cinco puntos de intercomunicación
- 2 reproductores MINIDISC SONY
- 2 racks de efectos YAMAHA.»
(«Condiciones técnicas de *Daaalí*», acervo particular de Els Joglars).

V.2.9.1. Los elementos sonoros y las dinámicas rítmicas

Creemos que los ruidos de los ensayos no deben incluirse en este estudio, pues pensamos que es importante delimitar muy bien lo que se queda en la obra y lo que se desecha por no ser necesario. En este sentido, el ruido más bien desconcentra todo el movimiento escénico, altamente coreografiado.

Estos momentos en que el sonido entra en la composición escénica para compartir el protagonismo en las escenas y, también durante los ensayos, esta construcción fue pensada desde un punto de vista más de la dirección que de los otros

creadores.

Boadella tiene una sensibilidad ante el sonido muy arraigada. Para él, el sonido funciona como un elemento fuerte en la creación de los movimientos escénicos[259] y, en esta obra, no es distinto. El sonido se va colocando poco a poco en el desarrollo de los ensayos, componiendo y estructurando las acciones y las escenas como pedazos del propio espectáculo.

La obra, además de ser una puesta en escena altamente visual, también es altamente sonora y eso se consigue cuando, durante los ensayos, Boadella articula la importancia de la música, principalmente con la construcción visual y con el movimiento de los cuerpos de los actores, en un espacio también muy «sonoro»: el piano, que, muchas veces, fue utilizado como si realmente fuera un piano capaz de generar «música real».

La composición sonora de la obra fue desarrollada de dos maneras distintas: según la necesidad de organizar el espacio físico de los actores y teniendo en cuenta la organización del espacio-tiempo total de la puesta en escena. Este trabajo fue desarrollado de manera constante, a la vez que se iban constituyendo las escenas y que estas iban quedando más fijadas dentro de una estructura narrativa.

En otras ocasiones, la música también ha funcionado como instrumento de inspiración en las improvisaciones, haciendo que movimiento y sonido se articulen al mismo tiempo, como si se tratara de una coreografía de danza:

> «Martes 27 de abril
> Avanzamos hacia la escena de la primera guerra mundial haciendo la estructura. Es decir, realizando el esbozo de las diversas acciones y situaciones que se piensan incorporar a la escena. Los títeres efectuarán las acciones al ritmo de un *ragtime*, que quizás es la música más apropiada para la escena de marionetas. A partir de aquí, ya tenemos material para manipular y sobre el que trabajar. Ahora hay que ir repasando y repasando hasta dejar la escena en estado de piedra molida.» (FONTESERÈ, 2002: 49).

V.2.9.2. Los sonidos como elemento agregado al espacio y sus relaciones rítmicas

Como se ha dicho anteriormente, el sonido ha tenido dos momentos de elaboración: el que parte de los cuerpos de los actores y de la manipulación de objetos, y el sonido que adviene de fuera de la escena y se coloca en ella en función de las

[259] Véase en el «Anexo II», el vídeo del espectáculo *Daaalí*, del acervo particular de Els Joglars.

necesidades de la dirección.

Tanto en un caso como en el otro, el sonido tendrá un carácter altamente simbólico en la construcción del espacio, ya sea físico, ya relativo al espacio simbólico de la obra.

Incluso de hecho, muchas veces, es el sonido el elemento que crea la visualización del espacio visual, accionado por él, y también crea, por sí mismo, un espacio que podríamos llamar «espacio sonoro», un espacio que se hace presente en la dramatización de la acción que está siendo construida en el espacio «existenciario» de la obra.

En *Daaalí*, el sonido fue poco a poco ayudando a componer el espacio surrealista de la obra, el espacio teatralizado, y ayudando a dar forma a los aspectos temáticos que Boadella y los demás creadores iban sugiriendo.

Durante los ensayos, Boadella utiliza el sonido también como posibilidad de construir el ritmo de una escena o del mismo espectáculo como un todo. Eso demuestra la manera en que el sonido se percibe y articula dentro de la estructura de los ensayos. El fin es el de adecuar y dotar de más de un sentido a la temática que aquella escena en particular tiene o al tono casi operístico que la obra llegará a tener:

> «Lunes 19 de abril
> En la Cúpula trabajamos un diálogo improvisado entre Dalí y el papa que pintó Velázquez, Inocencio X. También probamos diversas músicas, entre ellas las famosas danzas húngaras de Brahms, concretamente la 5.ª, que es la que utiliza el genial Chaplin en la escena del barbero de *El gran dictador*. Como en la película, se pretende una escena donde Dalí, igual que Chaplin, hace de barbero, pero además pintando un cuadro. Demuestra que si Chaplin es genial, Dalí lo es por duplicado, porque pinta y afeita al mismo tiempo. Albert se saca de la manga estas escenas como si nada y mientras uno todavía intenta asimilar lo que le han explicado, él ya tiene otra cosa pensada para probar.» (FONTSERÈ, 2002: 43)[260] .

V.2.9.3. La dinámica de los sonidos en la composición del espectáculo

En la Cuarta Parte hemos explorado ese aspecto pensando principalmente en las relaciones subliminales, utilizando incluso el concepto de *agenciamiento* propuesto por Deleuze y Gattari (2000: 10), cuando dicen que las relaciones entre las líneas de articulación y/o de segmentación, superposición y territorialidad, a la vez que las líneas de fuga, movimientos de «desterritorialización» y de «desestratificación».

[260] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 157, *El Joglars Según Daaalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

Para nosotros, estas relaciones son muy pertinentes para entender cómo el sonido ha articulado en la obra estos valores de subliminalidad y, como hemos dicho arriba, incluso de espacialidad, puesto que, por el hecho de ser una obra pensada y trabajada para constituir una puesta en escena basada en la estética surrealista, la música y los ruidos proporcionados por otros elementos y por los actores entran como elemento de composición «fuerte», en el sentido de que las posibilidades formales que el sonido proporcionó traspasan las relaciones de «soporte emotivo» para una acción o para un tema.

La manera en que Boadella articula su discurso durante los ensayos y la manera en que lo hace a partir de las relaciones entre los elementos, explorando sus potencialidades subliminales, hace del sonido un «objeto» altamente potente e importante a la hora de formalizar el tema a partir de la estética surrealista:

> «Lunes 26 de abril
> Dolors se ha probado una armadura de la Edad Media, que sirve para escenificar la teoría daliniana del marisco: Dios se equivocó cuando creó al hombre, porque es blando por fuera y duro por dentro. Para Dalí el hombre debería ser al revés, duro por fuera y blando por dentro, que es donde se halla la parte más buena y sabrosa. Como el marisco, que es fuerte por fuera gracias a su armadura-cáscara, y blando y exquisito por dentro. Para esta escena, que seguramente será el final, o estará muy cerca, se quiere hacer un baile, con la música del *Pas de deux* de Chaikovski, entre Dalí y Gala, vestidos con armaduras, para terminar siendo devorados y comidos como si fueran marisco. Es así como Albert quiere "traducir" al teatro esa teoría daliniana.» (FONTSERÈ, 2002: 48)[261] .

V.2.9.4. La adecuación final del ritmo del espectáculo

Aquí de nuevo pensamos en el concepto de «agenciamiento» de Deleuze y Gatarri (2000: 10), concretamente cuando habla de las líneas de articulación de segmentaridad, estratos y territorialidad. En ese trabajo, Boadella no crea el sonido en su sentido general, como una posibilidad de andadura rítmica para el espectáculo, sino más bien como fragmentos de ideas y sensaciones que van apareciendo durante los ensayos en la elaboración de las escenas y de los climas que él quiere ir construyendo para la obra.

Por lo tanto, el sonido no aparece como algo que organiza o se adecua al espectáculo, sino que es más una explosión de sensaciones que van organizándose una tras otra a partir de la evolución del tiempo cronológico del espectáculo.

[261] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 158, *El Joglars según Daaalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

Durante la construcción de las escenas y en su fase de limpieza, todos los elementos son armonizados para que tengan una coherencia estética, para que el ritmo esté bien planteado y aceptado. Así, el sonido también tiene que estar de acuerdo y en armonía con los otros elementos.

V.2.10. La técnica

La técnica tal cual la estamos analizando aquí, en ese espectáculo, posee una importancia fundamental. *Daaalí* es una puesta en escena que se estructura en base a un soporte técnico amplio, por lo que las adecuaciones de los elementos escénicos al aparato técnico han requerido mucho tiempo de los ensayos, incluso porque hay una pantalla que está presente en todo el montaje y que actúa como si fuera un personaje más dentro de la estructura narrativa de la puesta en escena.

Haremos una descripción rápida de este aparato técnico, tanto durante los ensayos, como después, durante la gira, basándonos en las informaciones dadas por el grupo.

V.2.10.1. La técnica como soporte o base para la escena

Como hemos dicho más arriba, la técnica en este espectáculo es muy importante y ha llevado mucho tiempo durante los trabajos de los ensayos.

La cuestión más visible de ese punto, durante los ensayos, es seguramente el contacto físico con la pantalla, tanto en el sentido de su manipulación en el espacio escénico, como en el de su relación directa con la interpretación de los actores:

> «Martes 23 de abril
> Hoy, después de muchas peripecias y una noche en blanco de Ladi, ya está instalada en la Cúpula la pantalla electrónica gigante. Por fin, tenemos la escenografía y el espacio escénico totalmente a punto y delimitado para que los novios, escenografía y actores, nos vayamos conociendo y cogiendo confianza mutuamente. El hecho de poder trabajar con un símil real de la escenografía y con la pantalla electrónica, prácticamente desde el primer día de creación del espectáculo, es un hecho diferencial muy importante de esta compañía. Hemos realizado un esbozo de pase y da un salto a nuestro favor de unos doce minutos de obra.» (FONTSERÈ, 2002: 45).

Pero, además de esa posibilidad de incluir la técnica como elemento de creación

durante los ensayos, Boadella ha logrado que la organicidad técnica del espectáculo fuese construida en conjunto con los demás elementos de la obra. Este hecho hizo que la relación entre creación y adaptación, desde la técnica, se hubiera diluido naturalmente como parte de los ensayos, tanto por parte de la dirección, cómo de los actores y de las demás personas responsables por la manipulación y creación con la pantalla.

En relación con la finalización, y con respecto al aspecto técnico de ese espectáculo, concretamente lo que en los trabajos de interpretación llamamos «limpieza», cabe señalar que hubo un problema que al final debió resolverse integrando definitivamente en la representación de la puesta en escena a la persona responsable de la manipulación y de la creación de la pantalla durante los ensayos:

> «Lunes 2 de agosto
> Levantando a las nueve. Voy caminar al bosque llamado la Salut; por sus llanos no hay ni rastro de setas. El ensayo de la tarde ha sido duro. Gran fracaso a la hora de hacer funcionar la pantalla a través de un sistema de vídeo. La definición es pésima. El equipo de dirección no previó, durante los meses de ensayo, probar más sistemas para reproducir imágenes a través de la pantalla y, por eliminación, poder escoger con total seguridad el más práctico y de más calidad. Hoy, 2 de agosto, nos encontramos con una cinta prácticamente editada que no sirve para nada, una vez comprobado que el sistema del vídeo es un fracaso absoluto. Pérdida de tiempo y de dinero. Ahora habrá que seguir dando las imágenes a través del ordenador, lo cual implica que haya una persona de gira dedicada exclusivamente a controlar este aparato, según parece, tan delicado. En teoría, el sistema de vídeo era mucho más seguro, sencillo y práctico. En fin, problema *habemus*. Por la noche, hace un aire cálido y relampaguea. Todavía falta la coreografía definitiva del baile de las armaduras. Qué espectáculo tan complejo.» (FONTSERÈ, 2002: 95-96).

V.2.10.2. Las relaciones dinámicas entre la escena y el entre bastidores

Las relaciones entre escena y bastidor se fueron construyendo poco a poco durante los ensayos. A pesar de que existiera una diferencia estructural entre la Cúpula y un teatro convencional, con la figura de Jordi Costa como director técnico presente en los ensayos, todas las cuestiones que iban surgiendo iban resolviéndose inmediatamente. Este hecho proporcionó al equipo una tranquilidad y una gran viveza. Así, en el momento de la adaptación final de la obra al espacio de estreno, no hubo una diferencia entre lo previsto y lo ocurrido en el estreno[262].

Además de todo lo anterior, durante los días de ensayo en el teatro, los actores pudieron ir adaptándose a su nuevo entorno y crear las relaciones finales entre cada

[262] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 159, *El Joglars según Daaalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

escena y el espacio del teatro, tales como entradas y salidas, tiempos para los cambios de ropa, adecuaciones relativas a la iluminación, etc.:

> «Jueves 5 de agosto
> Por la mañana, celebramos el ritual de guardar el vestuario y el atrezo (el conjunto de objetos que salen en la obra) dentro de los armarios y cajas preparados para ir de gira. Otro espectáculo; otra gira que empieza a calentar motores. Después de la comida, nos dan fiesta hasta la hora de comer del martes de la semana que viene. Ahora, la Cúpula se llena de técnicos y de gente de carga para ayudar a desmontar la pantalla, la escenografía, etcétera y cargarlo en camiones. La Cúpula se queda vacía y el material del espectáculo (unas nueve toneladas) será transportado al Teatre Principal de Olot, que es la última fase antes del estreno. Las dimensiones y las distancias de un escenario de teatro convencional, a la italiana, no tienen nada que ver con las de nuestra Cúpula, que no dispone de la perspectiva ni de la distancia que se puede observar desde el patio de butacas de un teatro. Por eso, Albert no diseña la iluminación del espectáculo hasta el momento en que se planta la escenografía en un escenario y con la obra acabada. Para los actores, esta es una manera perfecta de familiarizarnos con el espectáculo desde el escenario de un teatro muchos días antes del estreno y evita que el paso de la Cúpula al teatro, a causa de esas variaciones, sea traumático.» (FONTSERÈ, 2002: 98).

Cuando se hizo el traslado del Teatro Principal de Olot al Teatre Jardí de Figueres -teatro donde se estrenó la obra oficialmente, aunque hubiese habido un pase con público en el Teatro Principal de Olot-, la adaptación a un teatro «a la italiana» ya se había hecho y, por ello, la incorporación del espectáculo al espacio del estreno pasó prácticamente desapercibida[263].

V.2.10.3. La incorporación de la técnica a la estética del espectáculo

Como ya hemos dicho, la parte técnica de este espectáculo fue construida en conjunto con los otros elementos de la puesta en escena y, por lo tanto, es una parte importante de la estética final de la obra, percibida principalmente en las relaciones establecidas entre la pantalla y los demás elementos escénicos.

Boadella no dudó en transformar las relaciones establecidas entre la técnica y los demás elementos escénicos en un fuerte trazo estético dentro de la creación de dicha estética, llegando, incluso, a dejar que la técnica se transformara en un «personaje», importante en la construcción de la narrativa escénica, y que no sólo constituyese un soporte de efecto subliminal en la obra.

[263] Véase «Anexo I», fragmento audiovisual 160, *El Joglars según Daalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

V.2.11. La producción

La realización del espectáculo *Daaalí*, la realizó el equipo de producción del propio grupo. Este equipo es fijo y trabaja todo el tiempo con las ideas de organización del proceso, tanto durante los ensayos como después, en las giras.

El proceso está tan integrado en el grupo que ni se percibe como algo que viene desde fuera o como una fuerza extra de la creación, sino, antes bien, como algo inherente al proceso.

V.2.11.1. La producción y el proceso del quehacer teatral

Como ya hemos mencionado, la producción estaba plenamente integrada en el proceso. Sin embargo, si nos detenemos y miramos el proceso como un todo, podemos reconocer dicha producción en todos los detalles del trabajo del grupo.

Claro ejemplo de ello es la «cúpula geodésica», bien cuidada y preparada tanto para recibir al grupo de creadores en los ensayos como para facilitar el proceso técnico a la hora de poder desarrollar sus actividades. También cuida de la manutención de la casa donde los actores están hospedados durante los meses de creación del espectáculo.

Hay siempre una base, ya establecida anteriormente, que permite que el proceso tenga la fluidez, sin precisar detenerse en discutir aspectos de índole administrativa. Pero este proceso existe y fluye naturalmente a la par del desarrollo de los ensayos, permitiendo que los creadores puedan realizar sus labores integrados en el flujo del proceso. Esto se percibe claramente, por ejemplo, en la construcción del símil del piano o, al principio de los ensayos, en la pantalla, que también, como ya hemos visto, está presente en los primeros momentos de los ensayos.

De la misma manera, a la hora de hacer los traslados del material del espectáculo de un sitio a otro, se percibe la organización del equipo de producción trabajando en conjunto con el equipo técnico, para que todo salga según lo planificado.

Hay una parte de la producción, la parte financiera, que está presente durante las etapas del proceso, pero que no se deja ver. Sólo se materializa en los responsables del grupo, de una manera absolutamente discreta y sin que eso afecte a los creadores:

«Martes 27 de julio
Continuamos ensayando con las armaduras. A Dolors le salen moretones por todas partes. Ya tenemos el muñeco de Picasso. Es perfecto. También es muy caro. Noticia: no tenemos ayuda del Ministerio porque nuestra solicitud llegó tarde. El retraso fue mínimo, pero fuera del plazo otorgado por el organismo. Por lo tanto, la situación económica de la compañía está "al límite".
Martes 28 de julio
Pase por la mañana con la presencia de Arcadi Espada. El resultado es: *pse, pse*. La escena del espejo de Velázquez, de una precisión casi imposible, junto con la escena en la que se pinta el reloj blando en la espalda de Hitler (Minnie Marx), se llevan la palma. Por la tarde, cae una tormenta de agua que dura poco. El ruido de la lluvia golpeando el techo de la Cúpula me produce la sensación de estar bajo una inmensa ducha que no moja; una ducha sin pólvora, de fogueo. Tras la cena, reunión con mi hermano para hablar, entre otras cosas, de la mala situación que atravesamos y de la inquietud que eso nos ocasiona. Parece que, si se cumplen todas las expectativas, la situación podrá ir arreglándose. Pero todo son hipótesis y cuadraturas del círculo. Los días pasan. *Daaalí* es un espectáculo carísimo y difícil. ¿Cómo irá todo?» (FONTSERÈ, 2002: 92-93).

V.2.11.2. La producción y la puesta en escena

«*Daaalí* CONDICIONES TÉCNICAS
(Aunque se estudiará particularmente cada caso según las condiciones específicas del local, las condiciones básicas son las siguientes):
Duración de la obra: 2 horas sin interrupción
La función empieza a telón cerrado
Dimensiones mínimas requeridas:
Ancho entre paredes: **14 m**
De boca a fondo: **10 m**
Distancia al peine: **9 m**
Tomas de corriente mínima requeridas:
72.000 W para iluminación. (220V o 380V)
30.000 W para pantalla electrónica
3.000 W para sonido (a poder ser independiente)
3.9.2.1.1.1 Toma trifásica para un motor de instalación de la pantalla
Controles:
Se dispondrá de dos espacios (***uno de 6 m cuadrados y otro de 8 m cuadrados o bien un total de 14 m cuadrados***) en el fondo de la sala para instalar los controles de luz, sonido y panel electrónico.
Servicio de función:
- Personal de teatro: **1 maquinista y 1 electricista**.
- 6 botellas de agua mineral sin gas de 1,5 l por función para los actores.
Otras necesidades durante el montaje:
- Camerinos equipados con ducha, jabón y toallas y agua mineral para los técnicos durante el montaje.
- **12 sillas** en el escenario durante la función para colocar utilería diversa.
Tintorería-Lavandería
Els Joglars **puede precisar** de dichos servicios. El teatro deberá facilitar el contacto para la recogida y entrega de dicha ropa.
Telas
Una serie de telas compuesta por:
- Bambalinas para tapar barras electrificadas.
- Patas para marcar una embocadura.
- Tela translúcida para tapar el panel luminoso y las necesarias para conseguir el acabado deseado
3.9.2.1.1.2 Los transporta la compañía al margen de utilizar o no las del teatro
PERSONAL Y HORARIOS DE TRABAJO PARA EL MONTAJE Y DESMONTAJE
(Aunque cada caso se estudiará específicamente y se concretarán horarios y personal entre los responsables técnicos de TEATRO Y COMPAÑÍA, el esquema general sería el siguiente):

La sala estará a disposición de la COMPAÑÍA el día anterior a la primera actuación a **las 08.30 h,** limpia y con el escenario libre de cualquier objeto que dificulte el montaje.
EL TEATRO aportará como mínimo 3 maquinistas y 2 electricistas como personal de sala y entre 10 y 12 personas (según acuerdo entre responsables técnicos) para realizar los trabajos de carga y descarga.

1. **MONTAJE**

El local estará a disposición de la COMPAÑÍA el día **anterior a la primera representación** a las **08.30 h** con el escenario completamente libre de objetos. De **08.30 h a 09.00 h**, llegada de camiones y técnicos, examen del escenario y marcación del espacio escénico.
Sobre las 09.30 h inicio de la descarga para la cual se necesitarán entre 10 y 12 personas (según acuerdo entre responsables técnicos). Una vez finalizada la descarga, **se quedarán 4 de estas personas para los primeros movimientos de material. Tiempo de descarga: entre 2 y 3 horas.**
Horarios de trabajo: de 08.30 h a 14.00 h y de 16.00 h a 21.00 h y el segundo día de 08.30 h a 14.00 h y de 16.00 h hasta que se termine.

2. DESMONTAJE

El desmontaje se efectuará inmediatamente después de finalizada la última representación **y se necesitará la presencia del personal del TEATRO y 4 personas más para los primeros movimientos de material. El resto del personal hasta llegar al total se convocará 2 horas aproximadamente después de iniciado el desmontaje.**

3. CARGA Y TRANSPORTES

El volumen total del material, más el vestuario, *atrezzo*, etc. es aproximadamente de **60 metros cúbicos,** lo que equivale aproximadamente a **6 palés** para poder ser transportado en avión. Peso total de 9.000 kg. Para el desplazamiento por carretera utilizamos habitualmente **2 camiones:**

Camión MAN Mod. 8163 LC
Dimensiones: 8 m Largo x 2,40 m Ancho x 3,75 m Alto y 7.500 kg. de PMA
Matrícula: B-9796-WV

Camión DAF mod. DAF 250
Dimensiones: 10,5 m Largo x 2,5 m Ancho x 3,75 m Alto y 20.000 kg. de PMA
Matrícula: B-4013-IV

4. PERSONAL EN GIRA

EQUIPO TÉCNICO (6 personas)
JORDI COSTA - (Director Técnico: tel. 607 88 63 67)
BERNAT JANSÀ (Iluminación)
FRANCESC BUSQUETS (Sonido)
JUDITH TELLO (Pantalla electrónica)
JESUS DÍAZ - JOSEP ABELLAN (Técnicos de montaje y conductores)
ACTORES (9 personas)
JESUS AGELET (Prensa y RR. PP.**)**
MINNIE MARX (Vestuario)
DOLORS TUNEU
XAVIER BOADA
SILVIA BROSSA
RAMON FONTSERÈ
3.9.3 MONTSE PUIG
3.9.4 JORDI RICO
PEP VILA
PRODUCCIÓN (2 personas)*
SERGI SUBIRACHS (Coordinador de giras)
JOSEP M. FONTSERÈ (Director de Producción)
* El número de personas de producción puede variar según las necesidades específicas de cada lugar. El resto de personal en gira se mantiene fijo.» («Condiciones técnicas de *Daaalí*», acervo particular de Els Joglars).

Analizar las condiciones para el montaje de la obra (que, para el espectáculo que comentamos, acabamos de reseñar) implica comprender la importancia de la producción en el proceso de montaje y mantenimiento de la obra, así como su complejidad técnica.

La coordinación del equipo humano, a cargo de Jordi Costa, es igualmente un trabajo organizado por la producción: la locomoción del personal, el trabajo de mantenimiento del propio espectáculo en su sentido físico, la tintorería, la conservación del escenario y, principalmente, de la pantalla, que requiere un cuidado especial, etc. Todo esto es responsabilidad de la producción, que caminó orgánicamente con los otros equipos de creación de *Daaalí*[264].

V.2.12. El director de escena

Como ya hemos señalado en la Tercera Parte, el director del grupo Els Joglars, Albert Boadella, es quien al final organiza y define el proceso creativo como un todo.

Es él quien plantea el montaje, es él, en colaboración con el equipo de dirección y a partir de los trabajos con los actores, quien escribe la versión final del texto de la puesta en escena y controla todas las etapas de la creación, luz, vestuario, escenario, etc.

Boadella es al final quien dinamiza el proceso del grupo, pero tiene la completa consciencia de que hace un trabajo de grupo y de que las partes involucradas en el proceso creativo tienen que ser escuchadas y consideradas, puesto que son parte importante de la creación del objeto que se construye en los ensayos.

Y este proceso de construcción del espectáculo *Daaalí* no fue distinto de las demás obras del grupo, de modo que, en esta obra, por su carácter surrealista, las cuestiones de orden creativo levantadas durante los ensayos tuvieron más importancia en la construcción de la obra que las propuestas planteadas al principio. Así, la dirección tuvo que estar muy atenta a las distintas posibilidades que iban surgiendo a partir de las relaciones creativas con los otros elementos escénicos.

V.2.12.1. El director de escena como elemento dinamizador de los ensayos

Tal y como hemos apuntado, Boadella es el responsable de dinamizar los trabajos. De hecho, fueron suyas las primeras ideas para el desarrollo de la obra. Fue

[264] En la Tercera Parte, hemos descrito, detalladamente, el funcionamiento de la producción. En este espectáculo, no se modifican los procedimientos, lo que ocurre de nuevo es el propio andar del proceso que genera necesidades propias, pero nada muy distinto de lo que ocurre en general.

suya la idea de partir de los últimos segundos de vida del pintor, la de que estos segundos duraran toda la obra y la de que en estos segundos se contara, con el fin de recrear una estética surrealista daliniana, la vida y las relaciones afectivas y profesionales de Dalí.

A partir de esta idea principal, Boadella organizó y sugirió la mayoría de las escenas construidas durante el proceso de improvisación y de retorno que los otros creadores iban proporcionándole, de manera que fue haciendo la trama escénica final del espectáculo.

Boadella es el responsable final, tanto de la forma, como del fondo de las relaciones subliminales que se fueron articulando durante el proceso de montaje, como nos aclara Mitjans (1999: 40) cuando habla de las articulaciones de ideas de este durante el proceso:

«**Dimarts 20 d'abril**
9,30h. El Llorá. Reunió.
A les reunions, Boadella explica en quin punt està en les seves reflexions. Pensa en veu alta. Utilitza els comentaris i sugerències dels altres com a estímuls per seguir pensant. El díaleg l'ajuda a formular i matisar els pensaments. Per molt important que sigui resoldre el que s'està discutint, no es nota mai la pressa. Es dóna temps. Temps per deixar que els pensaments madurin i per avaluar els inconvenients i els avantatges que impliquen.
Avui, comença parlant de l'estructura del deliri. Deia, la primera setmana, que resoldre de quina manera l'estructurava era el problema principal. Durant tots aquests dies (més d'un mes) ha anat donant-hi voltes. Cap de les possibilitats en què ha pensat, l'ha convençut. Creu que haurà d'optar perquè l'espectacle sigui una associació d'idees i analitza alguns dels inconvenients que aix´`suposa:
- Dificultats pel canvi d'escenes i de tema; per fer avançar l'acció.
- Dalí haurà d'estar sempre a escena. Sempre ha de ser ell qui dirigeixi el joc.
- Els altres personatges no poden ordir res sense que Dalí ho sàpiga.
- Que els antagonistes siguin personatges de ficció, els dóna debilitat. Serà difícil augmentar la tensió escènica.
Hi ha el perill "que l'espectacle es torni tan incert com la pintura de Dalí". Serà difícil i són objectius irrenunciables (gairebé postulats del teatre de Els Joglars):
-Que es diguin coses. ("No n'hi ha prou amb una estètica").
-Que no sigui un espectacle elitista. ("No traballem per un 10% del públic).».

Estas articulaciones entre los distintos elementos creativos y las relaciones temáticas, argumentales y de fondo subliminal, las va creando Boadella durante todo el proceso de ensayo, sin parar, hasta que el espectáculo logra su primer estreno en el Teatro Principal de Olot.

En este momento, Boadella puede tener la percepción clara, a partir de la inclusión del público en el proceso, de cómo queda finalmente el espectáculo y lo que se puede esperar de él a partir de entonces. Sin embargo, una vez finalizada la obra y estrenada, puede haber cambios para ajustar mejor una escena o un tiempo, para eliminar algo que resulta superfluo, etc. No obstante, el resultado final, es decir, la

articulación entre forma y fondo en tanto que parte de la creación, ya está conseguido.

V.2.12.2. El director de escena como organizador de los elementos del proceso

En la Tercera Parte, cuando hablamos sobre el proceso de trabajo del grupo, hicimos un recorrido por el trabajo de dirección a partir del propio Boadella.

Aquí, en este análisis de los ensayos de *Daaalí*, el proceso de trabajo de la dirección continúa siendo el mismo, si bien debemos contar con ciertas variaciones sujetas a los trabajos específicos de este montaje. Salvo estas cuestiones, la manera de organizar los elementos, la forma de trabajar con los actores, etc., son las mismas, incluso porque la compañía, con alguna que otra modificación, también continua siendo la misma.

Lo que nos parece realmente muy específico de este trabajo es que, a partir de la temática, la vida de Salvador Dalí, Boadella va articulando los elementos escénicos para que puedan, armónicamente, realizar la narrativa escénica de manera que cuente esta historia con una estética surrealista, sin que esto transforme la obra en algo inaccesible para el público.

Este hecho se consigue a partir de la construcción temporal de las escenas, basada principalmente en las relaciones rítmicas entre las imágenes planteadas y la manera en que va conduciendo a los personajes principales, Dalí, Dalí-niño y Gala, entre una escena y otra, una situación y otra, y entre los distintos tiempos que componen la estructura narrativa de las escenas.

Si pensamos en las escenas por separado, en el mismo orden en que aparecen en el espectáculo, a lo mejor no tengan un mismo eje narrativo, puesto que cada una de ellas tiene una estructura muy bien delineada y cerrada en su propio discurso interno. Sin embargo, cuando Boadella realiza la estructura interna general de la obra, hace que todas las escenas en conjunto creen un discurso unificado, a partir exactamente del delirio daliniano, lo que le permite hacer una incursión por esta vía surrealista, sin que esto provoque una falta de sentido general para el espectador.

Por tanto, Boadella, a partir del control del tiempo, de sus posibilidades rítmicas y de las variaciones entre realidad e imaginación, comienza a establecer las relaciones físicas entre los elementos escénicos al tiempo que va construyendo su discurso.

Su función, como director y creador general de este trabajo, es también la de dotar al desarrollo de un flujo temporal, siendo ésta la característica que permite que el tiempo cronológico de la puesta en escena sea entendido por el espectador como algo coherente y dinámico. Dicho de otro modo, su función consiste en que el espectador perciba el desarrollo de las escenas como un acontecimiento único y a partir de una misma estética, visual, sonora, de interpretación, etc., durante todo el espectáculo.

V.2.12.3. El director de escena y la construcción de la lógica del montaje

La lógica de este espectáculo está garantizada por la relación que el público establece entre lo que ve y la figura del pintor Salvador Dalí, un personaje muy conocido por gran parte del público, dada su relevancia artística y biográfica.

Así, lo que Boadella hace, como se ha dicho anteriormente, es crear una unidad narrativa para la obra a partir de las relaciones entre los elementos escénicos. Y es esa estructura escénica la que constituye la lógica interna del montaje. La propia estructura, el propio acontecimiento escénico, el desarrollo de las escenas, las relaciones entre los elementos escénicos que conforman una unidad sonora, visual, etc., son todos ellos elementos que conforman la estética que, a su vez, dota al espectáculo de una lógica teatral.

Una cuestión importante para comprender la construcción de esta obra en particular, y de todas las obras del grupo, es el procedimiento para manipular la «realidad escénica» de manera que el público la perciba como un discurso único y que este discurso se dé a partir de la vivencia, de la experiencia del público con relación al desarrollo de la propia escena.

Boadella construye el discurso de esta obra a partir de su propia estructuración durante los ensayos. Es, de alguna manera, como si nos estuviera contando, en la misma puesta en escena, el proceso de montaje, su producción de sentido, su relación directa y subliminal, etc.; y todo ello, al mismo tiempo que la forma final del espectáculo creada a través de la materialidad de los objetos y de la acción de los actores en escena.

Boadella parte de Dalí, de su vida y de sus relaciones personales e históricas para crear su obra. Sin embargo, cuando la crea, la lógica procede los hechos que ocurrieron durante el proceso de ensayo y que dieron materialidad a la puesta en escena. La vida de Dalí fue apenas una excusa para que él pudiera desarrollar su propia creación

surrealista, a través de una especie de «broma» que gasta a los propios surrealistas, al construir su discurso surrealista a partir del propio surrealismo.

V.2.13. La versión final

Los últimos momentos de los trabajos acontecieron en el Teatro Principal de Olot. Fue entonces cuando Boadella pudo terminar de estructurar la estética final del espectáculo y fue cuando pudo finalmente incluir la luz y percibir cómo los demás elementos iban funcionando a partir de esta nueva estructura. Es casi como «vestir el santo», dar la "ropa" final al espectáculo.

Esto es propio del proceso del grupo. El único elemento que no se trabaja realmente, en su aspecto físico, en la Cúpula, es la luz. Aunque sea incorporada e incluso diseñada previamente, es durante estos últimos momentos del proceso, ya en el teatro, cuando se introduce la iluminación.

Lo demás, prácticamente todo, ya estaba durante los ensayos: escenario, vestimentas (algunas todavía se terminan durante estos ensayos finales), pantalla, etc. No es algo nuevo con lo que trabajar, es más una cuestión de afinación en el espacio de la caja escénica:

«**Dia 27 d'agost**
Primer "pase" amb públic.
Tot i que, oficialment, no és el dia d'estrena, en part és com si ho fos (una pre-estrena). És el primer dia amb públic. Als "pases" d'assaig ha anat venint gent però el públic d'avui és ja un públic anònim.
Pre-estrena o assaig, tant se val… El públic surt entussiasmat.
Comm diu Boadella l'endemà: "L'obra està al punt per a ser servida". Després comenta les "notes":
- Estructuralment no veu cap problema. No hi ha cap escena que s'hagi de canviar. Potser les dues primeres escenes (Periodistes i hermanos) són una mica llargues, però ho han de ser perquè plantegen la convenció. El public pot anar entenent, a poc a poc, de què va l'obra.
- Al final de l'escena del Papa, el públic va aplaudir. El silenci que hi ha després que Dalí hagi acabat la "composició surrealista" és massa llarg. Vol provar que el nen el trenqui dient de seguida -mirant a Gala- "Que guapa!".
- Es replanteja el "Bon Jour" final. Tot i que ´s un final que intel.lectualment li agrada (Explica el pensament de Dalí: "els genis no moren mai") és contradictori amb l'impuls i desig del final del públic (és un "coitus interruptus"). Potser l'ha de dir una mica abans? Ho vol acabar de provar.
I finalment, organització dels dies dies que queden, Els actors faran una setmana de festa. Els assatjos es reprendran a Figueres el dia 7 de setembre. Assatjos generals i el dia 10: Estrena de *Daaalí*.
Com ha dit Boadella "L'obra està a punt per a ser servida".
Segur que el públic ho agrairà.» (MITJANS, 1999: 155).

V.2.14. El espectáculo teatral

El día 10 de septiembre de 1999, en el Teatre Jardí de Figueres, se estrena *Daaalí*, con la que se permanecerá en gira hasta el 16 de septiembre de 2001, cuando se representa la última función en el Barbican Theater de Londres.

Durante todo este momento, la obra tendrá que adaptarse a varios espacios, pero casi siempre mantendrá la forma del estreno, incluso porque esta obra tiene en la técnica uno de sus elementos escénicos más importantes y rigurosos.

V.2.14.1. La puesta en escena

Como ya hemos señalado, los cambios en este espectáculo después del estreno fueron mínimos y más de orden técnico (adecuación al tamaño de un espacio, etc.), que relacionados con la estructura estética de la obra.

En *Daaalí*, la estética visual de las escenas es muy importante, pues forma parte de la estética surrealista planteada por Boadella y, por lo tanto, modificar esta estructura habría sido como modificar substancialmente el propio espectáculo, hecho que no ocurrió.

Entonces, para hacer un análisis del propio espectáculo aquí, sería necesario abrir un nuevo apartado sólo dedicado a ello, hecho que extrapola lo planteado para este punto: el análisis del proceso de ensayo.

V.2.14.2. El público y el espectáculo

La interacción con el público, como ya se ha advertido antes, no provocó ninguna modificación importante en la puesta en escena. Lo que sí podríamos señalar es que el espectáculo de *Daaalí* fue todo un éxito durante los dos años que permaneció en gira, teniendo las mejores críticas posibles[265].

Es uno de los trabajos más populares del grupo. Algunos premios que acreditan esa popularidad son el Premio Saulo Benavente al mejor espectáculo internacional durante en año 1999 en Argentina, concedido por el Centro Argentino del Instituto de

[265] Véase la bibliografía específica sobre Els Joglars de este trabajo.

Teatro Internacional -UNESCO-; y el Premio Nacional de Teatro 2000 a Ramon Fontserè, por su interpretación del personaje de Dalí.

V.3. CONCLUSIONES PARCIALES: EL «CUESTIONARIO PAVIS» Y NUESTRA PROPUESTA DE UN MODELO DE ANÁLISIS

Como hemos descrito en los epígrafes IV.1. y IV.2. de la Cuarta Parte, podemos considerar nuestro modelo de análisis y el «Cuestionario Pavis» como trabajos complementarios. Esto es así en tanto que el trabajo de Pavis describe los elementos escénicos a partir de la puesta en escena, mientras que el nuestro lo hace a partir del proceso de creación del espectáculo que acontece durante los ensayos.

Lo que hemos percibido, a partir de nuestro análisis y de las aplicaciones que, tanto del cuestionario de Pavis como de nuestro modelo, acabamos de llevar a cabo, es lo siguiente:

El cuestionario de Pavis sirve para explicar el hecho de la puesta en escena en su sentido general. Y, sin embargo, cuando lo aplicamos a una puesta en escena en particular –tal como acabamos de realizar-, adolece precisamente de su propio sentido general y exahustivo, puesto que incluye cuestiones que ni la simple mirada ni la asistencia a un espectáculo concreto podrían responder.

Albergamos, por ello, la esperanza de que nuestro modelo pueda resultar, en cierto sentido, algo más efectivo y puntual, dado que centra su aplicación en un estudio amplio que se apoya en una consideración extensa del proceso creativo teatral.

A pesar de todo, como ya hemos señalado en la Cuarta Parte de esta Tesis Doctoral, hemos partido del «Cuestionario Pavis» para crear nuestro modelo de análisis, procurando con ello enriquecer nuestro modelo con la amplitud que, en el de Pavis, adquiere la pluralidad de los aspectos constitutivos del quehacer teatral.

De manera más concreta, hay dos puntos principales que Pavis no describe en su trabajo y que nosotros hemos incluido, por tratarse de aspectos estructuradores de importancia: la técnica y la producción.

Percibimos que estos dos elementos de la creación teatral adquieren una función capital, no sólo en la construcción del objeto artístico, sino también en la conservación de dicho objeto durante el momento de presentación del espectáculo.

De esta manera, albergarmos la esperanza de que nuestro modelo de análisis sirva, no sólo para la investigación del quehacer teatral, sino también para todas aquellas aproximaciones al hecho escénico que se hallan relacionadas con la enseñanza del mismo y con su análisis científico. De esta manera, esperamos que nuestro modelo pueda ser utilizado como herramienta para los estudiosos de la dirección escénica, de la teoría teatral o de la puesta en escena.

Su condición de ser un intento de aproximación integral a los aspectos (estáticos y dinámicos) del mismo proceso creativo teatral constituye la base de nuestra esperanza, toda vez que, en nuestra opinión, el modelo permite abordar su objeto de una manera organizada y sistematizada, ayudando con ello al investigador y al alumno a percibir el objeto teatral en su totalidad.

Somos conscientes, sin embargo, de que nuestro modelo es una herramienta posible entre otras muchas (algunas, ya consolidadas o en proceso de consolidarse), así como de que aquel tendrá que ser adaptado a la especificidad de cada una de las creaciones a las que sea aplicado, ya que el universo de la creación teatral que el proceso de ensayo permite entrever posee un horizonte cuya amplitud rebasa con mucho los límites de un único modelo de análisis.

SEXTA PARTE.

CONCLUSIONES

0. INTRODUCCIÓN

A través de las distintas Partes que conforman la presente Tesis Doctoral, hemos realizado el análisis de los procesos creativos de algunos creadores teatrales del siglo XX, tales como Meiningen, Brecht, Artaud (tratados en la «Primera Parte» de esta Tesis Doctoral), Stanislavski y Grotowski (en la «Segunda Parte»). Sin embargo, más específicamente, nos referimos al grupo teatral Els Joglars y a su director Albert Boadella (dentro de la «Tercera Parte» de esta Tesis Doctoral). A partir de dicho análisis, hemos construido nuestro propio modelo analítico (tal y como hemos mostrado en la «Cuarta Parte»), aplicándolo posteriormente a un objeto específico: el espectáculo teatral *Daaalí* («Quinta Parte»). De este modo, hemos pretendido demostrar nuestra hipótesis de trabajo, descrita en la «Introducción», cuando planteamos «la posibilidad de crear un modelo de análisis para el proceso creativo que tiene lugar durante los ensayos a partir de la improvisación».

Esperamos así que nuestra Tesis suponga una contribución digna al universo teórico teatral, a través de la construcción de nuestro modelo de análisis, puesto que la misma pretende ampliar las posibilidades de estudio para determinados tipos de procesos creativos teatrales, arrojando luz sobre las relaciones que se establecen durante los ensayos y que permanecen en la puesta en escena como estética incorporada o como «red de sentidos», hecho que comprobamos al contrastar nuestro modelo con el trabajo teórico de Patrice Pavis (2000) que hemos elegido como referencia: su «Cuestionario» («Quinta Parte», epígrafe: IV.1.).

Al realizar esta averiguación en la Tesis, esperábamos mostrar que la propuesta de Pavis y la nuestra son complementarias, puesto que aquellas relaciones -analizadas en el «Cuestionario» de Pavis- van a permitir diversas formas de lectura del hecho espectacular representado, tales como construcciones teóricas de cuños variados, posibles nuevas puestas en escena con influencia de lo visto, etc.; y permitirán proponer, incluso, una retroalimentación con otros espectáculos que el grupo o el director deseen realizar.

De modo complementario, como hemos dicho, nuestro modelo de análisis aborda la construcción del objeto teatral a partir de los procesos creativos realizados durante los ensayos («Cuarta Parte»). Ambos modelos, pues, reflejan, dentro de su común objeto constituido por el hecho teatral, aspectos y perspectivas distintos.

En efecto, las dos aproximaciones analizan el hecho teatral mirando cada una a un momento diferente del mismo fenómeno: el quehacer teatral. Aunque Pavis lo hace a partir de la observación de la puesta en escena (analizando los elementos que estructuran el acontecimiento teatral) y nosotros a partir de nuestro modelo de análisis, que es el proceso de construcción de la puesta en escena; con todo, los dos modelos tratan de analizar cómo a partir de los elementos escénicos y de sus relaciones creativas se establece la red de sentidos y se da forma al quehacer teatral, originándose todo ello en el proceso creativo realizado durante los ensayos y desarrollado a través de su posterior representación en forma de espectáculo. Así, creemos poder afirmar que nuestro modelo de análisis, en conjunto con el cuestionario propuesto por Pavis, puede constituir una herramienta útil para el análisis del acontecimiento teatral, considerando sus múltiples posibilidades de existencia.

Pero, anteriormente a la construcción de nuestro modelo, a partir de lo propuesto en los parágrafos anteriores, hemos realizado, en la «Introducción» de la presente Tesis Doctoral, la presentación de determinados conceptos que nos han ayudado a comprender los procesos de trabajo de los creadores citados más arriba y, por comparación con los de aquellos, también los del grupo Els Joglars.

Estos conceptos no sólo han colaborado en la comprensión de nuestro objeto de estudio, sino que también han ayudado a la investigación y la comprensión de otros procesos creativos en el siglo xx. De este modo, albergamos la esperanza de que nuestro modelo de análisis pueda llegar a constituir un referente para la construcción de otros modelos de análisis del proceso creativo teatral.

Situados, pues, en las perspectivas científica y metodológica descritas en la «Introducción» y teniendo en cuenta los objetivos allí planteados, así como la articulación de los mismos en torno a la hipótesis que sirvió como punto de partida a nuestra investigación y como guía al desarrollo y redacción de nuestra Tesis Doctoral, abordamos en esta Sexta Parte la sistematización de una serie de reflexiones que sirvan de balance en la consideración de los logros realizados y que condensen, al mismo tiempo, los conceptos que deben articular la aportación que nos propusimos realizar al estudio del hecho teatral. Así pues, los siguientes apartados ofrecen, sistematizadas, el conjunto de conclusiones de nuestra Tesis Doctoral.

1. RELATIVAS A LOS CONCEPTOS Y CATEGORÍAS

Durante el análisis del proceso creativo de los ya mencionados creadores, Meiningen, Brecht, Artaud, Stanislavski y Grotowski, y más específicamente del grupo teatral Els Joglars y de su director Albert Boadella, percibimos la complejidad del momento creativo acontecido durante los ensayos. Esto, no sólo en su sentido de concreción, sino también en los sentidos subliminales que se crean durante un proceso creativo teatral, objeto de análisis también del presente trabajo.

Así, creemos poder afirmar que los conceptos de «proceso creativo teatral» y de «proceso de ensayo» (de los cuales hemos hablado en la «Introducción» de esta Tesis Doctoral, en los epígrafes 0.1.1. y 0.1.2.), son las bases estructurantes del futuro acontecimiento teatral, puesto que es el proceso creativo -aquel que se establece a partir de las relaciones entre los diversos elementos escénicos que componen una puesta en escena, en un espacio organizado para acoger esta acción- lo que determina la estructura teatral, donde los sentidos de esa relación aparecen y toman forma.

En este sentido, podemos concluir que la comprensión y ampliación teórica de dichos conceptos, tal cual la hemos realizado en este trabajo de investigación, ayuda en gran manera a comprender lo que es un proceso creativo teatral y sirve de herramienta en la enseñanza teatral.

2. RELATIVAS AL MODELO DE ANÁLISIS DEL PROCESO DE ENSAYO BASADO EN LA IMPROVISACIÓN

A partir de nuestra labor investigativa, hemos comprendido que existe una multiplicidad de actos creativos para los más variados quehaceres teatrales, con sus múltiples interacciones entre los más diversos elementos escénicos, que compondrán la puesta en escena.

Así, en nuestra Tesis Doctoral, estimamos haber mostrado que un modelo de análisis que dé cuenta de los elementos escénicos que componen una puesta en escena durante los ensayos y de las relaciones creativas que de ahí se deriven, se transforma en una herramienta útil para comprender la estructura del espectáculo («Cuarta Parte», epígrafe IV.3.5.3.), pudiéndose, así, establecer cuáles son las operaciones de distintos órdenes que componen el objeto teatral y comprender su dimensión real.

Así también, podemos afirmar que siempre es el proceso creativo el que rige el análisis, puesto que los elementos escénicos que se organizan y que conforman la puesta en escena son los verdaderos constructores de sentidos, por lo que una metodología que se reafirme sobre el objeto no debe ser entendida como construcción de sentidos, sino como explicación de una red de los mismos.

Por lo tanto, debemos estar atentos al acontecimiento creativo generado en el ensayo teatral para poder extraer, a partir de él, la máxima información posible, de tal manera que, a partir de ahí, se pueda llegar a comprender el proceso específico que se está investigando.

De este modo, pues, creemos haber demostrado que el proceso creativo genera un conocimiento específico, basado en la actividad teatral, a partir de las relaciones creativas que ocurren entre los elementos teatrales. Por otro lado, ese conocimiento se transforma en una «técnica» específica, como nos informa el geógrafo Milton Santos (2002: 57), es decir, un proceso artificial y, por lo tanto, creado por la «acción humana», que se articula en un espacio determinado (el «lugar teatral») generando una estructura de sentidos única para una puesta en escena específica.

En el momento de la construcción de nuestro modelo, hemos podido percibir la amplitud de las posibilidades creativas generadas en un proceso de ensayo y hemos tenido la percepción de que, por más que pudiéramos abarcar el proceso de una manera muy amplia, siempre nos faltaría uno u otro punto que se nos escaparía.

Esto es así, porque cada área por nosotros estudiada durante la elaboración de dicho modelo («Cuarta Parte» de esta Tesis Doctoral) es un universo muy complejo y con problemas muy específicos que cada fase genera en su propio acto de realización. Todas esas posibilidades creativas son tratadas por sus creadores, muchas veces, sirviéndose de un procedimiento muy específico del área escénica de la cual forman parte. Por otro lado, cada procedimiento tiene su repercusión en la totalidad del proceso y, consecuentemente, del espectáculo teatral que al final del proceso se genera.

Sin embargo, podemos concluir aquí que, al proponer nuestro modelo, estamos, al menos, construyendo un eje donde las más variadas operaciones creativas puedan ser «encuadradas» y analizadas.

Así, cuando se aplica el referido modelo a un proceso de creación específico -hecho que estimamos haber mostrado en la «Quinta Parte» de esta Tesis Doctoral, cuando aplicamos nuestro modelo a un espectáculo del grupo Els Joglars: *Daaalí*- lo que realmente se hace es organizar la mirada de aquel que está investigando -o

produciendo creativamente- un proceso teatral específico, para que se pueda comprender mejor cómo los elementos escénicos se estructuran y se relacionan durante los ensayos, generando un objeto único: la puesta en escena de dicho proceso creativo teatral.

Concluimos, así, que nuestro modelo sirve para traer a la luz diversos procedimientos creativos teatrales, generados durante el momento de los ensayos, que pueden constituir aportaciones útiles en los terrenos teórico y práctico, y que también podrán servir como herramientas para futuras investigaciones y creaciones que puedan realizarse sobre otros procesos creativos.

3. RELATIVAS A LA TEORÍA DEL TEATRO

Cuando analizamos las relaciones entre los elementos escénicos y la función de esas relaciones en la construcción del objeto teatral («Cuarta» y «Quinta» Partes de esta Tesis Doctoral), creemos haber contribuido al conjunto de las diversas aportaciones que ya se han hecho, en el campo de la teoría teatral, sobre los procesos y procedimientos del quehacer teatral.

También cuando establecimos el concepto de «lugar teatral», para comprender el acontecimiento del ensayo, construimos parámetros básicos para analizar las relaciones creativas dentro de dicho espacio, pues con este concepto hemos podido visualizar concretamente lo que en general se presenta muy abstracto: la creación.

La comprobación para nuestra afirmación la encontramos en el análisis del proceso de ensayo del espectáculo *Daaalí* («Quinta Parte», epígrafe V.2.5.7.), donde, a partir de nuestro modelo, analizamos la creación teatral en su «lugar teatral».

También creemos poder afirmar que hemos ampliado el concepto de «improvisación teatral»[266], pues, en general, el término es utilizado para el acto creativo llevado a cabo con o por los actores, mientras que nosotros hemos utilizado este término para aludir a la construcción del objeto teatral como un todo, el espectáculo, refiriéndonos a las relaciones creativas establecidas entre todos los elementos escénicos que participan del proceso creativo.

[266] Cabe mencionar a la Profesora Doctora Doña Mariana de Lima Muniz, quien realizó una tesis sobre la improvisación en la Universidad de Alcalá, en la Facultad de Filosofía y Letras, dentro del Departamento de Filología, en el Programa doctoral: Teoría, Historia y Práctica del Teatro (véase epígrafe 0.1.3. en la «Introducción» del presente trabajo.

Así, el concepto de «improvisación», relativo al proceso actoral, que en esta Tesis Doctoral hemos ampliado y aplicado a todo el momento creativo de los ensayos, nos hizo percibir que las estructuras de creación teatral son generadas a partir de estructuras subliminales que conforman una red de sentidos en la cual se apoya el espectáculo teatral en su forma concreta.

Dicha red de sentidos es lo que llamamos «improvisación», una práctica creativa que se transforma en una constante en los creadores del siglo xx o, por lo menos, en una mayoría de los mismos. Eso lo hemos podido comprobar cuando analizamos los procesos creativos de los ya mencionados creadores aquí estudiados.

En consecuencia, el objetivo principal de nuestro trabajo, diversificar con nuestro modelo de análisis las miradas dirigidas al objeto teatral, tanto en sus aspectos teóricos como en los prácticos, se ha realizado –estimamos- satisfactoriamente, dentro de las posibilidades analíticas aquí descritas.

4. RELATIVAS A LA HISTORIA DEL TEATRO

En este aspecto, creemos haber realizado un estudio amplio sobre la obra teatral de Els Joglars y del director del grupo, Albert Boadella. Con ello, hemos ampliado las diversas contribuciones que ya se habían hecho sobre el proceso creativo del grupo (hemos tratado este tema exhaustivamente en la «Tercera» y la «Séptima» Partes de esta Tesis Doctoral) y, principalmente, hemos explicitado la manera en que Els Joglars organiza su método de trabajo, aportando de paso alguna luz acerca de unos determinados modos de creación y de producción de gran relevancia en las últimas décadas del siglo xx en España.

También creemos haber demostrado, basándonos en el análisis de los procesos de diversos creadores teatrales, tal y como hemos mencionado en los apartados anteriores, que el siglo xx ha producido una manera específica de quehacer teatral y que -incluso respetando las diferencias procesuales, políticas, culturales, estéticas, etc. existentes entre los diversos creadores- resulta posible considerar la relevancia de un procedimiento de trabajo pensado a partir de las relaciones entre los diversos elementos escénicos -en los momentos de los ensayos-, procedimiento al cual hemos considerado como «proceso creativo que tiene lugar durante los ensayos a partir de la improvisación».

En consecuencia, esperamos también haber mostrado, con el análisis del proceso de trabajo del grupo Els Joglars (hemos hablado en la «Tercera» Parte y «Quinta» Parte de esta Tesis Doctoral), que el teatro realizado en España en las últimas décadas del siglo xx, no sólo está en sintonía con los demás teatros realizados en Europa en el mismo período, sino que, además, incorpora a la construcción de sus creaciones tanto los nuevos valores y procedimientos como la estética que aquel mismo proceso acaba por generar por sí mismo (hemos hablado de ello en la «Tercera» Parte de esta Tesis Doctoral, en el epígrafe III.1.2.1).

En ese sentido, podemos concluir que nuestra investigación, en la parte relativa al grupo Els Joglars y a su director teatral Albert Boadella, contribuye a la sistematización y comprensión de lo que fue el teatro realizado en las últimas décadas del siglo xx en España y de lo que es en el comienzo de esta nuestra nueva centuria.

5. RELATIVAS A LA DIDÁCTICA DEL TEATRO

Además de las contribuciones a las áreas de historia, de teoría y de práctica teatrales, creemos poder afirmar que ampliamos con esta Tesis Doctoral la discusión sobre el quehacer teatral para la docencia, puesto que nuestro «modelo de análisis del proceso creativo durante los ensayos basados en la improvisación» es una herramienta útil para la didáctica de la enseñanza teatral, principalmente para la disciplina de Dirección Escénica, asignatura de la cual es profesor el autor de la Tesis en la Universidad Federal de Ouro Preto.

Nuestro modelo de análisis, al mismo tiempo que organiza los elementos escénicos en categorías y, a partir de ahí, propone relaciones entre ellos en el acto de la construcción del espectáculo, intenta también esclarecer el acto de la creación de una puesta en escena. De este modo, didácticamente, el modelo hace posible una revisión analítica de la puesta tanto en el aspecto teórico como en el práctico del quehacer teatral.

Esta herramienta permitirá al alumno organizar su pensamiento con relación a dos aspectos: primero, con su trabajo analítico sobre el proceso del quehacer teatral, esencial para la comprensión del «saber hacer» escénico; y, segundo, en relación con el modo en que lo induce a una investigación más amplia y general sobre sus propios procedimientos artísticos, puesto que nuestro modelo explicita los elementos que

componen un espectáculo y las diversas posibilidades de relaciones que de ahí se pueden extraer.

Por otro lado, el modelo propuesto ayuda al alumno a entender que los procedimientos creativos son una suma de procesos y que el quehacer teatral, en verdad, es una multiplicidad de quehaceres cuyo objeto final, el espectáculo, será, en suma, una articulación entre estos variados procesos creativos.

Así, opinamos que nuestra Tesis colabora en la elaboración de principios que pueden convertir la enseñanza teatral en algo organizado, entendiendo que nuestro modelo se propone aquí como un instrumento de análisis del quehacer teatral, abierto y listo para recibir nuevas contribuciones, como diría el teórico de la metodología Thomas Kuhn (2001), según hemos tratado en la «Introducción» de esta Tesis Doctoral (en el epígrafe 0.3.5.3). Para este estudioso, la revisión teórica sobre los procedimientos no sólo es fundamental para la ampliación del hecho científico y, en nuestro caso en particular, también del artístico; sino que también produce nuevas maneras de ver y de hacer ciencia -y en nuestro caso, arte-, posibilitando una revisión sobre los «discursos» que se fundan durante su utilización.

En ese sentido, también nos aproximamos a la visión de Juan Villegas (1997), que analiza el discurso metodológico proponiendo su desmontaje, tanto en su sentido ideológico como en su sentido sociocultural (hemos hablado de ello en la «Introducción» de esta Tesis Doctoral, en el epígrafe 0.3.5.3). Nosotros ampliamos esta visión cuando defendemos que nuestro modelo, a partir del análisis del proceso, también propone una deconstrucción del acto creativo y una ampliación de la visión analítica de los distintos procesos creativos generados en el hecho teatral.

Por lo tanto, podemos concluir que el aspecto educativo de esta Tesis Doctoral, la construcción de una herramienta para la enseñanza teatral (nuestro modelo de análisis), posibilita al alumno una ampliación de su campo de visión sobre el quehacer teatral, tanto en su sentido teórico como en relación con su propia práctica.

6. RELATIVAS A LOS ASPECTOS ESPECÍFICOS DE LA TEATRALIDAD

6.1. La memoria en el proceso creativo teatral

Hemos visto que el proceso de los ensayos es una acumulación de hechos que van configurando el espectáculo hasta que este se dé por «terminado» y se estrene.

En este proceso, hay varias memorias trabajando en conjunto: la de los participantes en el proceso, la memoria del grupo, como ente social establecido principalmente a base de normas de trabajo; y la memoria del propio proceso, ya que este es un acumulador que se va modificando durante el tiempo del proceso.

Al analizar cómo funcionaba la memoria de los participantes del proceso, percibimos que cada cual llevaba consigo una multiplicidad de memorias: la personal, la cultural y la del proceso. Esas memorias confluían en el proceso de modo que el conflicto entre las múltiples memorias pertenecientes a los variados participantes del proceso creaba zonas intermedias donde la narrativa escénica también construía sentidos, pues, como señala Santos (2002: 22), el conflicto es la base de la dinámica constructiva del espacio en el tiempo (según hemos mostrado en la «Cuarta» Parte de esta Tesis Doctoral, en los epígrafes IV.3.6. y IV.3.8.)

Así, esas memorias, cuando son exteriorizadas, descartadas o apuntadas de alguna forma, permanecen en el trabajo como elemento constituyente del mismo. En conjunto con los demás elementos del proceso, esas memorias se transforman en la base subliminal del proceso y forman el telón de fondo donde se proyecta el espectáculo, espacio y tiempo de la memoria. Este punto de nuestra exposición presenta coincidencias con el pensamiento teatral de Boadella (2002), según hemos mostrado en la «Tercera» Parte de esta Tesis Doctoral (epígrafe III.1.2.).

Ya en la memoria del grupo, el conjunto de normas de trabajo que se establece anteriormente al ensayo, percibimos los pactos de conducta que posibilitan que el proceso sea organizado sin que se caiga en el «caos».

También pudimos analizar, en la memoria del grupo, el conjunto de las relaciones creativas que se establecían durante el proceso de montaje y que quedaban registradas de forma subliminal de la puesta en escena, la memoria de la acción creativa, el «entre» los aspectos de fondo y de forma, los límites entre lo que es visto y

lo que es percibido por los sentidos (hemos hablado en la «Quinta» Parte de esta Tesis Doctoral, en el epígrafe V.2.5.).

Por último, la tercera memoria, que es la que está en la superficie de lo visto, se refiere a las acciones concretas que se registran y se quedan como aspecto formal del proceso. Es la última memoria en ser construida, la que al final contiene en sí la memoria de todas las demás, transformándose en el registro gráfico de las otras memorias en el espacio-tiempo de la escenificación teatral y quedándose como la memoria final del proceso.

También encontramos en las puestas en escena del Els Joglars la memoria del *rictus*, como decía Grotowski (desarrollamos este tema en la Segunda Parte de esta Tesis Doctoral, en los epígrafes II.3.2.1. y II.3.2.4.4.), aquello que se espera o que se conoce como teatro y, a partir de lo cual nacen las sensaciones de confirmación o de negación de aquello que es visto.

Pudimos percibir esta memoria en el trabajo del Els Joglars, en las puestas en escena analizadas en la «Tercera Parte» (epígrafes III.1.2.6. y V.2.14.2.), cuando Boadella juega con esta memoria principalmente a partir de los espacios y tiempos teatrales, haciendo que el publico acepte las acciones teatrales como conductas sociales normales, que dan al «sujeto» el sentimiento de pertenecer a una cultura y de adecuarse a ella.

En cuanto a la memoria del propio espectáculo, cabe decir que se queda no sólo en la historia de lo que se cuenta, sino también en las relaciones entre los diversos elementos teatrales ahí contenidos, los cuales son aprehendidos por el público de forma subliminal a través de la narrativa escénica.

Dicha memoria, la del espectáculo, en conjunción con la del público, produce la red de sentidos que permanecerá como memoria del acontecimiento teatral presenciado (podemos observar este aspecto de la escenificación en la «Quinta» Parte de esta Tesis Doctoral, en el epígrafe V.2.14.1.).

6.2. El fragmento como hilo constructor de significados

Cuando hemos realizado el proceso de análisis de la creación del grupo teatral Els Joglars, hemos intentado establecer las relaciones entre los diversos elementos

teatrales utilizados para construir un espectáculo por el colectivo, que así los «desvela», lo que nos ha permitido entender mejor su proceso creativo.

Así, durante las investigaciones, proyectadas tanto sobre el proceso, como sobre el acto teatral (las representaciones), fuimos percibiendo algunas características propias del grupo, que fueron exploradas y desveladas a lo largo de nuestro análisis.

Lo que nos llamó especial atención fue la construcción de las narrativas de los espectáculos a partir de una lógica contemporánea, o sea, a base de construir narrativas escénicas desde fragmentos, que –sin embargo- en el «devenir escénico» daban al espectáculo la sensación de «objeto lógico» unificado (hemos hablado en la «Tercera» Parte de esta Tesis Doctoral, en el epígrafe III.1.2.).

Se creaba, así, un acontecimiento escénico que era percibido como un flujo lineal constante en el tiempo real de la representación. Esto equivale a decir que el espectáculo era aprehendido por el público a partir de sus propias coordenadas culturales, conformando aquello que Elias (1998: 49 y 66) llama la «quinta dimensión», la existencia humana, pero situada ahora en relación con en el espacio-tiempo de la creación teatral (según hemos tratado en la «Cuarta» Parte de esta Tesis Doctoral, en el epígrafe IV.3.9.1.),

Entonces, el fragmento, el instante percibido por el observador, era aprehendido como objeto teatral a partir de la suma de los varios fragmentos que se iban sucediendo dentro de un tiempo transformado en espacio en la representación teatral, creando así una memoria propia del espectáculo (hemos tratado de ello en la «Cuarta» y «Quinta» Partes de esta Tesis Doctoral, en los epígrafes IV.3.13. y V.2.14.).

Esta memoria (examinada en el apartado 6.1. de estas «Conclusiones») es construida a partir de diferentes memorias; y en las puestas en escena del Els Joglars, aquella memoria recrea todo el proceso, organizando una dimensión espacio-temporal en conjunto con la memoria del público y del espacio concreto en que la obra es representada. Así, se activa una acción circular que unifica la narrativa escénica a partir de los fragmentos de las memorias.

De este modo, se conforma una estética a partir del fragmento. Esa manera de construir o de hacer teatro, propia del siglo xx, también es una de las características de Els Joglars, y bien podría relacionarse con aquello que llamamos «posmodernidad» o «contemporaneidad». Dicha manerea queda singularizada por las características personales del grupo, propias de su lugar (espacio social) y de su tiempo de creación

(tiempos reales de la construcción de la obra y tiempos creativos que se quedan en la obra, bien como residuos subliminales, bien como estética incorporada).

Entonces podemos concluir, como ya habíamos hecho en el apartado cuarto de estas «Conclusiones», que el grupo teatral Els Joglars participa de manera activa en la construcción de un teatro contemporáneo, reflejando su tiempo histórico a través de la temática abordada –los hechos de nuestros días- y de las formas escénicas elegidas. Estas formas se perciben a través de las relaciones que Boadella construye a partir de los procesos creadores puestos en marcha y a través de los sentidos que los elementos escénicos van adquiriendo en el espacio-tiempo que acoge los acontecimientos teatrales generados por el grupo.

Llegamos, de esta forma y ya en el punto final de nuestra Tesis Doctoral, al mismo concepto central que inspiró nuestra hipótesis de partida y articuló el desarrollo de nuestro estudio: la improvisación como germen del proceso creativo teatral. Las palabras de Strindberg, siempre certeras en el contexto teatral de su tiempo, adquieren también una especial lucidez para la evidenciación del propósito que nos ha inspirado y una singular relevancia como cierre y colofón de la tarea que ahora concluimos.

> «Como es sabido, algunos teatros italianos han retomado la improvisación, creando su papel, fieles, sin embargo, al esquema e intenciones del autor. Esto puede significar un progreso o, incluso, la aparición de un arte nuevo, donde se podría hablar de un arte creador en la representación» (Prólogo a La Señorita Júlia. 2000: 10. Madrid: Alianza Editorial).

SÉPTIMA PARTE.
BIBLIOGRAFÍA

VII.1. BIBLIOGRAFÍA CITADA

VII.1.1. Sobre el modelo de análisis propuesto y sobre aspectos teóricos relacionados

VII.1.1.1. Libros y artículos

ARENDT, Hannah (2005). *La Condición Humana*. España: Ediciones Paidós.

ARTAUD, Antonin (1971). El *Teatro y su Doble*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

ARTAUD, Antonin (1976 b). *Mensajes Revolucionarios*. Madrid: Editorial Fundamentos.

BALTÉS, Blanca (2006). *André Antoine*, in SAURA, Jorge (org.) *Actores y Actuación. Antología de textos sobre la interpretación. Vol.I (429 a.c.–1858)*. España: Editorial Fundamentos.

BARBA, E.; SAVARESE, N. (1995). *A Arte Secreta do Ator. Dicionário de Antropologia Teatral.* Campinas: Editora Hucitec (Editora da UNICAMP).

En esta tesis doctoral hemos utilizado la edición brasileña recién citada. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en español:
BARBA, E.; SAVARESE, N. (1990). *El arte secreto del actor: Diccionario de antropologia teatral.* México: Editora Portico.

BARBA, Eugenio (2000). *La tierra de Cenizas y Diamantes*. Barcelona: Ediciones Octaedro.

BARBA, Eugenio (2007). *Rumo a um Teatro Santo e Sacrílego in O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski – 1959/1969*. Coordinación: FLASZEN, Ludwik y POLLASTRELLI, Carla. Sao Paulo: Editora Perspectiva y Ediçoes SESCSP.

BARTRA, Roger. (2006). *Antropología del Cerebro. España*: Pre-Textos.

BERTHOLD, Margot (2000). *História Mundial do Teatro*. Brasil: Editora Perspectiva.

BOAL, Augusto (1996). *O Arco-Íris do Desejo: Método Boal de Teatro e Terapia.* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

En esta tesis doctoral hemos utilizado la edición brasileña recién citada. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en español: BOAL, Augusto (2004). *El arco iris del deseo.* España: Alba Editorial.

BOAL, Augusto (1998). *Jogos para Atores e Não-Atores.* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

En esta tesis doctoral hemos utilizado la edición brasileña recién citada, traduciendo nosotros mismos la cita al español. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en castellano: BOAL, Augusto (2008). *Juegos para actores y no actores: Teatro del Oprimido*. Barcelona: Alba.

BRAUN, Edward (1986). *El Director y la Escena*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

BRECHT, Bertolt (1967). *Teatro Dialético*. Brasil: Editora Civilizaçao Brasileira.

En esta tesis doctoral hemos utilizado la edición brasileña recién citada, traduciendo nosotros mismos la cita al español. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en castellano: BRECHT, Bertolt (1975). *Brecht y el rrealismo dialéctico.* Madrid: Alberto Corazón.

BRECHT, Bertolt (2005). *Estudos Sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BRECHT, Bertolt (2005). *Escritos Sobre Teatro*. Barcelona: Alba Editorial.

BROOK, Peter (1970). *O Espaço Vazio*. Trad. Oscar Araripe e Tessy Calado. Petrópolis: Ed. Vozes Ltda.

En esta tesis doctoral hemos utilizado la edición brasileña recién citada. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en español: BROOK, Peter (1973). *El espacio vazio: arte y tecnica del teatro.* Barcelona: Rustica.

CARLSON, Marvin (1995). *Teorias do Teatro.* São Paulo, Editora UNESP.

CEBALLOS, Edgar (1992). *Princípios de Direción Escénica*. México: Grupo Editorial Gaceta, SA.

CHEKHOV, Michael (1986). *Para o ator.* São Paulo, Martins Fontes.

DELEUZE, Gilles (2000 a). *Lógica do sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva.

En esta tesis doctoral hemos utilizado la edición brasileña recién citada. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en español: DELEUZE, Gilles (2005). *Lógica del sentido*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (2000 b). *Rizoma, Introdución*. España: Éditions de Minuit.

DIDEROT, Denis (1990). *Paradoja del comediante y otros ensayos*. Madrid: Mondadori.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2005). *Ante el Tiempo.* Argentina: Adriana Hidalgo editora S.A.

DZIEDUSZYCKA, Malgorzata (2003). *Apocalypsis cum Figuris – un espectáculo de Jerzy Grotowski*. Maldoror ediciones.

ELIADE, Mircea (2004). *Mito e Realidade*. Sao Paulo: Editora Perspectiva.

En esta tesis doctoral hemos utilizado la edición brasileña recién citada. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en español: ELIADE, Mircea (2009). *Mito y realidad.* Barcelona: Kairós.

ELIAS, Norbert (1998). *Sobre o Tempo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.

En esta tesis doctoral hemos utilizado la edición brasileña recién citada. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en español: ELIAS, Norbert (1989). *Sobre el tiempo.* Madrid: Fondo de Cultura Económico.

EVREINOV, Nicólas (1978). *El teatro en la vida*. Buenos Aires: Ediciones Leviatán.

FISCHER-LICHTE, Erika (1999). *Semiótica del Teatro*. España: Arco/Libros, S.L.

FLASZEN, Ludwik (2007) *in O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski – 1959/1969*. Coordinación: FLASZEN, Ludwik y POLLASTRELLI, Carla. Sao Paulo: Editora Perspectiva y Ediçoes SESCSP.

GALIZIA, Luiz Roberto (1986). *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo, Editora Perspectiva.

GEERTZ, Clifford (1962). *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro, José Olympio.

En esta tesis doctoral hemos utilizado la edición brasileña recién citada, traduciendo nosotros mismos la cita al español. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en castellano: GEERTZ, Clifford (2000). *La interpretación de las Culturas*. Barcelona: Gedisa.

GUINSBURG, J (2001). *Stanislávski, Meierhold & Cia*. São Paulo: Editora Perspectiva.

GROTOWSKI, Jerzy (1972 a). *Artaud y el Teatro de la Crueldad*, in Cuadernos Practicos Nº 1. Madrid: Editorial Fundamentos.

GROTOWSKI, Jerzy (1981). *Hacia un teatro pobre.* México: Siglo XX editores.

GROTOWSKI, Jerzy (1993). *Textos in REVISTA MÁSCARA*. Año 3, Nº 11-12. México, Escenologia A. C. 1.

GROTOWSKI, Jerzy (2000). *26 Cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, in BARBA, Eugenio. *La tierra de Cenizas y Diamantes*. Barcelona: Ediciones Octaedro.

GROTOWSKI, Jerzy (2005). *De la Compañía Teatral al Arte como Vehículo,* in RICHARDS, Thomas. *Trabajar con Grotowski sobre las Acciones Físicas*. Barcelona: Alba Editorial.

GROTOWSKI, Jerzy (2007) *in O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski – 1959/1969*. Coordinación: FLASZEN, Ludwik y POLLASTRELLI, Carla. Sao Paulo: Editora Perspectiva y Ediçoes SESCSP.

HEIDEGGER, Martin (2001). *El Ser y el Tiempo*. España: Fondo de Cultura Económica.

HOBSBAWN, Eric e RANGER, Terence (1984). *A invenção das tradições*. Editora Paz e Terra.

En esta tesis doctoral hemos utilizado la edición brasileña recién citada, traduciendo nosotros mismos la cita al español. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en castellano: RANGER, Terence (2002). *La invención de la tradición.* Barcelona: Crítica.

ICLE, Gilberto (2006). *O Ator como Xama*. Sao Paulo: Editora Perspectiva.

KNÉBEL, María Ósipovna. (2005) *El Último Stanislavsky*. España: Editorial Fundamentos.

KUMIEGA, JENNIFER (1993). *El Final del Teatr Laboratorium in REVISTA MÁSCARA*. Año 3, Nº 11-12. México, Escenologia A. C. 1

MACKINTOSH, Iain (2000). *La Arquitetura, el Actor y el Publico.* España: Arcos/Libros, S.L.

MUNIZ, Mariana de Lima (2007 b). *Augusto Boal*, in SAURA, Jorge (org.). *Actores y Actuación. Antología de textos sobre la interpretación. Vol.III (1915–2000)*. España: Editorial Fundamentos.

NAVES, Maria del Carmen Bobes (2001). *Semiótica de la Escena. Análisis Comparativo de los Espacios Dramáticos en el Teatro Europeo*. España: Arcos/Libros S.L.

OSINSKI, Zbigniew (1993). *Grotowski traza los caminos: del Drama Objetivo (1983-1985) a las Artes Rituales in REVISTA MÁSCARA*. Año 3, Nº 11-12. México, Escenologia A. C. 1.

PAVIS, Patrice (2000). *El Análisis de los Espetáculos*. Espanha: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

PAVIS, Patrice (2003). *Dicionário de Teatro*. Sao Paulo: Editora Perspectiva.

En esta tesis doctoral hemos utilizado la edición brasileña recién citada. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en español: PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología.* Barcelona: Paidós Ibérica.

PAVIS, Patrice (2008). *O Teatro no Cruzamento de Culturas*. Sao Paulo: Editora Perspectiva.

PÉREZ, Manuel (1993), Introducción. "En su obra La escena madrileña en la transición política (1975-1982)". Teatro. Revista de Estudios Teatrales 3/4 (junio-diciembre).

PEDROSO, Marcos, in NESTROVSKI, Arthur (2002). *Trilogia bíblica* - São Paulo: Publifolha.

RICHARDS, Thomas (2005). *Trabajar con Grotowski sobre las Acciones Físicas*. Barcelona: Alba Editorial.

SANTOS, Milton (2002). *A Natureza do Espaço.* São Paulo: Editora EDUSP.

En esta tesis doctoral hemos utilizado la edición brasileña recién citada, traduciendo nosotros mismos la cita al español. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en castellano: SANTOS, Milton (2000). *La naturaleza del espacio; técnica y tiempo, razón y emoción*. Barcelona: Ariel.

SAURA, Jorge (org.) (2006). *Actores y Actuación. Antología de textos sobre la interpretación. Vol.I (429 a.c.–1858)*. España: Editorial Fundamentos.

SAURA, Jorge (org.) (2007). *Actores y Actuación. Antología de textos sobre la interpretación. Vol.II (1863–1914)*. España: Editorial Fundamentos.

SAURA, Jorge (org.) (2007 b). *Actores y Actuación. Antología de textos sobre la interpretación. Vol.III (1915–2000)*. España: Editorial Fundamentos.

SCHECHNER, Richard (1988). *El Teatro Ambientalista.* México: Árbol Editorial.

SONTAG, Susan (1976). *Aproximación a Artaud*. Barcelona: Editorial Lumen.

SPOLIN, Viola (2005). *Improvisação para o Teatro*. São Paulo: Perspectiva.

STANISLAVSKI, Constantin (1968). *Stanislavski Produces Othello.* New York: Theatre Arts Books.

STANISLAVSKI, Constantin (1970). *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

En esta tesis doctoral hemos utilizado la edición brasileña recién citada, traduciendo nosotros mismos la cita al español. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en castellano: STANISLAVSKI, Constantin (1975). *La construcción del personaje.* Madrid: Alianza.

STANISLAVSKI, Constantin (1971). *A Criação de um Papel*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

STANISLAVSKI, Constantin (1976). *Mi vida en el Arte*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.

STANISLAVSKI, Constantin (2003). *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

En esta tesis doctoral hemos utilizado la edición brasileña recién citada, traduciendo nosotros mismos la cita al español. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en castellano: STANISLAVSKI, Constantin (1997). *Preparación del actor*. Buenos Aires: Quetzal.

TAKEDA, Cristine Layher (2003). *O Cotidiano de uma Lenda: Cartas do Teatro de Arte de Moscou.* São Paulo. Editora perspectiva.

VII.1.2. Sobre els joglars

VII.1.2.1. Libros

ABELLAN, Joan (2002). *Els Joglars/Espais,* Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

Esto no se presenta así, sino que exige una tipografía especial, basada en la denominada SANGRÍA FRANCESA. El resultado, utilizando la entrada anterior, sería el siguiente:

ABELLAN, Joan (2002). *Els Joglars/Espais,* Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

ARNOSI, Milagros Sánchez (2006). *Introducción* in BOADELLA, Albert, *Ubú-President, La incríble historia del Dr. Floit & Mr. Pla, DAAALÍ.* Madrid, Cátedra.

BARTOMEUS, Antoni i RACIONERO, Lluís (1987) *Mester de juglaría : Els Joglars: 25 años*. Barcelona: Generalitat de Catalunya : Edicions 62.

BOADELLA, Albert (2001). *Memorias de un Bufón*. Madrid : Espasa.

BOADELLA, Albert (2002) *La torna, M-7 Catalònia, -Teledeum, Columbi Lapsus, Yo tengo un tío en América, El Nacional*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

ELS JOGLARS (2001). *La guerra de los 40 años*. Madrid. Espasa.

FONTSERÈ, Ramon (2002). *Tres pies al gato: diario de un actor*. Barcelona. Muchnik Editores.

GIBSON, Ian (1998). *La vida desaforada de Salvador Dalí*. Barcelona, Editorial Anagrama, S.A.

RACIONERO, Lluís i BARTOMEUS, Antoni (1987). *Mester de juglaría : Els Joglars: 25 años*. Barcelona: Generalitat de Catalunya : Edicions 62.

VII.1.2.2. Artículos, críticas y otros trabajos breves

ABELLÁN, Joan (1982). "*Els Joglars en perspectiva"*, Pipirijaina, núm 21, marzo, P. 2-11.

CASTILLÓN, Verónica Azcue (2007). "*Pero... ¿dónde está la obra?: "En un lugar de Manhattan" y el concepto de teatro de Cervantes",* in *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006): actas del XVI seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías,* coord. por José Nicolás Romera Castillo, Visor, pags. 255-266.

BOADELLA, Albert (1989 b). "*Entrevista"* in *Albert Boadella en los sótanos del Vaticano*, FONDEVILA, Santiago. El Público, núm. 64, enero.

BOADELLA, Albert (1999 b). "*Sesiones de Trabajo con los Dramaturgos de Hoy"*, Ñaque Editora, Ciudad Real, España .

BOADELLA, Albert (2002 a). "*La creación dramática entre el ágora y el oráculo"*. Contrastes (Revista cultural) núm.22 , juny-juliol, València.

BOADELLA, Albert (2004). "*Barcelona – Dalí"*. Conferencia en el Instituto Cervantes de Londres. Dentro del ciclo de conferencias Visionario urbano: Dalí y Barcelona, enero.

BOADELLA, Albert (2006). "*Entrevista",* a OROZCO, Lourdes, El Llorá (04/08/05).

FÀBREGAS, Xavier, (1978). *"Un intento de lectura"*, Pipirijaina, núm. 8-9 (volum textos), p. 36-40.

FÀBREGAS, Xavier (1984*). "Teledeum. Desde la óptica del monaguillo"*, El Público núm. 4, p. 5-7.

FELDMAN, Sharon (1999). "*Performance theory: Desde lo político a lo espectacular: el caso de Els Joglars",* in PINO, José M. Del y PRADO, Francisco la Rubia, *El Hispanismo en los Estados Unidos*. Madrid: Visor.

FONDEVILA, Santiago (1992). *"Yo tengo un tío en América, de Els Joglars: un descubrimiento de locos"*, El Público núm. 89. Abril, p.18-22.

IGLESIA, Alicia Molero de la (2002), "*Albert Boadella: la vida por la obra, la obra por la vida"*, P. 475-478, in CASTILLO, José Romera, Visor Libros/UNED, Madrid.

LACARRA, Concha (1974). "*Detenidos en espera de juicio: Els Joglars",* Pipirijaina, núm. 4, junio p. 21-25.

PÉREZ COTERILLO, Moisés, (1992). "*Una metáfora audaz y solitaria"*, El Público, núm. 89, p. 23-25.

PÉREZ, Manuel (2000). "*Un jardín de senderos que se bifurcan",* Anuario Teatral 1998. Madrid, Centro de Documentación Teatral. pp. 47-50.

SAGARRA, Joan de (1984), in BERENGUER, Angel. "*Teatro europeo de los años 80. Entrevista de Albert Boadella, por Joan de Sagarra",* p.39-60 Barcelona: Editorial Laia/Divergencias.

VII.1.2.3. Bibliografia diversa producida junto al grupo teatral Els Joglars

Diari D'Assatjos de Daaalí, Montserrat Mitjans, 1999. Diario de ensayo de la ayudante de dirección del espectáculo *Daaalí* cedidos por el grupo Els Joglars.. Acervo particular del grupo Els Joglars.

La trilogia: Ubú-President, 1995/*La Increíble Historia del Dr. Floit & Mr. Plá*, 1997/*Daaalí*, 1999. Condiciones técnicas para el montaje de los espectáculos de Els Joglars – para las giras; cedidos por Sergi Subirachs, en CD. Acervo particular de Els Joglars.

Entrevistas realizadas por Rogério Santos de Oliveira (2006-2007). Producidas en Vídeo Camera Digital -MiniDV - y arquivadas en DVD. Acervo particular de Rogério Santos de Oliveira.

- ✓ **Director de escena:** Albert Boadella; 13/03/2007, Sevilla.
- ✓ **Actores:** Jesús Agelet; 21/02/2006; Teatro Lluire. Xavi Boada; 23/02/2006; su casa-Barcelona. Minnie Marx; 23/02/2006; Teatro Lluire. Xavi Sais; 24/02/2006; Teatro Lluire. Pilar Sáenz; 28/02/2006; Teatro Lluire. Dolors Tuneu; 02/03/2006; teatro Lluire. Ramon Fontseré; 3/03/2006; Teatro Lluire. Pep Vila; 04/03/2006; Teatro Lluire.
- ✓ **Ayudante de dirección:** Gerard Guix; 28/03/2006; Oficina de Els Joglars-Vic.
- ✓ **Director técnico:** Jordi Costa; 21/03/2006; Mi casa-Barcelona.
- ✓ **Productor ejecutivo:** Josep M. Fontseré; 04/04/2006; Oficina de Els Joglars-Vic.
- ✓ **Producción y distribución:** Sergi Subirachs; 04/04/2006; Oficina de Els Joglars-Vic.
- ✓ **Prensa y comunicación:** Cristina Ferrández; 28/03/2006; Oficina de Els joglars-Vic.

- ✓ **Entrevistas diversas de Albert Boadella:** Centro de Documentación Teatral; 01/12/2004; Teatro Albéniz de Madrid y Asociación de Alunminos del Institut del Teatre; 22/09/2006; El Llorá-Pruit. Acervo particular del grupo Els Joglars.

Los espectáculos de Els Joglars. Copias en DVD cedidas por el grupo Els Joglars. Acervo particular del grupo Els Joglars.

- ✓ *El joc* (1970). Una producció Centre de Documentació, Investigació i Comunicación de les Arts de L'Espectacle.
- ✓ *Cruel ubris* (1971). Una producció de Radiotelevisió Espanyola, regidor: A. Otero.
- ✓ *Mary D'Ous* (1972). Copias sin datos de producción.
- ✓ *Aliás Serrallonga* (1974). Regidor: Josep Lluis Iglesias, producción de la Radiotelevisió Espanyola.
- ✓ *La torna* (1977). Copias sin datos de producción.
- ✓ *M-7 catalonia* (1978). Copias sin datos de producción.
- ✓ L'Odissea (1979). Copias sin datos de producción.
- ✓ *Laetíus* (1980). Una producción de Video Televisión Andaluza, 1981.
- ✓ *Única alternativa/the only alternative/olympic man* (1981). Una realització Alfa Video Service S.A., 1982.
- ✓ *Teledeum* (1983). Una producción de Alfa Video Service S.A., 1985.
- ✓ *Gabinete Libermann* (1984). Producció: Ramon Cots, 1985. Realització video: Nuria Font.
- ✓ *Virtuosos de Fontainebleu* (1985). Una producción de OVIDEO TV, 1985. Regidor Xavier Manich.
- ✓ *Visanteta de favara* (1986). Una producción de VICIA – Video de Valencia, 1987.
- ✓ *Bye, bye; Beethoven* (1987). Realización Xavier Manich. Una producción de OVIDEO TV para la TVE - Televisión Española. 1988.
- ✓ *Columbi lapsus* (1989). Una producción de Ovideo TV para T:V:E, S.A.; Dirección de Xavier Manich. 1991.
- ✓ *Yo tengo un tio en America* (1991). Una Coproducción de Els Joglars y Christopher Haydon, 1993. Regidor: Christopher Haydon.
- ✓ *El Nacional* (1993). Una producción de Televisión Española, S.A. 1994. Regidor: Esteve Duran.
- ✓ *Ubú-President* (1995). Una producción de Teles 13, 1996. Regidor: Manuel Fernández.
- ✓ *La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Plá/la trilogía* (1997). Una producción de Televisión Española, S.A. 1999. Regidor: Miguel Mellado.

- ✓ *Daaalí/la trilogía* (1999). Una producció de Televisió Espanyola, 2001. Regidor: Amador Blanco.
- ✓ *Ubú-President/los últimos dias de Pompeya/ la trilogia* (2001). Una producción de la Unidad de Audiovisuales del Centro de Tecnología del Espectáculo (INAEM).
- ✓ *El retablo de las maravillas* (2004). Realització audiovisual Tangent, 2004.
- ✓ *La torna de la torna* (2005). Una producción de FOCUS Video, 2005.
- ✓ *En un lugar de Manhattan* (2005). Realización audiovisual Tangent, 2006.
- ✓ *Controversia del toro y el torero* (2006). Copias sin datos de producción.

El Joglars Según Daaalí - Documental sobre la Montatge (1999). Una producció de Televisió Espanyola, 2001. Regidor: Amador Blanco. Acervo particular del grupo Els Joglars.

VII.2. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

VII.2.1. Estudios generales sobre el teatro

VII. 2.1.1. Libros

ABREU, Luís Alberto (2002). *O Coletivo Construtor*, in NESTROVSKI, Arthur: apresentação. Trilogia bíblica - São Paulo: Publifolha.

ARISTÓTELES. Aristóteles (1999). *Vida e Obra e A Poética*. São Paulo: Editora Nova Cultura Ltda.

ARTAUD, Antonin (1976 a). *Textos*. Buenos Aires: López Crespo Editor.

ASLAN, Odette (1994). *O Ator no Século XX.* Säo Paulo: Editora Perspectiva.

Para esta tesis hemos consultado la edición brasileña. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en español: ASLAN, Odette (1979). *El actor en el siglo XX.* Barcelona, Gustavo Gili.

AZEVEDO, Sônia Machado (20002). *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. São Paulo: Editora Perspectiva.

BALL, David (1999). *Para Trás e para Frente. Um guia para leitura de peças teatrais.* São Paulo: Editora Perspectiva.

BARBA, Eugenio (1994). *A Canoa de Papel*. Campinas: Editora Hucitec (Editora da UNICAMP).

BERENGUER, Ángel (1991). *El cuerpo humano como imagen dinámica de representación en el escenario. Teoría y crítica del teatro (Estudios sobre teoría y crítica teatral)*, 11-26. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.

BERENGUER, Ángel (1991c*). La crítica teatral. En Teoría y crítica del teatro (Estudios sobre teoría y crítica teatral),* 53-59. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad.

BERENGUER, Ángel (1995*). El espacio en el teatro. Artes y Literatura. III. Discusión sobre las Artes, José María Yturralde*, dir., 81-91. Valencia: Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia.

BIÃO, Armindo e GREINER, Christine (1999). *Etnocenologia, Textos Selecionados.* São Paulo: Annablume.

BIÃO, Armindo; PEREIRA, Antonia; CAJAIBA, Luiz Cláudio; PITOMBO, Renata (2000). *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade.* São Paulo: Annablume.

BONASSI, Fernando (2002). *Apocalipse 1,11 – O Processo*, in NESTROVSKI, Arthur. *Trilogia bíblica* - São Paulo: Publifolha.

BONFANTI, Guilherme Luiz (2002), in NESTROVSKI, Arthur. *Trilogia bíblica* - São Paulo: Publifolha.

BONFITO, Matteo (2002). *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques (1996). *Estética Teatral, textos de Platão a Brecht.* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

BRECHT, Bertolt (1989). *El Pequeño Organon para el Teatro*. España: Editorial Don Quijote.

CARVALHO, Sergio (2002). *A Escrita Cênica de O Paraíso Perdido*, in NESTROVSKI, Arthur. *Trilogia bíblica* - São Paulo: Publifolha.

COHEN, Renato (1998). *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Editora Perspectiva.

COHEN, Renato (2002). *Performance como Linguagem*. Sao Paulo: Editora Perspectiva.

COURTNEY, Richard (2003). *Jogo, Teatro & Pensamento*. São Paulo: Editora Perspectiva.

CRAIG, E. Gordon (1995). *El Arte del Teatro*. Mexico: Grupo Editorial Gaceta S.A.

CRAIG. E. Gordon y STANISLAVSKI, in La Revue Theatrale (1950). *La mise en scéne de Hamlet.* France: Bordas éditeur.

DAVIS, Tony (2001). *Escenógrafos/Artes Escénicas*. España: Océano Grupo Editorial, SA.

DESUCHÉ, Jacques (1968). *La Técnica Teatral de Bertolt Brecht*. Barcelona: Oikos-Tau, S.A. – Ediciones.

DIDEROT (1976). *A filosofia de Diderot*. São Paulo, Editora Cultrix.

Para esta tesis hemos consultado la edición brasileña. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en español: DIDEROT (1983). *Escritos filosóficos.* Madrid: Editora Nacional.

FERRACINI, Renato (2003). *A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP.

FERNANDES, Silvia (2002). *O Lugar da Vertigem*, in NESTROVSKI, Arthur. *Trilogia Bíblica* - São Paulo: Publifolha.

FERNANDES, Silvia (1996). *Gerald Thomas em Cena*. Sao Paulo: Editora Perspectiva.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (1991). *Drama y tiempo. Dramatología I.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

GOLDBERG, Roselle (1996). *Performance Art*. España: Ediciones Destino.

GÓMEZ, José Antonio (2000). *Historia Visual del Escenario.* Espanha, Editorial J. García Verdugo.

GUINSBURG, J. E NETTO J. Teixeira Coelho (org.) (2003). *Semiologia do Teatro.* Sao Paulo: Editora Perspectiva.

GROTOWSKI, Jerzy (1970). *Teatro Laboratorio*. Barcelona: Tusquets Editor.

GROTOWSKI, Jerzy in Teatro `70 Nº30/31 (1972 b). *Teoría Ética del teatro*. Buenos Aires: Publicación Periódica Organo de Expresión de Centro Dramático Bs. Aires.

GROTOWSKI, Jerzy (1992). *¿Qué significa la palabra "teatro"?*. Buenos Aires: Editorial Mínima.

HEFFNER, Hubert C.; SELDEN, Samuel y SELLMAN, Hunton D. *Tecnica Teatral Moderna* (1993). Buenos Aires: Eudeba Manuales.

JIMENEZ, Sergio (1990). *El Evangelio de Stanislavski según sus Apostolos, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. México: Grupo Editorial Gaceta.

KOWZAN, Tadeusz (1997). *El Signo y el Teatro*. España: Arcos/Libros S.L.

KUSNET, Eugênio (1985). *Ator e Método*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas.

MACGOWAN, Kenneth e MELNITZ, William (1987). *La escena viviente, Historia del teatro universal*. Buenos Aires, EUDEBA, Editorial Universitaria de Buenos Aires.

MAMET, David (1999). *Verdadero y Falso – herejía y sentido común para el actor*. España: Ediciones del Bronce.

NAMATAME, Fábio (2002). *Figurinos*, in NESTROVSKI, Arthur. Trilogia bíblica - São Paulo: Publifolha.

NESTROVSKI, Arthur (2002). *Trilogia bíblica* - São Paulo: Publifolha.

NIETZSCHE, Friedrich (2000). *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. GUINSBURG. São Paulo, Cia. das Letras.

Para esta tesis hemos consultado la edición brasileña. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en español: NIETZSCHE, Friedrich (2000). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.

PAVIS, Patrice y Rosa Guy (1994 a). *Tendencias Interculturales y Praticas Escenicas.* Mexico: Editora Gaceta.

PAVIS, Patrice (1994 b). *El teatro y su recepción (Semiología, cruce de culturas y postmodernismo).* La Habana: UNEAC/Casa de las Américas (Col. Criterios).

PÉREZ, Manuel (1994). *La didáctica del teatro a través de los textos: hacia el concepto de edición escénica*. Teatro. Revista de Estudios Teatrales 5 (junio), 179-228.

PÉREZ, Manuel (1995). *Espacio escénico y espacio convivencial en el teatro de Lauro Olmo.* Teatro. Revista de Estudios Teatrales 8 (diciembre), 83-99.

PÉREZ, Manuel (1998). *Las críticas teatrales como fuentes de la historia del teatro. Introducción a su obra El teatro de la Transición Política (1975-1982).* Recepción, crítica y edición, XIII-XXIV. Kassel: Reichenberger.

PICAZO, Gloria (org.) (1993). *Estudios sobre Performance*. España: Centro Andaluz de Teatro, SA.

RATTO, Gianni (1999). *Antitratado de Cenografia, variações sobre o mesmo tema.* São Paulo, Editora SENAC.

RAMÓN, Francisco Ruiz (1971). *Historia del Teatro Español.* España: Alianza.

REDONDO, Júnior (1964). *O Teatro e sua Estética.* Lisboa: Editora Arcádia.

RESENDE, Laércio. Música, in NESTROVSKI, Arthur (2002). *Trilogia bíblica* - São Paulo: Publifolha.

ROGER, Ángel Martínez (org.) (2004). *Catálogo de Exposicíon del Círculo de Bellas Artes: Adolphe Appia*. España: Industria Gráficas Afanias.

ROSENFELD, Anatol (1985). *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva.

ROUBINE, Jean-Jacques (1982). *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Zahar.

ROUBINE, Jean-Jacques (1982*). Introdução às grandes teorias do teatro.* Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

Para esta tesis hemos consultado la edición brasileña. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en español: ROUBINE, Jean-Jacques (2003). *Introducción ás grandes teorías do teatro*. Xunta de Galícia: Editorial Galaxia.

RYNGAERT, Jean-Pierre (1996). *Introdução à Análise do Teatro*. São Paulo: Martins Fontes.

RYNGAERT, Jean-Pierre (1998). *Ler o Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes.

SÁEZ, José Miguel López (2000). *Diseño de Iluminación*. España: Editorial La Avispa.

SCHECHNER, Richard (1970). *Dionysus in 69, The Performance Group. United States of America: The Wooster Group, Inc.*

SCHECHNER, Richard (1973). *La cavidad teatral*. Barcelona: Editorial Anagrama.

SCHECHNER, Richard (1977). *Essays on Performance Theory 1970-1976. New York: Drama Book Specialists.*

SCHECHNER, Richard (1978). *Makbeth, after Shakespeare*. *United States of America: The Wooster Group, Inc.*

SCHECHNER, Richard (1987). *Between Theater and Antropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

SCHECHNER, Richard (1993). *The Future of Ritual .London: Routledge.*

SCHECHNER, Richard (2004). *Over Under and Around. Calcutta: Naveen Kishore, Seagull Books Private Limited.*

STANISLAVSKI, Constantin, in La Revue Theatrale Nº 12 (1950). *Godon Craig et Constantin Stanislavski: La mise en scène de Hamlet*. Paris: Bordas Éditeur.

STRINDBERG, August (2000). La señorita Júlia. Madrid; Alianza editorial.

TORO, Fernando de (1992). *Semiótica del teatro.* Buenos Aires, Editorial Galerna.

UBERSFELD, Anne (1989). *Semiótica teatral*. España: Cátedra.

VILLEGAS, Juan (1997). *Para un modelo de historia del teatro*. Estados Unidos de America, Ediciones de GESTOS, Colección Teoría 1.

VII.2.1.2. Internet

www.grotowski-institute.art.pl

www.departamentofilologiauah.com

VII.2.2. Sobre els joglars

VII.2.2.1. Libros y obras

BOADELLA, Albert (1978). *La Torna, en Pipirijaina* (revista mensual de información teatral) nº. 8 y 9, septiembre.

BOADELLA, Albert (1985). *M -7 Catalònia i Operació Ubú.* Barcelona: Edicions 62, cara i creu 46.

BOADELLA, Albert (1993). *Columbi Lapsus*. Madrid: SGAE.

BOADELLA, Albert (1994). *Teledeum.* Madrid: SGAE.

BOADELLA, Albert (1994). *El Nacional*, en Escena, núm 9. Marzo.

BOADELLA, Albert (1995). *Yo tengo un tío en América*. Madrid: SGAE.

BOADELLA, Albert (1999). *El Nacional*. Madrid: SGAE.

BOADELLA, Albert (2000). *El rapto de Talía*. Barcelona : Plaza & Janés.

BOADELLA, Albert (2004). *El retablo de las maravillas. Cinco variaciones sobre un tema de Cervantes*. Barcelona: Fundació Teatre Lliure.

COLLELL, Jaume (1985*). El Via Crucis de Teledeum.* Barcelona : El Llamp.

GABANCHO, Patricia (1988). *La creació del món : catorze directors catalans expliquen el seu teatre.* Barcelona : Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Pàg. 89 – 151.

IGLESIA, Alicia Molero de la (2002). Albert Boadella: la vida por la obra, la obra por la vida, in CASTILLO, José Romero, Teatro y Memoria en la Segunda Mitad del Siglo XX. Madrid. VIDOR LIVROS/UNED.

VII.2.2.2. Artículos, críticas y trabajos breves

BOADELLA, Albert (1984). "*Monólogo a unos jóvenes actores"*. Curso postgrado, Instituto de Teatro de Madrid. Julio.

BOADELLA, Albert (1986). "*El barómetro Teledeum"*. Sin publicación. 13 de octubre.

BOADELLA, Albert (1988). "*En busca de la provocación"*. Círculo 2, Suplemento de actualidad cultural nº 6 abril, mayo y junio, Barcelona.

BOADELLA, Albert (1989 a). "*¡Cuidado colegas!",* El Público, núm. 75, deciembre.

BOADELLA, Albert (1991). "*Prólogo del libro Europa mon amour"*. Como despreciar a los europeos de Ramón de España.

BOADELLA, Albert (1992). "*La casa del bricolaje".* La Vanguardia 2 diciembre.

BOADELLA, Albert (1995). "*La tradición perdida".* ABC Cultural, Madrid 1 septiembre.

BOADELLA, Albert (1999 a). "*Una liberación Academia".* Revista del cine español, julio.

BOADELLA, Albert (2002 b). "*Mirando La arena desde el escenário",* P. 45-78, in *Reflexiones sobre José Tomás*, Espasa Calpe, S.A..

CENTENO, Enrique (1996). *"Albert Boadella, en La escena española actual : crónica de una década: 1984-1994"*. Madrid: SGAE. P. 251 – 258.

COCA, Jordi (1981*). "Albert Boadella, el dit a l'ull",* en Serra d'Or. P .77-83.

CORNAGO BERNAL, Óscar (2004). "*Teatralidad y teatrería en la sociedad del espectáculo (las estrategias del Bufón)*, in *Teatro y sociedad en la España actual"*, eds. Wilfried Floeck y María Francisca Vilches de Frutos, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2004, pp. 209-222.

FONDEVILA, Santiago (1987) *"Bye, bye Beethoven. Boadella revisa el pasado con rumbo al Apocalipsis"*, El Público núm. 49, octubre, p. 45-48.

FONDEVILA, Santiago (1989*) "Els Joglars: Columbi Lapsus. Albert Boadella en los sótanos del Vaticano*", El Público núm. 75, diciembre, p.4-6.

PÉREZ COTERILLO, Moisés (1985). "*Nuevas tendencias no es Hermano Pobre, sino el mas Original",* El Público, núm. 17, p. 15-18.

PÉREZ COTERILLO, Moisés (1987). "*Regreso a Laetius",* El Público, núm. 49, p. 49-50.

POBLACIÓN, Félix (1985). *"Virtuosos de Fontainebleau: Europa en solfa*", El Público, núm. 27. Diciembre, p. 6-12.

RIGALT, Carmen (1986). *"Boadella, un bufón de sí mismo"*, Diario 16. 16 de febrero. Pg. 4-8.

RIGALT, Carmen (1986). *"Boadella, un bufón de sí mismo"*, Diario 16. 16 de febrero. Pg. 4-8.

SAUMELL, Mercè (1991) "*Dramaturgia no textual en el teatro catalán contemporáneo",* P.77-86 in Revista trimestral de teatro Pausa, Nº 9-10. Barcelona, Septiembre-Diciembre.

SAUMELL, Mercè (1998) *"Performance Groups in Contemporary Spanish Theatre"* P.1-30 in Spanish Theatre 1920-1995. Contemporary Theatre Review an International Journal, Volume 7-Part 4. Issue editor: Maria M. Delgado. OPA (Overseas Publishers Association) Amsterdam.

VII.2.2.3. Internet

www.elsjoglars.com

VII.2.2.4. Documentales y registros de ensayos de algunas montajes de Els Joglars – cedidos por el grupo Els Joglars

Assaig Aliá Serrallonga-Pruit (1974). Acervo particular del grupo Els Joglars.

No-Do Pantomimas Y La Torna (1977). Acervo particular del grupo Els Joglars.

Selecció Assajos de Teledeum (1983). Acervo particular del grupo Els Joglars.

Selecció assajos Els Joglars*: Teledeum, Gabinet Libermann, Virtuosos de Fontainebleu y Vida cotidiana al Llorá* (1983/1985). Acervo particular del grupo Els Joglars.

El Alma de los Juglares (2003). Un documental de José Miguel Medina. Acervo particular del grupo Els Joglars.

Assaig la Torna de la Torna- Pruit; 2005. Acervo particular del grupo Els Joglars.

VII.2.2.5. DVDs variados sobre Els Joglars

Fiesta de Aniversari de 20 Anys de Els Joglars (1982). Acervo particular del grupo Els Joglars.

Els Joglars - 25 Anys - Mester en Joglaria (1987). Acrevo particualar del grupo Els Joglars.

Espiant Ramon Fontseré (2000).Un reportage de Edelmiro de Sartre. Gara produccions 2000. Acervo particular del grupo Els Joglars.

La Guerra de los 40 Años (2002). Grabación realizada por la Unidad de Audiovisuales del Centro de Tecnología del Espectáculo (INAEM). Acervo particular del grupo Els Joglars.

La Dualitat Quijotesca de Dalí (2005). Acervo particular del grupo Els Joglars.

VII.2.3. De carácter complementario

VII.2.3.1. Libros

ADORNO, Theodor W (1983). *Textos escolhidos,* in Os pensadores. São Paulo, Abril Cultural.

ALBERTI, Verena (1990*). História Oral a experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro, Editora da Fundação Getúlio Vargas.

ARENDT, Hannah (1997). *Entre o Passado e o Futuro*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Para esta tesis hemos consultado la edición brasileña. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en castellano: ARENDT, Hannah (2003). *Entre el pasado y el futuro.* Barcelona, Península.

ARRIVÉ, Michael (2001). *Lingüística e Psicanálise*. São Paulo: Edusp.

AUGÉ, Marc (1994). *Nao-Lugares, Introduçao a Uma Antropología da Supermodernidade*. Sao Paulo: Papirus Editora.

Para esta tesis hemos consultado la edición brasileña. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en castellano: AUGÉ, Marc (2000). *Los "no lugares", espacios del aonimato:una antropología de la sobremodernidad.* Barcelona: Gedisa.

BACHELARD, Gaston (1978). *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural.

BACHELARD, Gaston (2000). *La Poetica del Espacio*. España:Fondo de Cultura Económica.

BAYER, Raymond (1993). *Historia da Estética*. Lisboa: Editorial Estampa.

Para esta tesis hemos consultado la edición brasileña. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en castellano: BAYER, Raymond (1995). *Historia de la estética.* México: F.C.E. de España.

BAZIN, Germain (1994). *História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes.

Para esta tesis hemos consultado la edición brasileña. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en castellano: BAZIN, Germain (1989). *Historia del arte: de la prehistoria a nuestros días.* Barcelona: Omega.

BAUDRILLARD, Jean (2003). *De um fragmento ao outro*. Editora Zouk, São Paulo.

BAUMAN, Zygmunt (2000). *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Editor Ltda.

Para esta tesis hemos consultado la edición brasileña. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en castellano: BAUMAN, Zygmunt (2007). *Modernidad liquida.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

BAUMAN, Zygmunt (2006). *Amor Líquido*. España: Fondo de Cultura Económica.

BEARDSLEY, Monroe C. Y HOSPERS, John (1990). *Estética – historia y fundamentos*. España: Ediciones Cátedra, SA.

BENJAMIN, Walter (1987). *Magia e Técnica/Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.

BENJAMIN, Walter (1983). *Textos escolhidos*, in Os pensadores. São Paulo, Abril Cultural.

BURKE, Peter (2002). *História e teoria social*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

Para esta tesis hemos consultado la edición brasileña. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en castellano: BURKE, Peter (1987). *Sociología e historia*. Madrid: Alianza Editorial, D.L.

CANCLINI, Nestor García (1998). *Culturas Híbridas*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro.

Para esta tesis hemos consultado la edición brasileña. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en castellano: CANCLINI, Nestor García (2007). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Buenos Aires: Paidós.

CANCLINI, Nestor García (1999). *Consumidores e Cidadãos*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

CANCLINI, Nestor García (2005). *Diferentes, Desiguales y Desconectados.* España: Gedisa Editorial.

CANEVACCI, Massimo (1997). *A Cidade Polifônica*. São Paulo: Livros Studio Nobel Ltda.

CARTER, Rita (2002). Mapeando a Mente: *O Funcionamento e os Mistérios do Cérebro Humano.* Rio Janeiro: Ediouro.

CERTEAU, Michel de (2002). *A Invenção do cotidiano*. Petrópolis, Rio de Janeiro, Editora Vozes.

Para esta tesis hemos consultado la edición brasileña. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en castellano: CERTEAU, Michel de (2006). *La invención de lo cotidiano.* México: Universidad iberoamericana.

CERTEAU, Michel de (2002). *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitário.

CHOAY, Françoise (*1999). O Urbanismo, Utopias e Realidades, Uma Realidade*. Sâo Paulo, Editora Perspectiva.

COMTE-SPONVILLE, André (2000). *O Ser-Tempo.* São Paulo, Martins Fontes.

Para esta tesis hemos consultado la edición brasileña. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en castellano: COMTE-SPONVILLE, André (2001). *¿Que es el tiempo?: reflexiones sobre el presente, el pasado y el futuro*. Barcelona: Andrés Bello.

DAMATTA, Roberto (1987). *Relativizando, Uma Introdução à Antropologia Social*. Rio de Janeiro: Editora Rocco LTDA.

DEBORD, Guy (2002). *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Para esta tesis hemos consultado la edición brasileña. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en castellano: DEBORD, Guy (2002). *La sociedad del espectáculo.* Valencia: Pre-textos.

DERRIDA, Jacques (1996). *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía.* España: Ediciones Paidós.

DOCTORS, Márcio (org.) (2003). *Tempo dos Tempos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

ECO, Humberto (1987). *Sobre os espelhos e outros ensaios.* Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.

FOUCAULT, Michel (2004). *La palabra y las Cosas.* Mexico; Siglo Veintiuno Editores.

HABERMAS, Jürgen (1983). *Textos escolhidos*, in Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural.

HALL, Stuart (1999). *A identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro:DP&A.º

HARRIS, Marvin (2004). *Antropologia Cultural.* España: Alianza Editorial.

HAUSER, Arnold (1995). *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo, Martins Fontes.

Para esta tesis hemos consultado la edición brasileña. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en castellano: HAUSER, Arnold (199). *Historia social de la literatura y del arte.* Barcelona: Labor.

HAWKING, Stephen (2001). *O Universo Numa Casca de Noz*. Sao Paulo: Editora Mandarin.

Para esta tesis hemos consultado la edición brasileña. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en castellano: HAWKING, Stephen (2002). *El universo en una cascara de nuez.* Barcelona: Crítica Planeta.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1999). *Estética, A Idéia e o Ideal*. Sao Paulo: Editora Nova Cultural LTDA.

Para esta tesis hemos consultado la edición brasileña. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en castellano: HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (2008). *Estética*. Buenos Aires: Losada.

HERBERT, Nick (1989). *A Realidade Quântica*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora S.A.

JAEGER, Werner (1995). *Paidéia. A Formaçäo do Homem Grego*. São Paulo: Editora Martins Fontes.

Para esta tesis hemos consultado la edición brasileña. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en castellano: JAEGER, Werner (1974). *Paidéia: los ideales de la cultura griega.* México: Fondo de Cultura Económico.

JANSON, H. W. e JANSON, Antony F. (1996). *Iniciação à História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes.

Para esta tesis hemos consultado la edición brasileña. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en castellano: JANSON, H. W. e JANSON, Antony F. (1990). *Historia general del arte.* Madrid: Alianza.

JUNG, Carl G. (2002). *O homem e seus símbolos.* Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

Para esta tesis hemos consultado la edición brasileña. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en castellano: JUNG, Carl G. (1995). *El hombre y sus símbolos.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

JÚNIOR, João-Francisco Duarte (2002). *O que é realidade.* Editora Brasiliense, 10ª edição, 1994; 4ª reimpressão.

KANDINSKY, Vasili (1996). *Punto y línea Sobre el Plano - Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. España: Ediciones Paidós Ibérica, SA.

LOPARIC, Zeliko (2004). *Heidegger.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

LYOTARD, Jean-François (2004). *La Condición Postmoderna*. España: Ediciones Cátedra.

LYOTARD, Jean-François (1998). *Moralidades Posmodernas*. España: Editorial Tecnos S.A.

MARCONI, Marina de Andrade y LAKATOS, Eva Maria (1982). *Técnicas de Pesquisa*. São Paulo, Editora Atlas S.A.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1975). *Textos Escolhidos*. Sao Paulo: Abril Cultural.

NUNES, Benedito (2002). *Heidegger & Ser e Tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

POPPER, Karl R (2003). *La Sociedad Abierta y sus Enemigos.* España: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

KUHN, Thomas S (2001). *La Estrutura de las Revoluciones Cientificas.* España: Fondo de Cultura Económica.

RICOUER, Paul (1995). *Tempo e Narrativa: Tomos I, II e III*. Sao Paulo: Papirus Editora.

Para esta tesis hemos consultado la edición brasileña. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en castellano: RICOUER, Paul (1998). *Tiempo y narración.* Madrid: Siglo ventiuno Editores.

SARTRE, Jean-Paul (2005). *El Ser y la Nada*. Argentina: Editorial Losada.

SENNETT, Richard (1997). *Carne e Pedra*. Rio de Janeiro: Record.

Para esta tesis hemos consultado la edición brasileña. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en castellano: SENNETT, Richard (1997). *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental.* Madrid: Alianza.

STRAUSS, Claude Levy (1970). *Tristes Trópicos*. Lisboa, EDIÇÕES 70.

Para esta tesis hemos consultado la edición brasileña. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en castellano: STRAUSS, Claude Levy (2006). *Tristes trópicos*. Barcelona: Editociones Paidós Ibérica.

THOMPSON, John B (1998). *A Mídia e a Modernidade*. Rio de Janeiro: Editora Vozes.

Para esta tesis hemos consultado la edición brasileña. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en castellano: THOMPSON, John B. (2003). *Los "Media" y la modernidad.* Barcelona: Paidós.

WILBER, Ken (1997). *Breve Hostoria de Todas las Cosas*. España, Editorial Kairós.

WOLFFLIN, Heinrich (1984). *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes.

Para esta tesis hemos consultado la edición brasileña. Pero de esta obra también hay disponible la siguiente edición en castellano: WOLFFLIN, Heinrich (1936). *Conceptos fundamentales del historia del arte.* Madrid: Espasa-Calpe.

WRIGHT, Edward A. (1992). *Para Comprender el Teatro Actual*. México: Fondo de Cultura Econômico.

VII.2.3.2. Internet

www.bibliotecavirtual.org.br/

www.bn.brhttp

www.dominiopublico.gov.br

www.periodicos.capes.gov.br

www.ciberamerica.org

www.prossiga.br

libweb.princeton.edu
www.geocities.com

VII.3. OTRAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS RELACIONADAS CON EL OBJETO DE NUESTRA TESIS

VII.3.1. Sobre Els Joglars

VII.3.1.1. Libros

AAVV (1985) *20 anys d'Els joglars.* Barcelona: Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya.

AAVV (1999) *Sesiones de trabajo con los dramaturgos de hoy : Boadella, Onetti, Sanchis, Solano*. Ciudad Real: Ñaque, P. 27 - 59.

AAVV (1994) *Commemoració del centenari de la naixença de Josep Mª de Sagarra /1894-1961)*. Barcelona. Fundació Jaume I.

AAVV (2003) *Actas del Congreso Conocimiento e invención* (Valencia, 6-8 marzo 2002). Universidad Politécnica de Valencia. La creación dramática entre el ágora y el oráculo. Boadella, Albert pp.11-22 Editorial UPV Ref. 2003.4230

AAVV (2000) *Los encuentros. Opiniones contundentes para el siglo veintiuno. El teatro de la vida Albert Boadella entrevistado por Rafael Torres* pp.12-39. Concejalía de Cultura , Ayuntamiento de Oviedo.

AYESA, Guillermo (1978). *Joglars. Una història.* Barcelona : La Gaya Ciència.

BARTOMEUS, Antoni (1976). *Els autors del teatre català : testimoni d'una marginació*. Barcelona : Curial.

BERNAL, Maica ; SUNYOL, Víctor (1997*). La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla. Vic* : Universitat de Vic : Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. Dossier pedagògic núm. 9.

BLANCO ÁLVARO, Carlos (2003) Entrevistas*. Albert Boadella, Aristófanes con barretina.* P. 167-176 Valladolid. Ámbito ediciones.

BOADELLA, Albert (2003) *Franco y yo. ¡Buen viaje, Excelencia*!. Madrid: Espasa Centro Dramático Nacional. (1997-98) *La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla.* Cuaderno

pedagógico núm. 5. Centro Dramático Nacional. (2000) *DAAALÍ.* Cuaderno pedagógico núm 14.

CORNAGO BERNAL, Óscar (2000) *La vanguardia teatral en España (1965-1975)*. Del ritual al juego. Madrid: Visor.

CULLELL, Pere (2003) *Què direu de mi. Jordi Pujol vist pels seus contemporanis*. Barcelona, Editorial Planeta.

DE ESPAÑA, RAMÓN (1998) *Sospechosos habituales. "El Bufón" (Albert Boadella)*. p. 205-207 Barcelona: Editorial Anagrama.

DE ESPAÑA, RAMÓN (2002) *Amigos y vecinos. Albert Boadella*. p.34-37 Edición de bolsillo Plaza & Janés. *Els Joglars: 35 anys*: (1962-1997). [València]: s.n., D.L. 1998.

ESPINOSA Domínguez, Carlos (2000) *Lo que opina el otro. Algunos apuntes sobre la crítica teatral. "Albert Boadella"*. p.117-121 Término Editorial. Cincinnati, Ohio.

FÀBREGAS, Xavier (1987) *Teatre en viu (1969-1972)*. Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Edicions 62.

FONT, Ángel (2000). *Empresaris de Catalunya. Els Joglars. Albert Boadella* p. 46-47. Barcelona, Equip editor de "Personatges de Catalunya".

FOZ, Xavier (2003). *Sense embuts. Confessions d'un periodista*. Barcelona, Editorial Planeta.

GOLIGORSKY, Eduardo (2002). *Por amor a Cataluña. Con el nacionalismo en la picota*. Barcelona: Ediciones Flor del Viento.

HERRERAS, Enrique (2001). *València cinema. Studio SA: 25 años de resistencia cultura*l. Alzira, Algar Editorial.

HERRERAS, Enrique (2005). *Los diez mandamientos de la ley de Els Joglars*. Alzira, Algar Editorial.

MALLÓ, Oriol (1998). *El cas Boadella. Desventures d'un joglar en temps de transició*. Barcelona : Flor del Vent.

RIEBENBAUER, M. Raúl (2005) *El silencio de Georg*. Barcelona, RBA.

SACRISTÁN, Jordi (2004) *Què vol ser quan sigui gran? Històries d'infantesa i escola de vint personatges catalans. "Albert Boadella"* pág. 91-106 Barcelona, Rosa dels vents.

VIII.3.1.2. Artículos y críticas

AAVV (1987). “Els Joglars 25 años y un día”. Cuadernos El Público núm. 29, (monográfico) Diciembre.

ABELLÁN, Joan (1979). "M-7 Catalònia de Els Joglars: ¿Demoler un belén?", Pipirijaina, núm.10. Septiembre - octubre. Pág. 55 – 57.

ABELLÁN, Joan (1981). "Mort accidental d'un anarquista y Operació Ubú. El teatro feroz", Pipirijaina, núm 18. Enero-febrero. Pág. 10-16.

ARCE, Juan Carlos (1985). *"Querella teológica contra Els Joglars: también en Valencia"*, El Público, núm.18. Mayo. Pág. 6. A.F.S.(1970). "El Joc, por Els Joglars", *Pri*mer Acto, núm 126-127. P.47-48.

BADIOU, Maryse (1986). "El Teatre Lliure cumple diez años. Hablan algunos que pasaron". Albert Boadella: evitar el mausoleo, El Público, núm.10, p. 39.

BAREA, Pedro (1978*)*. "La Torna", en Pipirijaina, núm. 6 Febrero P. 3.

BAYÓN, Miguel (1989). "Cómicos al asalto de la tele", El Público, núm. 64, gener, p. 4-6.

BELL, Wade, [et. al] (1979). "Els Joglars: truth and consequences", Canadian Theatre Review, núm. 22. Spring 1979. Pàg. 43-47.

BOIX ANGELATS, Jaume (1985). "Albert Boadella destapa su tambor del Bruch", El Público, núm.26. Noviembre, p. 4.

CABAL, Fermín (1982). "Albert Boadella, un bufón con vocación universal", Primer Acto, núm. 193. Març - Abril. Pàg. 15 - 23.

CAPMANY, M. Aurèlia (1965). "Els Joglars: l'art del silenci i l'engrescament", Serra d'Or. Pàg. 145-146.

CATALÀ, Guillem (1995). "Barcelona. Arranque de temporada", Primer Acto, núm. 261, P.106-108.

DELGADO, María (2004). "Opera and Theatre in Barcelona: Catalan Veterans, Spanish Stars, and International Visitors" en Western European Stages. Volume 16, núm.2, p. 49-58.

DELGADO, María (2005). "María Delgado in Madrid" p. 33-35 y *"María Delgado in Barcelona"* p-35-37, Contemporany Theatre Review. Junio-Julio-Agosto.

DELGADO, María (2005). "La torna returns" en Western European Stages.

ESPINOSA Domínguez, Carlos (1987). "El vía crucis de Teledeum", El Público núm. 46-47, juliol-agost, p. 80-82.

FABREGAS, Xavier (1972). "Un nou espectacle del Joglars: Cruel – Ubris", Serra d'Or. Pàg. 123.

FABREGAS, Xavier (1978). "Els Joglars, una reflexió entorn de l'home mediterrani", Serra d'Or. Núm. 230.

FÀBREGAS, Xavier, (1979). "Caça i captura de l'home mediterrani", Serra d'Or, n.º 243, p. 87-89.

FÀBREGAS, Xavier (1980). “Laetius o el camino hacia el holocausto atómico”, Pipirijaina núm. 16, p. 16-17.

FÀBREGAS, Xavier, (1982) “Els Joglars: Olympic Man Movement: l'espectacle del mes”, Serra d'Or, núm. 270.

GARCÍA PINTADO, Ángel (1980). “Texto o no texto, ¿es esa la cuestión?”, Pipirijaina, núm. 16. Septiembre - octubre. P. 18-24.

GISBERT, Joan Manuel (1979). “El vientre de Els Joglars fecundo sigue”, Pipirijaina, núm. 11. Noviembre - diciembre. P. 49 – 51.

HERNÁNDEZ RUIZ, Javier (2001). “La sociedad del espectáculo”, Turia, revista cultural núm. 55-56 febrero. P. 354-356.

HERNÁNDEZ RUIZ, Javier (2002*)*. “Lúcida retromirada de un ácrata conservador” , Turia, revista cultural núm. 59-60 Abril. P. 318-320.

LÓPEZ MOZO, Jerónimo (1982). “20 años en la moviola de papel”, Pipirijaina, núm. 21, p. 11-26.

LÓPEZ SANCHO, Lorenzo (1978). “Los abogados hacen balance”, Pipirijaina, núm. 8-9 septiembre (volumen textos).

MAEZTU, Miriam de (1978). “La cárcel es la muerte”, Pipirijaina, núm. 8-9, septiembre (volumen textos).

MÁÑEZ, Julio A. (1986). “El virgo de Visanteta, la falla de Boadella” El Público núm. 28. Enero, p. 27.

MESALLES, Jordi (1977). “La torna, quan les màscares desenmascaren”, Oriflama, noviembre.

MIRALLES, Alberto (1978). “Cronología de Els Joglars”, Pipirijaina, núm. 8-9 (volumen textos), septiembre p.10-31.

MIRALLES, Alberto (1979). “Es la guerra, más madera”, Pipirijaina, núm. 10, p.12-24.

MIRALLES, Alberto (1980). “De la agonía a la esperanza y se van a cumplir cinco años”, Primer Acto, núm. 184, abril-mayo, p. 121-123.

MONLEÓN, José (1970). “Del Teatro de Cámara al Teatro Independiente”, (Encuenta sobre el Festival Cero de San Sebastián), Primer Acto, núm.123-124, agosto-septiembre, p. 8-14.

MONLEÓN, José (1970). “Hoy por hoy, es más difícil romper toda la resonancia culturalista de un texto que valerse de una presencia física”. Entrevista con Els Joglars, Primer Acto, núm 126-127, noviembre-diciembre p.47-48.

OROZCO, Lourdes (2005). “Els Joglars: Quaranta anys de vida a Journal of catalan studies”. Revista Internacional de Catalanística.

PÉREZ COTERILLO, Moisés (1978). “Albert Boadella, solidaridad”, Pipirijaina, núm. 6. Febrero. Pàg.1-2.

PÉREZ COTERILLO, Moisés (1982). “Monográfico de Els Joglars con un especial del espectáculo Olympic Man Movement”, Pipirijaina Núm. 21. Marzo.

PÉREZ COTERILLO, Moisés (1984). “Els Joglars. Bufones laicos del siglo que viene”, El Público núm. 4. Enero, pag. 8-9.

PÉREZ COTERILLO, Moisés (1992). “En el frenopático de Boadella. Una metáfora audaz y solidaria”, El Público *núm. 89, marzo-abril, p. 23 – 25.*

PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo (1973). “Crítica teatral de Barcelona. Mary d'Ous, Els Joglars”, en Yorick, núm. 57-58. Pg. 105-106.

PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo (1978). “La torna en la memoria”, Pipirijaina núm. 8-9, septiembre, p.32-35.

POSA, Elena (1989). “Albert Boadella: l'animo del buffone”, Teatro in Europa, nº5.

RAGUÉ-ARIAS, Mª José (1999). “Cataluña: textos y representaciones, en Textos históricos (1975-1998)”, Textos y representaciones, Madrid: Visor Libros, p. 205-220.

RIERA, Miquel (1997). “Entrevista a Albert Boadella”, El viejo topo noviembre, nº112 P. 40-47.

ROGNONI, Glòria (1987) “Viaje iniciático a la utopía”, Cuadernos El Público núm. 29, Diciembre.

RUGGERI, Magda (2003) “Els Joglars celebran cuarenta años con un volumen y La trilogía”, Revista Assaig de Teatre de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral. Ed. AIET, junio nº 37.

SAUMELL, Mercè (2002) “Jacques Lecoq and his influence in Catalonia”, The Paris Jigsaw. Internationalism and the city's stages. Ed. David Bradby i Maria M. Delgado. Manchester University Press, P. 102-112.

SERRANO, Virtudes (1999) “Daaalí. El espectáculo del texto”, a Anuario Teatral 1999. Madrid: Centro de Documentación Teatral.

VILLAN, Javier (1985) “Neófitos y encantados”, El Público núm. 17. Febrero, p. 19-20.

OCTAVA PARTE.

ANEXOS

VIII.1. ANEXO I: NOTAS VIDEOGRÁFICAS DE LAS PARTES TERCERA Y QUINTA

VIII.1.1. Notas Videográficas de la Tercera Parte

1ª Nota Videográfica: Nota 45. fragmento audiovisual 3 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

2ª Nota Videográfica: Nota 46. fragmento audiovisual 6 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

3ª Nota Videográfica: Nota 48. fragmento audiovisual 8 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

4ª Nota Videográfica: Nota 50. fragmento audiovisual 11 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

5ª Nota Videográfica: Nota 51. fragmento audiovisual 12 de la entrevista a Boadella realizada por Rogério Santos de Oliveira (2007), Sevilla, acervo personal.

6ª Nota Videográfica: Nota 53. fragmento audiovisual 14 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

7ª Nota Videográfica: Nota 54. fragmento audiovisual 15 de la entrevista con Jordi Costa realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006), Barcelona, acervo personal.

8ª Nota Videográfica: Nota 59. fragmento audiovisual 20 de la entrevista de Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

9ª Nota Videográfica: Nota 60. fragmento audiovisual 4 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

10ª Nota Videográfica: Nota 67. fragmento audiovisual 71 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. Filmoteca Española.

11ª Nota Videográfica: Nota 70. fragmento audiovisual 74 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

12ª Nota Videográfica: Nota 71. fragmento audiovisual 75 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. *El Joc;* 1970; Una producció Centre de Documentació, Investigació i Comunicación de les Arts de L'Espectacle.

13ª Nota Videográfica: Nota 72. fragmento audiovisual 76 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. *Cruel Ubris;* 1971; Una producció de Radiotelevisió Espanyola, regidor: A. Otero.

14ª Nota Videográfica: Nota 73. fragmento audiovisual 77 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

15ª Nota Videográfica: Nota 75. fragmento audiovisual 79 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

16ª Nota Videográfica: Nota 76. fragmento audiovisual 80 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

17ª Nota Videográfica: Nota 78. fragmento audiovisual 82 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

18ª Nota Videográfica: Nota 79. fragmento audiovisual 83 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. *Aliás Serrallonga;* 1974; Regidor: Josep Lluis Iglesias, producción de la *Radiotelevisió Espanyola*

19ª Nota Videográfica: Nota 80. fragmento audiovisual 84 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

20ª Nota Videográfica: Nota 81. fragmento audiovisual 85 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

21ª Nota Videográfica: Nota 82. fragmento audiovisual 87 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

22ª Nota Videográfica: Nota 84. fragmento audiovisual 89 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

23ª Nota Videográfica: Nota 85. fragmento audiovisual 90 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

24ª Nota Videográfica: Nota 86. fragmento audiovisual 91 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

25ª Nota Videográfica: Nota 87. fragmento audiovisual 92 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. Laetíus; 1980; Una producción de Video Televisión Andaluza, 1981.

26ª Nota Videográfica: Nota 89. fragmento audiovisual 94 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

27ª Nota Videográfica: Nota 91. fragmento audiovisual 96 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. *Única Alternativa/The Only Alternative/Olympic Man*; 1981; Una realització Alfa Video Service S.A., 1982.

28ª Nota Videográfica: Nota 92. fragmento audiovisual 97 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. Teledeum; 1983; Una producción de Alfa Video Service S.A., 1985.

29ª Nota Videográfica: Nota 93. fragmento audiovisual 98 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

30ª Nota Videográfica: Nota 95. fragmento audiovisual 100 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. *Gabinete Libermann;* 1984; Producció: Ramon Cots, 1985. Realització video: Nuria Font.

31ª Nota Videográfica: Nota 96. fragmento audiovisual 101 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. *Virtuosos de Fontainebleu;* 1985; Una producción de OVIDEO TV, 1985. Regidor Xavier Manich.

32ª Nota Videográfica: Nota 97. fragmento audiovisual 102 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

33ª Nota Videográfica: Nota 98. fragmento audiovisual 104 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. *Visanteta de Favara;* 1986, Una producción de VICIA – Video de Valencia, 1987.

34ª Nota Videográfica: Nota 99. fragmento audiovisual 105 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. *Bye, Bye; Beethoven;* 1987; Realización Xavier Manich. Una producción de OVIDEO TV para la TVE - *Televisión Española.* 1988

35ª Nota Videográfica: Nota 100. fragmento audiovisual 106 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

36ª Nota Videográfica: Nota 101. fragmento audiovisual 107 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. *Columbi Lapsus;* 1989; Una producción de Ovideo TV para T:V:E, S.A.; Dirección de Xavier Manich. 1991.

37ª Nota Videográfica: Nota 102. fragmento audiovisual 109 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. *Yo Tengo un Tio en America;* 1991; Una Coproducción de Els Joglars y Christopher Haydon, 1993. Regidor: Christopher Haydon.

38ª Nota Videográfica: Nota 103. fragmento audiovisual 110 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

39ª Nota Videográfica: Nota 104. «Anexo II», el vídeo de la puesta en escena de *Daaalí*. *Daaalí/La Trilogía;* 1999; Una producció de Televisió Espanyola, 2001. Regidor: Amador Blanco.

40ª Nota Videográfica: Nota 105. fragmento audiovisual 112 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

41ª Nota Videográfica: Nota 106. fragmento audiovisual 113 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. *El Nacional;* 1993; Una producción de Televisión Española, S.A. 1994. Regidor: Esteve Duran.

42ª Nota Videográfica: Nota 107. fragmento audiovisual 114 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

43ª Nota Videográfica: Nota 108. fragmento audiovisual 115 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. *Ubú-President;* 1995. Una producción de Teles 13, 1996. Regidor: Manuel Fernández

44ª Nota Videográfica: Nota 110. fragmento audiovisual 117 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

45ª Nota Videográfica: Nota 111. fragmento audiovisual 118 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. *La Increíble Historia del Dr. Floit & Mr. Plá/La Trilogía;* 1997; Una producción de Televisión Española, S.A. 1999. Regidor: Miguel Mellado.

46ª Nota Videográfica: Nota 112. fragmento audiovisual 119 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

47ª Nota Videográfica: Nota 113. fragmento audiovisual 120 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. *Ubú-President/Los Últimos Dias de Pompeya/ La Trilogia;* 2001; Una producción de la Unidad de Audiovisuales del Centro de Tecnología del Espectáculo (INAEM).

48ª Nota Videográfica: Nota 114. fragmento audiovisual 121 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. *La Torna de la Torna*; 2005; Una producción de FOCUS Video, 2005.

49ª Nota Videográfica: Nota 115. fragmento audiovisual 122 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. *El Retablo de las Maravillas*; 2004; Realització audiovisual Tangent, 2004.

50ª Nota Videográfica: Nota 116. fragmento audiovisual 123 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

51ª Nota Videográfica: Nota 117. fragmento audiovisual 124 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. *En un Lugar de Manhattan;* 2005; Realización audiovisual Tangent, 2006.

50ª Nota Videográfica: Nota 118. fragmento audiovisual 125 de la entrevista a Boadella realizada por Laura Cristóbal para el Centro de Documentación Teatral (2004).

52ª Nota Videográfica: Nota 119. fragmento audiovisual 126 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars.

53ª Nota Videográfica: Nota 120. fragmento audiovisual 21 de la entrevista a Gerard Guix realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

54ª Nota Videográfica: Nota 121. fragmento audiovisual 22 de la entrevista a Gerard Guix realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

55ª Nota Videográfica: Nota 122. fragmento audiovisual 24 de la entrevista a Xavier Boada realizada por Rogério Santos de Oliveira, (2006). Acervo personal.

56ª Nota Videográfica: Nota 123. fragmento audiovisual 25 de la entrevista a Ramon Fontseré realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

57ª Nota Videográfica: Nota 124. fragmento audiovisual 26 de la entrevista a Boadella realizada por Rogério Santos de Oliveira (2007). Acervo personal.

58ª Nota Videográfica: Nota 125. fragmento audiovisual 27 de la entrevista a Xavier Boada realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

59ª Nota Videográfica: Nota 127. fragmento audiovisual 28 de la entrevista a Gerard Guix realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

60ª Nota Videográfica: Nota 128. fragmento audiovisual 29 de la entrevista a Boadella realizada por Rogério Santos de Oliveira (2007). Acervo personal.

61ª Nota Videográfica: Nota 129. fragmento audiovisual 30 de la entrevista a Boadella realizada por Rogério Santos de Oliveira (2007). Acervo personal.

62ª Nota Videográfica: Nota 130. fragmento audiovisual 31 de la entrevista a Boadella realizada por Rogério Santos de Oliveira (2007). Acervo personal.

63ª Nota Videográfica: Nota 131. fragmento audiovisual 32 de la entrevista a Boadella realizada por Rogério Santos de Oliveira (2007). Acervo personal.

64ª Nota Videográfica: Nota 133. fragmento audiovisual 35 de una reportaje hecha por Blas Marti sobre Els Joglars, en el año de 1977, durante los ensayos del espectáculo *La torna*. En esa época todavía el grupo no había adquirido la masía.

65ª Nota Videográfica: Nota 135. fragmento audiovisual 37. de la entrevista a Boadella realizada por Rogério Santos de Oliveira (2007). Acervo personal.

66ª Nota Videográfica: Nota 136. fragmento audiovisual 38 de la entrevista a Ramon Fontseré realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

67ª Nota Videográfica: Nota 137. fragmento audiovisual 39 de la entrevista a Boadella realizada por Rogério Santos de Oliveira (2007). Acervo personal.

68ª Nota Videográfica: Nota 138. fragmento audiovisual 40 de la entrevista a Boadella realizada por Rogério Santos de Oliveira (2007). Acervo personal.

69ª Nota Videográfica: Nota 139. fragmento audiovisual 41 de la entrevista a Boadella realizada por Rogério Santos de Oliveira (2007). Acervo personal.

70ª Nota Videográfica: Nota 140. fragmento audiovisual 42 de los ensayos de *Alias Serrallonga*. Acervo personal del grupo Els Joglars.

71ª Nota Videográfica: Nota 141. fragmento audiovisual 43 de la entrevista a Boadella realizada por Rogério Santos de Oliveira (2007). Acervo personal.

72ª Nota Videográfica: Nota 142. fragmento audiovisual 44 de la entrevista a Boadella realizada por Rogério Santos de Oliveira (2007). Acervo personal.

73ª Nota Videográfica: Nota 143. fragmento audiovisual 46 de la entrevista a Boadella realizada por Rogério Santos de Oliveira (2007). Acervo personal.

74ª Nota Videográfica: Nota 144. fragmento audiovisual 47 de la entrevista a Ramon Fontseré realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

75ª Nota Videográfica: Nota 145. fragmento audiovisual 48 de la entrevista a Xavier Boada realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

76ª Nota Videográfica: Nota 146. fragmento audiovisual 49 de la entrevista a Minnie Marx realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

77ª Nota Videográfica: Nota 147. fragmento audiovisual 50 de la entrevista a Dolors Tuneu realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

78ª Nota Videográfica: Nota 148. fragmento audiovisual 51 de la entrevista a Jordi Costa realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

79ª Nota Videográfica: Nota 149. fragmento audiovisual 52 de la entrevista a Jordi Costa realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

80ª Nota Videográfica: Nota 150. fragmento audiovisual 53 de la entrevista a Jordi Costa realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

81ª Nota Videográfica: Nota 151. fragmento audiovisual 54 de la entrevista a Jordi Costa realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

82ª Nota Videográfica: Nota 152. fragmento audiovisual 55 de la entrevista a Jordi Costa realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

83ª Nota Videográfica: Nota 153. fragmento audiovisual 56 de la entrevista a Jordi Costa realizada por Rogério Santos de Oliveira, (2006). Acervo personal.

84ª Nota Videográfica: Nota 154. fragmento audiovisual 57 de la entrevista a Jordi Costa realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

85ª Nota Videográfica: Nota 155. fragmento audiovisual 58 de la entrevista a Jordi Costa realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

86ª Nota Videográfica: Nota 156. fragmento audiovisual 59 de la entrevista a Josep Maria Fontseré realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

87ª Nota Videográfica: Nota 157. fragmento audiovisual 60 de la entrevista a Sergi Subirachs realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

88ª Nota Videográfica: Nota 158. fragmento audiovisual 61 de la entrevista a Sergi Subirachs realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

89ª Nota Videográfica: Nota 159. fragmento audiovisual 62 de la entrevista a Cristina Ferrández realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

90ª Nota Videográfica: Nota 160. fragmento audiovisual 63 de la entrevista a Josep Maria Fontseré realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

91ª Nota Videográfica: Nota 161. fragmento audiovisual 64 de la entrevista a Josep Maria Fontseré realizada por Rogério Santos de Oliveira (2006). Acervo personal.

92ª Nota Videográfica: Nota 164. fragmento audiovisual 127 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. *Cruel Ubris;* 1971; Una producció de Radiotelevisió Espanyola, regidor: A. Otero.

93ª Nota Videográfica: Nota 165. fragmento audiovisual 128 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. *Cruel Ubris;* 1971; Una producció de Radiotelevisió Espanyola, regidor: A. Otero.

94ª Nota Videográfica: Nota 166. fragmento audiovisual 129 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. *Cruel Ubris;* 1971; Una producció de Radiotelevisió Espanyola, regidor: A. Otero.

95ª Nota Videográfica: Nota 167. fragmento audiovisual 130 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. *Cruel Ubris;* 1971; Una producció de Radiotelevisió Espanyola, regidor: A. Otero.

96ª Nota Videográfica: Nota 168. fragmento audiovisual 131 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. *Cruel Ubris;* 1971; Una producció de Radiotelevisió Espanyola, regidor: A. Otero.

97ª Nota Videográfica: Nota 169. fragmento audiovisual 132 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. *Cruel Ubris;* 1971; Una producció de Radiotelevisió Espanyola, regidor: A. Otero.

98ª Nota Videográfica: Nota 172. fragmento audiovisual 133 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. Laetíus; 1980; Una producción de Video Televisión Andaluza, 1981.

99ª Nota Videográfica: Nota 174. fragmento audiovisual 134 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. Laetíus; 1980; Una producción de Video Televisión Andaluza, 1981.

100ª Nota Videográfica: Nota 175. fragmento audiovisual 135 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. Laetíus; 1980; Una producción de Video Televisión Andaluza, 1981.

101ª Nota Videográfica: Nota 176. fragmento audiovisual 136 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. Laetíus; 1980; Una producción de Video Televisión Andaluza, 1981.

102ª Nota Videográfica: Nota 177. fragmento audiovisual 137 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. Laetíus; 1980; Una producción de Video Televisión Andaluza, 1981.

103ª Nota Videográfica: Nota 178. fragmento audiovisual 138 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. *Columbi Lapsus;* 1989; Una producción de Ovideo TV para T:V:E, S.A.; Dirección de Xavier Manich. 1991.

104ª Nota Videográfica: Nota 179. fragmento audiovisual 139 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. *Columbi Lapsus;* 1989; Una producción de Ovideo TV para T:V:E, S.A.; Dirección de Xavier Manich. 1991.

105ª Nota Videográfica: Nota 180. fragmento audiovisual 140 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. *Columbi Lapsus;* 1989; Una producción de Ovideo TV para T:V:E, S.A.; Dirección de Xavier Manich. 1991.

106ª Nota Videográfica: Nota 181. fragmento audiovisual 141 de los espectáculos. Acervo particular de Els Joglars. *Columbi Lapsus;* 1989; Una producción de Ovideo TV para T:V:E, S.A.; Dirección de Xavier Manich. 1991.

VIII.1.2. Notas Videográficas de la Quinta Parte

107ª Nota Videográfica: Nota 236. fragmento audiovisual 142, *El Joglars según Daaalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

108ª Nota Videográfica: Nota 237. fragmento audiovisual 143, *El Joglars según Daaalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

109ª Nota Videográfica: Nota 238 fragmento audiovisual 144, *El Joglars Según Daaalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

110ª Nota Videográfica: Nota 239. fragmento audiovisual 145, *El Joglars según Daaalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

111ª Nota Videográfica: Nota 240. «Anexo II», vídeo del espectáculo *Daaalí*, del acervo particular de Els Joglars. *Daaalí/La Trilogía;* 1999; Una producció de Televisió Espanyola, 2001. Regidor: Amador Blanco.

112ª Nota Videográfica: Nota 241. fragmento audiovisual 146, *El Joglars según Daaalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

113ª Nota Videográfica: Nota 242. fragmento audiovisual 147, *El Joglars según Daaalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

114ª Nota Videográfica: Nota 243. «Anexo II», vídeo del espectáculo *Daaalí*, del acervo particular de Els Joglars. *Daaalí/La Trilogía;* 1999; Una producció de Televisió Espanyola, 2001. Regidor: Amador Blanco.

115ª Nota Videográfica: Nota 244. fragmento audiovisual 148, *El Joglars según Daaalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

116ª Nota Videográfica: Nota 245. fragmento audiovisual 149, *El Joglars según Daaalí* -Documental sobre la Montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

117ª Nota Videográfica: Nota 246. fragmento audiovisual 150, *El Joglars según Daaalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

118ª Nota Videográfica: Nota 248. «Anexo II», vídeo del espectáculo *Daaalí*, del acervo particular de Els Joglars. *Daaalí/La Trilogía;* 1999; Una producció de Televisió Espanyola, 2001. Regidor: Amador Blanco.

119ª Nota Videográfica: Nota 249. fragmento audiovisual 151, *El Joglars según Daaalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

120ª Nota Videográfica: Nota 250. fragmento audiovisual 152, *El Joglars según Daaalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

121ª Nota Videográfica: Nota 252. fragmento audiovisual 153, *El Joglars según Daaalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

122ª Nota Videográfica: Nota 254. fragmento audiovisual 154, *El Joglars según Daaalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

123ª Nota Videográfica: Nota 255. fragmento audiovisual 155, *El Joglars según Daaalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

124ª Nota Videográfica: Nota 256. fragmento audiovisual 156, *El Joglars según Daaalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

125ª Nota Videográfica: Nota 258. «Anexo II», vídeo del espectáculo *Daaalí*, del acervo particular de Els Joglars. *Daaalí/La Trilogía;* 1999; Una producció de Televisió Espanyola, 2001. Regidor: Amador Blanco.

126ª Nota Videográfica: Nota 259. «Anexo II», vídeo del espectáculo *Daaalí*, del acervo particular de Els Joglars. *Daaalí/La Trilogía;* 1999; Una producció de Televisió Espanyola, 2001. Regidor: Amador Blanco.

127ª Nota Videográfica: Nota 260. fragmento audiovisual 157, *El Joglars según Daaalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

128ª Nota Videográfica: Nota 261. fragmento audiovisual 158, *El Joglars según Daaalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

139ª Nota Videográfica: Nota 262. fragmento audiovisual 159, *El Joglars según Daaalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

130ª Nota Videográfica: Nota 263. fragmento audiovisual 160, *El Joglars según Daaalí* -Documental sobre la montatge. Dirección de Llorenç Soler, realizado por Gara Produccions Malerick, 1999.

VIII.2. ANEXO II: LOS VÍDEOS DE LA PUESTA EN ESCENA DE *DAALÍ* Y *YO TENGO UN TÍO EN AMÉRICA*

VIII.2.1. Vídeo de la puesta en escena de *Daaalí*

Vídeo del espectáculo *Daaalí/La Trilogía;* 1999; Una producció de Televisió Espanyola, 2001. Regidor: Amador Blanco.

VIII.2.2. Vídeo de la puesta en escena de *Yo tengo un tío en America*

Vídeo del espectáculo *Yo tengo un tío en America;* 1991; Una Coproducción de Els Joglars y Christopher Haydon, 1993. Regidor: Christopher Haydon.