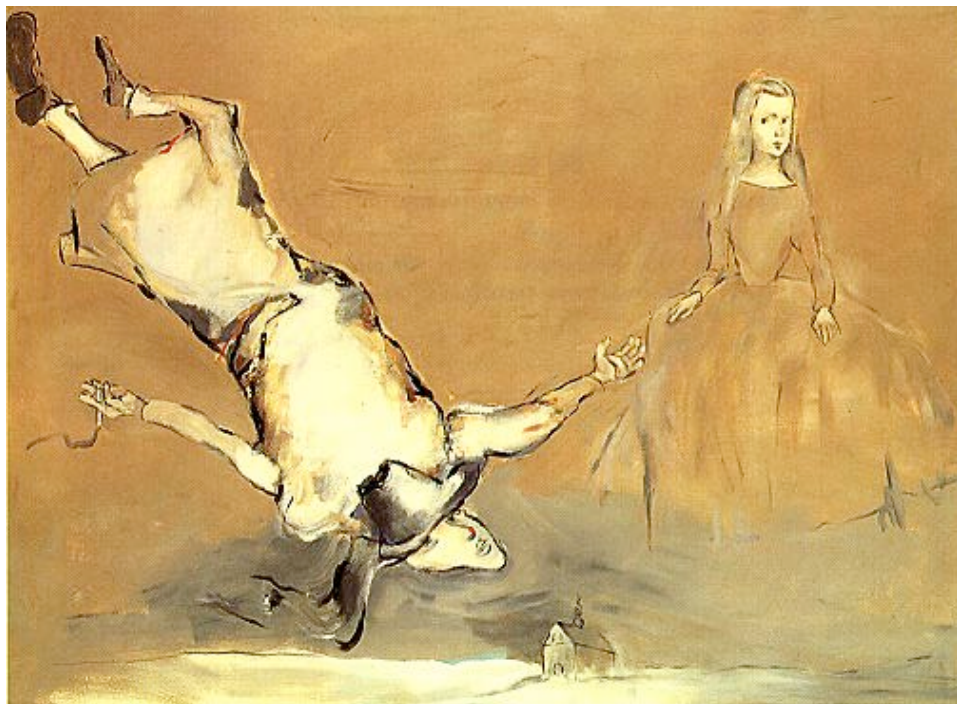




UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS
DE GRAN CANARIA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, CLÁSICA Y ÁRABE

**UNA PROPUESTA DE LIBRO DE DIRECCIÓN:
LA INFANTA DE VELÁZQUEZ DE LÓPEZ MOZO**



Tesis Doctoral
Programa de Doctorado
Literatura y Teoría de la Literatura

Presentada por Ignacio Cabrera Guedes
Dirigida: Dra. Carmen Márquez Montes

2015



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS
DE GRAN CANARIA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, CLÁSICA Y ÁRABE

**UNA PROPUESTA DE LIBRO DE DIRECCIÓN:
*LA INFANTA DE VELÁZQUEZ DE LÓPEZ MOZO***

PROGRAMA DE DOCTORADO
LITERATURA Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Tesis doctoral presentada por
D. Ignacio Cabrera Guedes

Dirigida por la
Dra. Dña. Carmen Márquez Montes

Las Palmas de Gran Canaria

2015



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS
DE GRAN CANARIA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, CLÁSICA Y ÁRABE

**UNA PROPUESTA DE LIBRO DE DIRECCIÓN:
*LA INFANTA DE VELÁZQUEZ DE LÓPEZ MOZO***

**CARMEN MÁRQUEZ MONTES
DIRECTORA**

**IGNACIO CABRERA GUEDES
DOCTORANDO**

Las Palmas de Gran Canaria

2015

AGRADECIMIENTOS

A Melisa, Femés e Imar.

*Por guiar mi vida.
Por el feliz porvenir.*

A mis padres y hermanos.

*Por ser pueblo.
Por ser patria.*

A Carmen Márquez.

*Alma y Guía de este proyecto.
Por tanto dado,
por las luchas compartidas.*

A Victoriano Santana S.

*Por la inquebrantable defensa de la idea.
Por Macondo.*

**A Clemente García, Miguel Ángel Maciel
Miguel Ferrera y José Dapresa.**

*Por la amistad. Por saber mejor que nadie
cómo dar forma y carne a mis sueños de director.*

A la ADE

(Asociación de Directores de Escena de España).

*Por la sigilosa defensa del teatro.
Por la dignidad de una profesión.*

A Teatro La República.

Por ser el ágora del teatro irreductible.

A Jerónimo López Mozo.

*Para que sirva esta tesis como parte del pago de la deuda
que el teatro español y esta sociedad, tiene contraída
con un autor que marcha sobre la idea y se guarece en la emoción.*

INTRODUCCIÓN	11
---------------------------	----

BLOQUE 1. ENTORNO DEL ANÁLISIS

1. LA DIRECCIÓN DE ESCENA EN EL MUNDO Y ESPAÑA	23
1.1. BREVE INTRODUCCIÓN HISTÓRICA DE LA FIGURA DEL DIRECTOR DE ESCENA.....	23
1.2. LA DIRECCIÓN DE ESCENA EN ESPAÑA.....	108
2. HACIA UN LIBRO DE DIRECCIÓN. ESTRUCTURA Y DESARROLLO	173
2.1. ¿CUADERNO DE DIRECCIÓN, LIBRO DE DIRECCIÓN, CUADERNO DE MONTAJE, PARTITURA, BITÁCORA?.....	180
2.2. ORÍGENES DEL LIBRO DE DIRECCIÓN.....	182
2.3. PARTES DEL LIBRO DE DIRECCIÓN.....	184
2.4. LOS TIEMPOS DEL LIBRO DE DIRECCIÓN.....	189
2.4.1. Libro de dirección inicial.....	190
2.4.2. Libro de recepción del espectáculo.....	192
2.5. LA PLANTA ESCÉNICA. NOTACIONES ESCÉNICAS.....	198
2.6. NUEVAS TECNOLOGÍAS PARA EL LIBRO DE DIRECCIÓN.....	211

BLOQUE 2. EL AUTOR Y SU OBRA

3. JERÓNIMO LÓPEZ MOZO: TRAYECTORIA TEATRAL E IDEOLÓGICA	217
3.1. INTRODUCCIÓN.....	217
3.2. TRAYECTORIA.....	218
3.2.1. Síntesis biográfica.....	218
3.2.2. Compromiso ideológico.....	225
3.3. EL TEATRO DE LÓPEZ MOZO.....	229
3.3.1. Contexto teatral. Su generación.....	229
3.3.2. Características generales del teatro “lopezmoziano”.....	233
3.3.3. Técnicas.....	240
3.3.4. Influencias y evolución.....	241
3.3.4.1. Influencias generales.....	241
3.3.4.2. Una influencia particular: Buero Vallejo.....	244
3.3.4.2.1. El Posibilismo.....	246
3.3.4.2.2. Nexos Buero Vallejo-López Mozo.....	249

BLOQUE 3. EL LIBRO DE DIRECCIÓN

4. PROPUESTA DE PUESTA EN ESCENA DE <i>LA INFANTA DE VELÁZQUEZ</i>	255
4.1. ESTUDIO TEÓRICO PREVIO.....	255
4.1.1. Velázquez.....	255
4.1.1.1. <i>Las Meninas</i> . Historia de un cuadro.....	256
4.1.1.2. <i>Las Meninas</i> en escena.....	257
4.1.2. El teatro de Kantor.....	259
4.1.2.1. Teatro de la Muerte.....	262
4.1.2.2. La influencia de Kantor.....	263
4.1.3. Kantor y la pintura.....	265

4.2. ESTUDIO DEL TEXTO.....	266
4.2.1. Edición.....	266
4.2.2. Premios.....	266
4.2.3. Argumento.....	266
4.2.4. Género al que pertenece la obra.....	271
4.2.5. Contexto de producción del texto.....	271
4.2.5.1. Momento particular en la vida del autor.....	271
4.2.5.2. Momento particular en la evolución literaria del autor.....	272
4.2.5.3. Contexto histórico.....	272
4.2.5.4. Contexto sociocultural.....	273
4.2.5.5. Acogida de la obra o texto.....	274
4.2.5.6. Influencia de la obra.....	274
4.2.6. El lenguaje del autor.....	275
4.2.6.1. Tipo de vocabulario de la obra.....	275
4.2.6.2. Tipo de lenguaje.....	275
4.2.6.3. Reiteraciones.....	275
4.2.6.4. La sintaxis.....	275
4.2.6.5. La puntuación.....	276
4.2.6.6. Los parlamentos.....	276
4.2.7. Temáticas.....	276
4.2.7.1. Tema principal.....	276
4.2.7.2. Temas secundarios.....	277
4.2.8. Argumento: trama.....	277
4.2.8.1. Fábula argumental.....	277
4.2.8.2. Fábula cronológica.....	278
4.2.9. Organización del texto.....	278
4.2.9.1. Autor para la escena.....	278
4.2.9.2. Vaciado general.....	279
4.2.9.3. Conflicto.....	304
4.2.9.3.1. Conflicto general.....	304
4.2.9.3.2. Conflicto secundario.....	304
4.2.9.4. Clímax.....	305
4.2.9.5. Transición.....	305
4.2.9.6. Acotaciones.....	306
4.2.9.6.1. Acotaciones técnicas.....	307
4.2.9.6.2. Acotaciones de los personajes.....	310
4.2.9.6.2.1. Descriptivas: física, psicológica.....	310
4.2.9.6.2.2. Constructivas: posturas, gestos, forma de caminar.....	311
4.2.9.6.3. Espacio escénico.....	311
4.2.9.6.4. Espacio sonoro.....	312
4.2.9.6.5. Iluminación.....	313
4.2.9.6.6. Vestuario y maquillaje.....	314
4.2.9.6.7. Localización temporal.....	314
4.2.9.6.8. Otras.....	314
4.2.10. Constantes.....	315
4.2.10.1. Palabras y frases clave.....	315
4.2.10.2. Gestos.....	315
4.2.10.3. Espacio sonoro.....	315
4.2.10.4. Utilización del coro.....	315
4.2.10.5. Utilización de algún efecto especial.....	315
4.2.10.6. Otros.....	315
4.2.11. Personajes.....	315
4.2.11.1. Vaciado de los personajes.....	316
4.2.11.2. El lenguaje de los personajes.....	342
4.2.11.2.1. Formas de expresión verbal.....	342
4.2.11.2.2. Tipo de diálogo.....	342
4.2.11.3. Apartes.....	343

4.2.12. Espacio dramático	343
4.2.13. Tiempo dramático	344
4.2.13.1. Época en que se desarrolla la acción.....	344
4.2.13.2. Duración.....	345
4.2.13.3. Cronología del texto	345
4.3. PROPUESTA DE DIRECCIÓN	346
4.3.1. Análisis desde la dirección.....	346
4.3.1.1. Interpretación actoral.....	347
4.3.1.1.1. Acción	349
4.3.1.1.2. Ritmo / pausas / silencios	350
4.3.1.1.3. Puntos de giro	351
4.3.1.1.4. Distribución del elenco	352
4.3.1.2. Motivación para poner en escena esta obra.....	353
4.3.1.3. Elementos de actualidad	354
4.3.1.4. Público al que va dirigido	355
4.3.1.5. Tono que se le quiere imprimir a la obra.....	355
4.3.1.6. Características del lenguaje a utilizar.....	355
4.3.2. Espacio dramático propuesto.....	355
4.3.3. Tiempo escénico propuesto.....	355
4.3.4. Movimiento	355
4.3.4.1. Planos de movimiento por páginas.....	355
4.3.4.2. El momento y lugar de las entradas y salidas de los actores	511
4.3.4.3. Principales acciones anotadas.....	513
4.3.5. Tecnología	517
4.3.5.1. Iluminación	517
4.3.5.1.1. Concepto lumínico.....	517
4.3.5.1.2. Tipos de focos	518
4.3.5.1.3. Distribución de aparatos.....	519
4.3.5.1.4. Renders.....	521
4.3.5.1.5. Lista de movimientos lumínicos	531
4.3.5.2. Espacio sonoro	532
4.3.5.2.1. Raider de sonido.....	532
4.3.5.2.2. Lista de pistas de sonido	532
4.3.5.3. Video	533
4.3.6. Escenografía.....	533
4.3.6.1. Concepto de la escenografía.....	533
4.3.6.2. Plantas escenográficas	535
4.3.6.3. Bocetos escenográficos.....	535
4.3.7. Vestuario	537
4.3.7.1. Concepto del vestuario. Época y estilo	537
4.3.7.2. Listado	538
4.3.7.3. Orden de cambios.....	539
4.3.7.4. Bocetos de vestuario.....	542
4.3.8. Maquillaje	546
4.3.8.1. Concepto de maquillaje.....	547
4.3.8.1.1. Época	547
4.3.8.1.2. Estilo	547
4.3.8.2. Necesidades materiales.....	547
4.3.8.3. Bocetos de maquillaje.....	547
4.3.9. Utilería/atrezzo	547
4.3.9.1. Listado.....	547
4.3.9.2. Orden de salida de los elementos de utilería	548
4.4. CUADERNO DE DIRECCIÓN.....	549
4.4.1. Leyenda básica.....	549
4.4.2. Ejemplo: “Escena 1”	550

4.5. LIBRO DE RECEPCIÓN DEL ESPECTÁCULO.....	559
4.5.1. Ficha final de la obra	559
4.5.1.1. Elenco artístico final	559
4.5.1.2. Equipo técnico	559
4.5.1.3. Fotos	559

CONCLUSIONES.....	561
--------------------------	------------

BIBLIOGRAFÍA	569
---------------------------	------------

INTRODUCCIÓN

Esta tesis es producto de la necesidad de un director de escena. Una necesidad que surgió la primera vez que me propuse dirigir un espectáculo teatral y que, dos décadas después de profesión, sigue apareciendo desde el momento en que surge la primera idea de una puesta en escena, y continúa presente hasta que se estrena el espectáculo.

Esa necesidad no es otra que la de contar con una herramienta lo más ajustada posible a las necesidades de los directores de escena para afrontar el texto y la puesta en escena: el libro de dirección.

Estamos ante una tesis eminentemente práctica, que desde la herramienta “libro de dirección” tiene por objetivo el análisis y estudio de la obra dramática *La Infanta de Velázquez* de Jerónimo López Mozo, desde una doble motivación: por un lado, la concreción de un libro de dirección con cierta universalidad; por el otro, plasmar las directrices de este libro a través de la creación de uno para el montaje de *La Infanta de Velázquez*, de Jerónimo López Mozo.

En las próximas páginas, vamos a desglosar el alcance de cada motivación expuesta.

En este país, de larga tradición teatral, el conocimiento de determinada autoría ha venido directamente de su puesta en escena. Conocemos el teatro en su primer estadio como literatura dramática, y lo disfrutamos en su puesta en escena final. Tenemos, además, ingentes estudios que profundizan en la autoría, que desentrañan cualquier texto, que analizan la recepción espectacular del mismo, etc.

Sin embargo, hay poco escrito acerca de cómo se “pone en pie” a estos autores, de cómo los profesionales de la escena abren en canal todo el texto literario, y de cómo, desde una concreta y particular interpretación de la obra, lo ponen al servicio de los espectadores.

Sin lugar a dudas, todo este compendio de fórmulas y formas constituyen una herramienta que está a caballo entre la literatura y la puesta en escena, entre el verbo y la carne a través de la idea. Es la herramienta con la que cada director de escena construye y da vida a su pequeño “Frankenstein”.

El libro de dirección es, sin duda alguna, una de las mejores maneras para conocer a los autores y sus motivaciones.

Históricamente, siempre hemos ido a buscar los libros de dirección de los grandes directores, para estudiar cuál había sido el planteamiento de sus diferentes puestas en escena. Desde que era un aprendiz de director comencé una búsqueda que la mayor parte de las veces arrojaba poca claridad.

A esta condición de novato había que sumar la particularidad de ser un director de la periferia, donde la formación y proximidad al teatro de primer nivel no era de fácil acceso. Aunque ya no es así, de alguna manera los directores de la periferia suplíamos carencias y buscábamos apoyos en distintos materiales y herramientas de rangos más teóricos; entre otras, los libros de dirección.

También se buscaba en un libro de dirección la herramienta pedagógica donde se nos especificara de manera clara, coherente y práctica cómo otros directores habían ejecutado sus ideas, bien desde novedosas propuestas, bien desde la reformulación de propuestas ya conocidas.

¿Y qué nos encontrábamos? Descubríamos, sobre todo, que los grandes directores, como Stanislavski, ponían al lado de sus textos sencillas notas orientativas acompañadas con algunos planeamientos de movimiento. Pero este cuaderno de dirección, estas señaladas notas, no nos permitían ver con nitidez cómo fue el montaje. No era una radiografía del espectáculo en cuestión.

Es innegable que esas notas tenían y tienen un valor muy importante, pero a un director no le valen por sí solas. Nos interesa saber de qué forma lo hicieron y qué recursos técnicos y estéticos usaron para ello.

En esas búsquedas señaladas también aparecían directores más técnicos y explícitos a la hora de transcribir todo lo que sucedía en escena a nivel de movimientos. Pero eso tampoco nos daba una dimensión exacta de cómo se construyeron los personajes, su progresión interna, de la resolución de problemas interpretativos, etc.

Lo que nunca pudimos encontrar en esas indagaciones fue un cuaderno de dirección modelo o, cuanto menos, unas directrices genéricas a la hora de elaborarlo.

Aunque habíamos asumido que un libro de dirección no podía estar encorsetado, ya que el mismo varía y se adecua a la puesta en escena futura, deseábamos dar con una base estándar que fuera lo más universal posible.

Pero para ello, primeramente, había que entrar a fondo en la definición de la propia herramienta. ¿Libro de dirección o cuaderno de dirección? No éramos capaces de definir de manera unánime cómo denominar nuestra principal herramienta de trabajo, y quizás por ello no hemos podido avanzar en la búsqueda de estructuras comunes a la hora de su elaboración.

Mientras que un “cuaderno de dirección” ha de tener por finalidad la recogida de notas por parte del equipo de dirección, un “libro de dirección” es un documento bastante más amplio. Desde esta tesis se ha planteado que la finalidad del director es tener un libro, y que dentro de ese libro hay un cuaderno como una de las partes fundamentales del mismo.

El cuaderno es aquella parte del libro de dirección que el director y su equipo tienen sobre la mesa de trabajo al comienzo de los ensayos. En él se ejecuta todo lo que se ha recogido como planteamiento inicial, y se toman las diversas notas y apuntes que se van generando a medida que se monta el espectáculo.

Planteamos el cuaderno como una especie de síntesis y vaciado de las partes más prácticas que previamente se han trabajado en el libro.

La mayor parte de las referencias encontradas hacen alusión al término “cuaderno de dirección”. No es difícil encontrar sugerencias que nos apuntan lo que ha de incluir genéricamente este cuaderno, pero todo lo que hallamos es dispar y queda lejos de la intención de plantear un molde común de trabajo.

Aunque lo desarrollamos con posterioridad a lo largo de la presente tesis, queda claro que es necesario que se incluya no sólo el texto del espectáculo, sino varias columnas anexas donde se recojan, como mínimo, los diferentes vaciados textuales vinculados con el nivel técnico, interpretativo y de planimetría. Si fuera una ópera, además, habría que añadirle la partitura, como es preceptivo y lógico de suponer.

Texto	Planos	Bloque Interpretación		Bloque Técnico		
		Acción	Mutis/Entradas	Iluminación	Sonido	Video
	Planta					
	Alzado				Vestuario	Util/Atre

A pesar de que la propia intuición me decía que después de una primera lectura era necesario llevar a cabo una serie de vaciados del texto para entender y situar acciones, espacios y personajes, así como la evolución de la fábula, nunca vi este tipo de procedimiento en ningún cuaderno de dirección de los estudiados. Por eso deseo hacer este trabajo, para saber si, realmente es útil.

Como profesor de Escena Lírica en el Conservatorio Superior de Música de Canarias, me choca enormemente ver cómo los músicos trabajan con una partitura, mientras que en el teatro eso no era del todo posible. Esta partitura no deja de ser una especie de libro de dirección perfectamente delimitada, y universalmente entendida e interpretada por todos los directores e intérpretes. A pesar de ser la misma partitura, esta se interpreta en cualquier parte del mundo de manera distinta, pues cada director de orquesta le da sus matices y su impronta. Y aunque pareciera que suena igual, el resultado final no es el mismo. Esta diferencia es perfectamente perceptible por el público asistente.

La pregunta que toca hacer es razonable: ¿Por qué no podemos ir a la búsqueda de la universalidad con nuestra particular partitura, es decir, un libro de dirección teatral? Es evidente que la naturaleza de nuestro arte es distinta, ya que como directores de escena tenemos la obligación de conjugar distintos códigos de trabajo en un sólo documento.

En este sentido, cabe destacar que una de las características que define nuestro libro de dirección es la “mutabilidad”, ya que estamos ante un documento nacido para ir transformándose desde el primer ensayo hasta el estreno.

Además, este libro de dirección que está en nuestra intención realizar pierde su funcionalidad si no es “comprensible” no sólo por el amplio conjunto de los entes artísticos que intervienen en su elaboración, sino también por los futuros usuarios del mismo.

Es posible que, en la búsqueda de una mayor concreción y elaboración del libro de dirección, ahondemos en una complejidad que haga perder funcionalidad y operatividad a la hora de realizar su puesta en escena. Podríamos llegar a una exactitud sumamente ajustada del movimiento en escena desde la óptica del intérprete, basándonos, por ejemplo, en la técnica del mimo corporal dramático de Ettiene Decroux; o bien podríamos planificar con absoluta precisión los movimientos en escena desde la técnica de la labanotación¹, que trata de transcribir todas las formas de movimiento imaginables.

Todo esto puede parecer excesivo, pero un libro o un cuaderno de dirección ha de tener la posibilidad de quedar abierto a todo tipo de montajes: teatrales, líricos, musicales, dancísticos, etc.

Se intentará recoger y estudiar los distintos estadios por los que pasa un libro de dirección. Comenzaremos planteando el denominado “libro de dirección inicial”, que debe mutar y cambiar a lo largo del proceso de ensayos, hasta devenir en el “libro de recepción del espectáculo”. En este último libro de dirección deberán concretarse todos los cambios sufridos desde el planteamiento inicial de dirección a través de los ensayos. Este libro final substancia la forma en que finalmente el público “recepiona” el espectáculo. Bien se le podría haber llamado “Libro de dirección final”, pero, atendiendo a la teoría de la recepción teatral tan recurrente en los últimos tiempos, creo que finalmente nos inclinaremos por este nombre.

En este amplio proceso de reflexión sobre el libro de dirección, esperamos poder detenernos en ese “libro de recepción del espectáculo” cuando vuelva a la mesa de dirección un tiempo después, para ajustar el espectáculo o revisarlo de cara a bolos futuros. Y quizá podamos reflexionar sobre la nueva finalidad del libro con el que se pueda activar otra vez el mismo espectáculo. Al abrirlo, ya no será un “libro de recepción del espectáculo”, sino que pasará a ser un “libro de dirección inicial”. Este cambio conceptual tiene su origen en la ya apuntada mutabilidad, o así deseamos demostrarlo en esta investigación.

De alguna manera, queremos empezar a desbrozar con esta tesis el largo camino que ha de terminar en la concreción de un sistema universal para el libro de dirección. Se intentará, de cierta manera, estructurar el conjunto y de reconstruir un modelo de libro de dirección partiendo de las aportaciones históricas de directores conocidos.

Para lograr nuestros propósitos, se ha decidido trabajar con un texto de Jerónimo López Mozo, miembro de la generación más premiada y menos representada de nuestra historia teatral. Con el teatro de López Mozo siempre tuve una vinculación múltiple, desde lo ideológico y social, hasta una querencia por autores compartidos.

1. Codificación planteada por el coreógrafo, profesor, filósofo y teórico de la danza húngaro Rudolf von Laban.

Nunca escondió lo que era: un autor comprometido y con una tensa relación con la censura. No fue posibilista, aunque en alguna época mitigó un poco su teatro.

La primera entrevista que tuve con Jerónimo López Mozo se realizó en julio de 2004; hasta ahora hemos mantenido más de una veintena de encuentros de trabajo continuado. De todos es conocida la permanente disposición del maestro para tender la mano a los jóvenes dramaturgos, a los aspirantes que buscan un primer empuje, y la plena entrega que ofrece a los directores de escena.

López Mozo tiene una excelente relación con los directores de escena. Estos, además, reconocen en él a un autor muy accesible y receptivo. Aunque reconoce que el trabajo de Buero Vallejo le ha marcado, no participa de la intransigencia que este tenía con los directores a la hora del escrupuloso respeto al texto.

Fue justamente Carmen Márquez, tutora de este trabajo, quien me acercó a *La Infanta de Velázquez*, obra que no había sido representada por la dificultad que entrañaba su puesta en escena; tanta, que aún hoy sigue sin estrenarse.

En varias lecturas previas que hice de la obra como acercamiento, siempre aparecía la dificultad de darle forma en el escenario. Ese juego de intermedialidades e intertextualidades hacían casi imposible el tratamiento de sus espacios y tiempos.

Muchos llegaron a calificar esta obra, así como una parte importante del teatro de López Mozo, como “teatro irrepresentable”. Cierto es que el teatro de López Mozo no siempre ha sido fácil ni gratuito, pero entendía que no dejaba de ser más que una estigmatización no exenta de cierto marketing, ya que en el teatro todo puede ser representado.

El mismo López Mozo afirmaba: «Yo sé que mi teatro no es de masas, por lo que siempre he dado por sentado que nunca me enriquecería con él. Pero de ahí a lo que me aporta existe un profundo abismo». (Campal. 2005)

Este concepto de irrepresentabilidad no es nuevo. El mismo Federico García Lorca dividía sus obras en dos categorías: obras “representables” e “irrepresentables”. (Giménez Micó. 1995)

De alguna manera, López Mozo y su texto se me presentaban como un reto; y, efectivamente, si hay una obra difícil de montar, esa es *La Infanta de Velázquez*. No tiene un desarrollo aristotélico, no responde a las premisas comunes de la mayoría de los textos escritos, rompe los espacios y los tiempos, precisa de un alto nivel intelectual de los equipos creativos, tiene muchísimos personajes, etc. Los entendidos dicen que esta obra de López Mozo es una de las más complicadas y difíciles.

Como apuntábamos anteriormente, aún no se ha hecho una puesta en escena de ella. Lo que sí se hizo con esta obra fue una lectura dramatizada, que tuvo lugar en el marco del II Taller Escenas y Dramaturgias Contemporáneas organizado por el Aula de Teatro de la Universidad de

Las Palmas de Gran Canaria. La lectura tuvo lugar el 5 de febrero del 2015 en el Aula de Grado del Campus de Humanidades y contó con la presencia del autor.

Para la ocasión, se hizo una reestructuración del texto atendiendo a varias consideraciones: en primer lugar, era una versión leída que, además, no contaba con la cantidad de actores que exige la obra; en segundo lugar, era un ejercicio para el alumnado del taller y se abordaba el texto dramático como una tarea de trabajo.

De manera aproximada, la obra original tiene una duración de dos horas y media, mientras que la adaptación quedó finalmente en una hora y media. Al final de la representación se realizó un ameno encuentro-debate con el autor.



Nos quedamos con la reflexión de López Mozo al apuntar que no había sentido que la obra hubiera perdido nada, a pesar de esta adaptación. Nuestro objetivo era que no se nos quedara en el camino aquello que para la fábula fuera determinante.

Seguramente, en las palabras del autor hay que tener presente la capacidad de disfrute de López Mozo y esa determinación histórica de no revisar su trabajo una vez terminado y publicado. López Mozo tiene conciencia de autor dramático, sabe que la representación resolverá las posibles dificultades textuales. Jerónimo escribe para la escena y concede todo tipo de licencias a los directores.

La Infanta de Velázquez es una obra propia de un artista renacentista, de un López Mozo con una valiosa carga de profundidad intelectual. *La Infanta de Velázquez* contiene elementos y situaciones históricas inconexas que exigen un espectador preferiblemente formado y con una atención permanente.

La compleja estructura de la obra está capitaneada por un Kantor que adereza todo el texto con su teatro de la muerte. Con esta dirección se traza una simbiosis entre los hechos históricos conocidos y ciertos, y las fabulaciones de un autor para contar la historia de Europa a través de 400 años de guerras y conflictos.

Es posible que con la obra que nos ocupa estemos ante el mejor Jerónimo como autor, con una madurez espléndida. López Mozo se caracteriza por lo perenne de sus textos; en este sentido, *La Infanta de Velázquez*, como la inmensa mayoría de sus textos, no ha perdido vigencia.

Es uno de los autores más paradigmáticos en la escena española actual, con una estética, unas ideas, unas temáticas y un concreto significado teatral. Y si no se le ha representado más es, entre otras razones, por su compromiso militante tanto en la dictadura como en la democracia.

También porque Jerónimo está lejos de los actuales gustos mayoritarios y de aquellos espectáculos cuyo mayor reclamo reside en el humor y en lo musical. Prefiere públicos críticos que continúen el debate de lo visto en el escenario una vez finalizada la función.

En resumen, este trabajo busca el análisis y estudio del texto *La Infanta de Velázquez* a través de la principal herramienta del director, que es su libro de dirección, del que esperamos realizar una propuesta para universalizarlo en la medida de lo posible. Todo ello al margen de que este libro de dirección lo podamos tener físicamente encima de la mesa en soporte papel o digital.

Queríamos afrontar la obra de López Mozo no tanto desde una óptica literaria, sino desde la visión de un director con todas sus herramientas al alcance. Hay muchos estudios y muy interesantes sobre López Mozo realizados por reputados investigadores², pero ninguno de ellos se ha hecho desde un posicionamiento totalmente práctico, ni desde el campo de la dirección de escena.

Hemos considerado oportuno, en virtud de nuestros objetivos y necesidades, estructurar la tesis en tres bloques. El primero está compuesto por dos capítulos. En el primer capítulo ahondamos en la historia de la dirección de escena, desde donde podremos acercarnos a los métodos, maneras y formas de dirección, y de cómo influyó posteriormente en el auge y consolidación de la figura del director de escena en este país.

En un segundo capítulo abordamos la estructura y el desarrollo del libro de dirección. Iremos a sus orígenes para entender los tiempos de elaboración de un libro de estas características. Nos aproximaremos a la definición del mismo, a las partes que lo componen y al prototipo de notación escénica.

El segundo bloque de nuestro proyecto está compuesto por el capítulo III. En él abordaremos la figura de Jerónimo López Mozo desde su trayectoria dramática, su compromiso ideológico y las características de su obra. Para entender a López Mozo hay que tener presente a su generación, así como sus técnicas, influencias y evolución.

De manera especial, nos detendremos en su relación con Buero y las obras que ambos han dedicado a Velázquez y sus infantas.

El último bloque está compuesto por el capítulo IV, el cual se centra en el desarrollo íntegro del libro de dirección. En este bloque monográfico hacemos un estudio teórico previo que abarca a Velázquez y su cuadro, y a Kantor y su teatro. Luego nos adentramos en un profundo análisis del texto para pasar a una propuesta de dirección concreta. Y de esa propuesta de dirección emanará el “cuaderno de dirección” en el que proponemos la primera escena como ejemplo del resto del cuaderno.

2. Entre otros, conviene destacar títulos como la tesis de Dña. Carmen Perea González, *Jerónimo López Mozo: el teatro de la desilusión* (1999) o la memoria de licenciatura de Dña. María Teresa Pasero Montero, *El teatro de Jerónimo López Mozo* (1986). Otros autores han realizado estudios específicos sobre parte de su obra, como: John P. Grabiele, César Oliva y José Antonio Aliaga, José Luis Campal, Bruno Mubler o Mario Saalbach.

Finalmente, y de manera somera, hacemos algunos aportes de por dónde ha de ir el “libro de recepción del espectáculo”. Y es lógico que sea escueta, ya que este es el libro resultante de todo el proceso de ensayos y preparación del espectáculo.

Cabe suponer que el futuro de esta tesis podría estar en el planteamiento de una especie de libro blanco, donde se concretaran las mínimas bases sobre las que los directores han de regirse a la hora de afrontar, elaborar e interpretar el libro de dirección.

Por ello, esta tesis se plantea como una progresión futura de trabajo. Ni como director es la primera vez que hago un libro de dirección que responde a parte de los postulados que aquí se defienden, ni tampoco ha de cerrarse aquí este proceso de investigación que nos ha de descubrir nuevas evoluciones.

Con anterioridad a esta tesis, y por una necesidad real de agilizar y clarificar el proceso de montaje, se generó un cuaderno muy exhaustivo y clarificador donde ya se probaban parte de los planteamientos de esta tesis.



La experiencia se probó durante el proceso de montaje de la ópera *L'occasione fa il ladro* de Gioacchino Rossini. Esta ópera se estrenó en el Teatro Pérez Galdós de la capital grancanaria el 20 y 21 de marzo de 2013, bajo la batuta del maestro Errico Fresis.

Tal como hemos planteado, la finalidad de nuestro libro de dirección es que sea ágil, fácil y directo. La consecuencia final de aquella experiencia fue un libro impreso en DIN-A3 (297x420 mm) que al quedar abierto se duplicaba. Ello facilitaba que, con un solo vistazo en horizontal, supiéramos ver en qué momento estábamos durante el transcurso de los ensayos. Como se podrá comprobar, en la hoja de la izquierda queda la partitura y el texto, y en la hoja de la derecha podemos ver la planimetría escénica, las entradas y salidas, las distintas columnas técnicas, etc. Lo

que queda subrayado a color es el texto que se interpretaba en ese momento. El libro pesaba unos 3 kilogramos.

Este prototipo de libro de dirección también ha sido probado en espectáculos teatrales como *Ciudadano Yago*³ o *Los Impostores*⁴ con un buen resultado. En cada una de las experiencias mencionadas, el libro fue mutando hasta ajustarse a las necesidades del espectáculo. En el caso de *Ciudadano Yago* se prestó especial interés en todo el tránsito y movimiento de módulos que se desplazaban por la escena, ya que con ellos se componía un total de 10 espacios dramáticos.

En el caso de *Los Impostores* el trabajo hubo de ser más milimétrico, ya que en un cubo de 15 metros cuadrados se movían cinco actores y había otros cinco módulos menores.



En esta tesis se ha conseguido mejorar y definir esta parte del libro, sistematizarla más mejorándola en cuestiones como el posicionamiento de los personajes. Se puede comprobar con sólo un vistazo si el personaje está sentado, se levanta, se acuesta, etc.

Este trabajo me ha permitido descubrir a otros investigadores en el mundo que estudian soluciones similares a las que se plantean en esta tesis. En Francia se ha puesto en marcha el proyecto DRAMA, dirigido por Monique Martínez Thomas y Matthieu Pouget, ambos de la Universidad de Toulouse-Le Mirai. Este proyecto pretende, a través de un programa informático, reemplazar el tradicional libro de dirección por una herramienta multimedia, haciendo un estudio en profundidad de la puesta en escena y el texto desde varias vertientes. De ello hablamos ampliamente en el capítulo 3.

3. Vid. *Ciudadano Yago* como portada del nº 150 de revista ADE-Teatro.

4. Vid. imagen de la escenografía de *Los Impostores*. Estreno en Cuarta Pared (Madrid) en noviembre de 2014.

El futuro ha de someter esta propuesta de libro de dirección a un riguroso e intenso análisis. Convendría tomarlo como punto de partida para que, desde la experiencia de otros directores, pudiéramos ir estableciendo cuáles serían los puntos de encuentros en esa búsqueda de la universalidad de nuestra herramienta, así como de sus particularidades.

Los sistemas de trabajo no se generalizan porque alguien lo decreta, sino porque, después de haber pasado por el tamiz de la práctica y la experiencia, se acaba asumiendo por una gran parte de la comunidad de directores.

Esta tesis es el desarrollo de un trabajo técnico como es el “libro de dirección”. Este trabajo técnico se desarrollará desde un marco teórico que recorre la historia de los directores de escena y su trabajo, y un estudio en profundidad de lo que es el libro de dirección como herramienta, desde la que se plantea la búsqueda de la universalización del mismo.

Para la aplicación de esta propuesta de libro de dirección, nos apoyamos en *La Infanta de Velázquez* de López Mozo, donde se hace un trabajo en profundidad de la obra y su posterior plasmación en un libro de dirección a todos los niveles, desde el técnico hasta aspectos dramaturgicos.

BLOQUE 1
ENTORNO DEL ANÁLISIS

CAPÍTULO 1

LA DIRECCIÓN DE ESCENA EN EL MUNDO Y ESPAÑA

1.1. BREVE INTRODUCCIÓN HISTÓRICA DE LA FIGURA DEL DIRECTOR DE ESCENA

El teatro es un arte en renovación constante. A lo largo de tres mil años de historia, se han transitado casi todos los caminos en lo referente a innovaciones técnicas y reinterpretaciones teóricas; se ha teorizado sobre el hecho teatral, el trabajo de los actores y la puesta en escena.

En todo ello, los directores del siglo XX especialmente, han tenido un papel fundamental acercándonos técnicas que subsistirán al paso de las nuevas tecnologías. Desde Antoine hasta Stanislavski, Kantor, Meyerhold, Brecht, Grotowski, Brook, Barba o Boal. La característica común de la mayoría de estos maestros reformadores de la escena, fue la vuelta a formulas antiguas teatrales desde una nueva idea de este arte.

Grotowski definía al director de escena en los siguientes términos:

Los directores son obreros de teatro que llegan a este oficio tras fracasos en otros dominios. Quien un día soñó con escribir comedias, acaba dirigiéndolas; el actor que no logra serlo, el acto que no pasó de papeles de galán y ahora se aproxima a la edad crítica, acaba siendo director de escena; los críticos que han alimentado dentro de sí un complejo de impotencia ante un arte que sólo saben describir, escogen también de buena gana el oficio de directores de escena. Los profesores de letras que se aburren de su trabajo científico, que dan pruebas de un exceso de sensibilidad, se consideran competentes para la dirección escénica. Conocen el drama, ¿y qué es el teatro en su imaginación sino la realización del drama? Las motivaciones, no artísticas, sino psicológicas de los directores de escena son de lo más variadas. Su trabajo es una compensación de fenómenos diversos: por ejemplo, muchos hombres con instintos políticos insatisfechos se hacen directores de escena, gozando del placer que les proporciona esta forma de poder. (Grotowski. 1971)

La profesión de director de escena (*metteur en scène* o *regisseur*) y el origen del teatro moderno, son dos acontecimientos que van unidos. A finales del siglo XIX la evolución del propio teatro hizo necesario el concurso de una nueva figura sobre la que pivotara las decisiones de la puesta en escena que se planteaban desde el texto escrito. El director era el responsable de acercar al público las intenciones del autor, y para hacer más comprensible los propósitos del mismo.

El nacimiento del llamado *teatro de dirección* (*Regietheater* en alemán), es un acontecimiento netamente europeo y que se confronta al teatro de autor hasta ese momento conocido. Surge en oposición al realismo-naturalismo, corriente que propugnaba la exposición de una realidad decididamente natural de todo lo que sucedía en el escenario. El llamado teatro de dirección comienza a eclosionar a principios del s. XX.

Esta evolución hace que la atención del espectador no se centre solamente en la obra, sino también sobre todo el trabajo del director en su conjunto. Por consiguiente tiene más importancia la idea sobre la que se desarrolla una puesta en escena y como se materializa (*Konzept* es el término usado por los alemanes), que la obra en sí misma.

Con anterioridad eran los escritores los que marcaban las pautas de cómo debía escenificarse “su” texto y que normas seguir. Así lo hicieron nuestros clásicos griegos o Shakespeare y el propio Moliere.

Conviene dejar claro que “espectáculo” y “puesta en escena” no son lo mismo. El “espectáculo” es la representación, la función, el evento o la actuación; mientras que “la puesta en escena” atiende al ajuste que ha de llevarse a cabo para una representación con la finalidad de ser espectáculo.

Aunque la ordenación práctica del espectáculo siempre ha existido, el nacimiento del rol del director de escena como tal no aparece hasta finales del s. XIX, aunque el término de “puesta en escena” (con el significado que hoy le damos a la palabra) es de principios del mismo s. XIX. Con anterioridad, “poner en escena” tenía más que ver con la adaptación de un texto literario para llevarlo a escena.

Ya a principios del siglo XX, entre 1910 y 1930, y hasta las rupturas brechtiana y artaudiana, la puesta en escena tiene una consideración concreta que grosso modo responde a la concepción apuntada por Copeau: “La actividad que consiste en la distribución, en un tiempo y un espacio de actuación dados, de los diferentes elementos de significación escénica de una obra dramática”. (Copeau. 1995)

En definitiva, un director de escena es quien controla y supervisa el montaje de una obra teatral. Además unifica los distintos esfuerzos y aspectos de la producción bajo una particular cosmovisión, articulando los distintos entes artísticos que confluyen en el espectáculo con una visión artística concreta. Aúna y coordina un equipo de profesionales creativos y de índole técnico, bajo un concepto artístico concreto y una interpretación de la obra que traerá aparejada una puesta en escena bien definida.

La puesta en escena ha ido cubriendo etapas que podríamos resumir de la siguiente manera desde sus comienzos:

1. El naturalismo-simbolista: el naturalismo de Zola y Antoine buscan imitar fielmente la sociedad que les rodea y el mundo de los objetos desde el atrezo y las escenografías. Por otra parte los naturalistas, entre los que destaca Paul Fort o Lugné-Poe, quieren reconstruir en el escenario el mundo de fuera desde una posición más poética y relativa.

2. El antinaturalismo y la exploración del espacio: Los máximos representantes de esta corriente fueron Appia y Craig. Planteaban la independencia estética de la escena, fueron a la

búsqueda de los elementos básicos de la representación, y prestaban especial atención a la propuesta lumínica.

3. Las vanguardias rusas: Destacan Stanislavski, Meyerhold, Tairov, Vakhtangov o M. Chejov. Había un especial interés por la formación del actor, apoyando todo el trabajo del mismo en la técnica.

4. Era escenocrática: Con Copeau o el Cartel (Pitoeff, Dullin Jouvét y Baty) al frente. Se produce la llegada de directores donde el rigor organizativo de los elementos y los signos que intervienen en la escena, llegan a su punto más álgido. Se asume el teatro como obra de arte total donde escenografía, espacio, decorados, iluminación, lenguaje corporal de los actores, etc., se muestran con plena igualdad junto al lenguaje literario del texto.

5. Rupturas: Liderado por Artaud o Brecht. Por un lado Artaud abunda en la idea de que la puesta en escena es un acontecimiento único. Por ello apela a una escena autónoma, donde deje de tener importancia la transferencia del texto a la representación. Por otro lado Brecht plantea que la puesta en escena no tiene valor en sí misma, y solo tiene razón de ser como arma histórica y política. Aboga por un pulso entre la práctica escénica y la lectura crítica del texto.

6. Revolución francesa: La nueva prole de directores de escena toman el poder reforzando la idea del teatro de dirección. No contemplan la tarea de dirección como una asistencia a la interpretación del texto, sino como una obra de arte total desde la creación libre del director. Vilar y Barrault oxigenaron la escena en la década de los 50 y 60 con una democratización y descentralización teatral sin precedentes. Vilar es un director sobrio y austero, que posiciona al director de escena como el gran creador teatral de los últimos treinta años. Barrault combina un teatro de arte con la escenografía.

7. La muerte del autor: La década de los 70 fue el período de florecimiento del imperio del director de escena, desde la ruptura producida en 1968. Los diversos planteamientos escénicos robustecen la obra abierta o el metateatro. Es el decenio de los grandes y más mediáticos directores que eclipsan a la autoría dramática. En definitiva, el texto escénico toma más importancia que el texto dramático. Son años donde se aventura la muerte del autor (Barthes, Foucault) y donde la práctica escénica es más importante que el desarrollo teórico. Los americanos Wilson, Cunningham, Foreman, Copeau o Glas, que tenían una querencia especial por la performance. La gente no va al teatro para ver a Shakespeare o Molière, sino que acude para ver al Corneille de Planchón o al Marivaux de Chéreau,

8. Los años ochenta: Las tres décadas que van desde los sesenta hasta los ochenta, fueron tiempos de grandiosas escenificaciones de clásicos, aunque ello trajo algunas actualizaciones muy comprometidas.

9. Los noventa: Las puestas en escena de esta década vienen marcadas por el eclecticismo. Esta indefinición designa al movimiento de varias formas: postmodernismo, postestructuralismo o postdramático.

Antes de llegar a estos postulados y estéticas, se ha decidido hacer un recorrido por todos los antecedentes de lo que se conoce en el siglo XX como director de escena.

Grecia fue la cuna del teatro tal cual hoy lo conocemos. El autor era el principal y único responsable de constituir en escena sus propias obras. El autor, que como Esquilo también actuaba o formaba parte del coro, supervisaba el trabajo de unos actores que en ningún caso eran profesionales.

El autor-director, al que se le denominaba *didaskalos* (maestro), ostentaba algunas tareas de producción, lo que viene a indicar de manera clara que estos directores tuvieron que combinar las explicaciones a sus artistas con la puesta en escena de su texto.

Roma no supuso un cambio sustancial en este punto. Entre las dos culturas podemos citar por ejemplo los casos de Esquilo, Aristófanes, Séneca, Eurípides, Plauto, Sófocles, etc.

Con posterioridad en la Edad Media, y con la Iglesia como auspiciadora y garante de una nueva manera de hacer teatro (Misterios Medievales, “Moralidades” en Francia, “Autos Sacramentales” en España y “Miracle Plays” en Inglaterra), la figura del canónigo asumía autoría y organización en las representaciones que se hacían en las iglesias.

Habida cuenta de las características concretas derivadas de la complejidad del drama religioso, donde a veces había que montar escenas que incluían a grandes multitudes (por ejemplo procesiones), el papel de director adquiere un valor fundamental.

Como dato curioso podemos destacar que el pintor francés Jean Fouquet¹, pinta en 1460 una miniatura donde se puede apreciar una de las más primitivas representaciones de un director de escena en su trabajo.

En ese cuadro se puede observar todo el proceso de la puesta en escena de una dramatización del martirio de San Appolonia.

Vemos a una persona que centra nuestra atención y que dirige ayudado por una especie de vara o palo, al resto de los intérpretes a su alrededor. Además se hace acompañar de un libro donde podemos interpretar que recoge el acontecer de la dramatización.

También podemos observar como el público observa desde el graderío a distintos niveles.

Según el propio Fouquet, las ocupaciones del director incluyen desde la comprobación del montaje de un escenario y escenografía, hasta la elección y dirección de actores.

1. Jean Fouquet (1420–1481) nace y muere en Tours, Francia. Considerado uno de los grandes pintores del Renacimiento inicial, es el renovador de la pintura francesa del siglo XV.

También se dirige al público cuando comienza la actuación, y cada vez que se interrumpe el desarrollo de la obra, cuenta los detalles de la misma.

Luego llegó el Renacimiento Italiano, marco en el que nació la *Commedia dell'Arte* a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Con la *Commedia dell'Arte* ya nacen las que podemos considerar las primeras compañías de cómicos que hacen oficio del teatro, ya que abiertamente perseguían una finalidad especulativa.

Las propias características del género de la *Commedia dell'Arte*, no favorecieron la existencia y el nacimiento del Director de Escena, ya que un actor se especializaba para toda la vida en el mismo rol. La improvisación era el *leitmotiv* del género sobre una estructura de *canovaccio*² o guión previo como único elemento de fijación de acciones.

En la memorable cosecha del teatro isabelino³, y en concreto con la figura de William Shakespeare, comienza a observarse una suerte de origen del Director de Escena como cargo profesional. Shakespeare era una suma de las muchas características que adornan a un director de escena. Era autor, actor, director y empresario de The Globe. Ello le permitía conocer todas las particularidades del teatro.

Como curiosidad, se permitió dar a los actores algún consejo que ya recogió en sus obras:

Te ruego que recites este pasaje tal y lo he declamado yo, con soltura y naturalidad, pues si lo haces a voz en grito, como acostumbran muchos de nuestros actores, valdría más que diera mis versos al pregonero. Guárdate también de aserrar demasiado el aire así, con la mano. Moderación en todo, pues hasta en medio del mismo torrente, tempestad y aun podría decir torbellino de tu pasión, debes tener y mostrar aquella templanza que hace suave y elegante la expresión... No seas tampoco demasiado tímido, en esto, tu propia discreción debe guiarte. Que la acción corresponda a la palabra y la palabra a la acción, poniendo un especial cuidado en no traspasar los límites de la sencillez de la Naturaleza, porque todo lo que a ella se opone se aparta igualmente del propio fin del arte dramático, cuyo objetivo, tanto en su origen como en los tiempos que corren, ha sido y es servir de espejo a la Naturaleza: mostrar a la virtud sus propios rasgos, al vicio su verdadera imagen, y a cada edad y generación su fisonomía y sello característico. De donde, si se recarga la expresión o si languidece, por más que ello haga reír a los ignorantes, no podrá menos que disgustar a los discretos, cuyo dictamen, aunque se trate de un solo hombre, debe pesar más en vuestra estima que el de todo un templo lleno de los otros.

...

¡Oh, corregidlo del todo! Y no permitáis que los que hacen de graciosos hablen más de lo que les está indicado, porque algunos de ellos empiezan a dar risotadas para hacer reír a unos cuantos espectadores imbéciles, aun cuando en aquel preciso momento algún punto esencial de la obra reclame la atención. Eso es indigno y revela que los actores que así se comportan tienen una presentación muy lamentable⁴.

El teatro hasta entonces eran obras escritas que se representaban normalmente, sin la presencia ni existencia de un director de escena. El trabajo interpretativo de los actores era muy con-

2. «*Canovaccio* era la forma que tenían los actores de *Commedia dell'Arte* para estructurar los guiones (scenari) de las obras, de las obras que ponían en escena.

3. Entre el final del siglo XVI y el comienzo del XVII en la Inglaterra del reinado de Isabel I.

4. Este pasaje de Shakespeare, de 1599, aparece en su obra *La tragedia de Hamlet, Príncipe de Dinamarca* (*The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*), o simplemente *Hamlet* en el acto III, escena II. Probablemente, está basada en la leyenda de Amleth, y una obra isabelina perdida y conocida hoy como *Ur-Hamlet* o *Hamlet original*.

creto: buscar siempre la frontalidad con relación a la posición del público, movimientos escénicos amplios, voz impostada, eliminación de cualquier tipo de vulgarismo, marcada declamación y tono retórico al recitar, potenciación del trabajo gestual soslayando la expresividad corporal, etc.

Tras este periodo creemos convenientes dar un salto hasta llegar a Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), que no fue director de escena. Y aunque fue escritor y dramaturgo, la importancia de su obra y sus ensayos teóricos tuvieron una influencia significativa y vital en el devenir posterior del teatro.

En 1752 termina sus estudios y obtiene el título Magister en Wittenberg. Se traslada a Hamburgo en 1767 donde comienza a trabajar como dramaturgo y consejero del Teatro Nacional Alemán (*Deutsches Nationaltheater*).

Lessing se consideraba por encima de todo un escritor, aunque también librepensador y crítico literario. Fue uno de los autores más representativos de la ilustración alemana, dueño de un irónico estilo del que hace gala.

De siempre tuvo mucho interés por el teatro, y en sus ensayos teóricos y críticos, intentó contribuir al progreso de un nuevo teatro burgués en Alemania. Defensor de los principios aristotélicos y amante de la obra de Shakespeare (Lessing favoreció la llegada del dramaturgo isabelino en Alemania, trabajando algunas compañías teatrales del momento), fue muy crítico con el teatro imperante en su época, remedando a los dramaturgos franceses en auge.

Entre otras cosas, intentó crear un Teatro Nacional alemán en Hamburgo.

En lo referente a su corpus teórico, destaca *La Dramaturgia de Hamburgo* (*Hamburgische Dramaturgie*), escrita entre 1767 y 1769 y que es uno de los claros referentes de los principios estéticos y teóricos de la literatura, así como un clásico de la historia del teatro. Su trabajo, siempre desde el espíritu crítico, fue el origen del trabajo dramático y la guía de la dramaturgia burguesa alemana que acabó desarrollándose con posterioridad.

Históricamente, el término “dramaturgo” se ceñía en exclusividad a la construcción de los textos teatrales, lo que traía aparejado que al autor dramático fuese también “dramaturgo”. Desde la *Dramaturgia de Hamburgo*, y de manera especial a lo largo del siglo XX, se ha afianzado la dramaturgia como un aspecto esencial de la puesta en escena. Hoy entendemos por trabajo dramático la intervención sobre el texto dramático y su ejecución escénica.

La *Dramaturgia de Hamburgo* dio origen al concepto actual de “Dramaturgia”, y es considerado uno de los referentes más importante de la escuela ilustrada alemana en torno a la escena. En dicha obra, el autor traza los aspectos esenciales de la cultura teatral, desde intensas reflexiones y análisis de textos, hasta los movimientos literarios y puestas en escena del momento.

Podríamos decir, y así se apunta de manera genérica, que el moderno director de teatro nace a partir de las puestas en escena elaboradas por la Compañía Meininger. Son unas producciones a gran escala, donde se hacía necesario el papel de alguien que coordinara todo el entramado escénico, habida cuenta del gran número de extras y la complejidad de aquellas puestas en escena.

En aquel mayo de 1874, George II Duque de Saxe-Meningen (1826-1914), pasa a auto-denominarse y a ser reconocido con posterioridad como el primer Director de Escena, al estrenar una versión de *Julio César* de Shakespeare de la que solamente era director.

Ni la escribió, ni la adaptó, ni actuó en la misma, pero fue el responsable de poner en consonancia los distintos engranajes de la aquella maquinaria “espectacular”. Esa aparente situación inocente del duque de Meiningen, dio lugar a la creación del oficio por todos hoy conocido.

Aquella compañía que se creó bajo un particular concepto de dirección y puesta en escena, tuvo un éxito sin precedentes.

Al Duque de Saxe-Meningen debemos en gran medida la introducción de la verosimilitud y el realismo histórico.

En ese estudio riguroso de cada pieza teatral que se les supone a los directores de escena, el Duque meditaba y estudiaba cuidadosamente cada detalle. Desde lo que tenía que ver con la interpretación, hasta los elementos escenográficos y de vestuario, tratando que fueran siempre en consonancia con el estilo de cada época de las obras que dirigía.

Todo ello dio lugar a una verdadera revolución escénica que hizo posible la introducción de unas mínimas bases del naturalismo sobre las tablas, así como importantes innovaciones entre los actores.

Stanislavski entra en contacto con la compañía del duque de Saxe Meiningen, a propósito de un viaje que el elenco realiza a Moscú en 1890. Además de su noción realista-naturalista de la puesta en escena, le sorprendió la severa disciplina interna de la compañía. El equipo estaba concebido como una estructura piramidal, y en su cúspide se encontraba el director de la compañía cuyo objetivo era mostrar en la escena su idea artística. Las individualidades no podían estar por encima del conjunto.

Ello era especialmente relevante e innovador, ya que en esa época, lo usual era que el centro de la compañía lo copase el actor-divo. El Duque llegaba al extremo de no contar con actores de renombre para sus espectáculos, lo que le valió muchas críticas por ello. Hay que recordar estamos en una época donde el público y la crítica estaban acostumbrados a un teatro de grandes actores que hacían grandes papeles. La idea del duque de Meiningen era dar cobertura a los actores más mediocres, y que los protagonistas principales quedaran diluidos dentro del conjunto.

Por su parte, André Antoine⁵ (1858-1943) elevaría a la máxima categoría el concepto de *metteur en scène*, término que comúnmente se usa para denominar al director de escena. Aunque también a veces podemos escuchar hablar de *régisseur*, este es un término que se utiliza más en el mundo del ballet.

Será Antoine el que vendría a asumir el testigo del Duque de Saxe-Meningen para revolucionar el arte de la representación. En primer lugar, concretó definitivamente la función del director, el cual asumiría la responsabilidad última de la composición escénica y la dirección de los actores.

Cabría recordar como ejemplo, que en el París de 1880, los actores actuaban engalanados con el vestuario elegido por ellos mismos y no el que marcaba el director de escena.

También profundizó en el conocimiento del personaje, tratando de esclarecer la naturaleza de cada personaje, para descubrir los motivos de cada uno de sus parlamentos.

Fue siempre a la búsqueda de la naturalidad del movimiento dentro del escenario, y para ello siempre trató de calcar al máximo cada detalle.

Planteo de manera clara, que los actores debían estar en la escena con una finalidad concreta: ser y no representar nada. Ese sería el camino para conseguir la verdad escénica según el propio Antoine.

Asimismo, se le debe a Antoine la invención de lo que se dio en llamar la “cuarta pared”, que tenía por objetivo que el actor se aislara del patio de butacas y centralizara toda su atención en lo que acontecía encima del escenario.

El oficio de Director de Escena acaba afianzándose a inicios del siglo XX, y con ello empieza a ser una figura necesaria que empezará a tener relevancia internacional. Destacan, entre otros, Max Reinhardt, Konstantin Stanislavski o Wsewolod Meyerhold.

Stanislavski (1863-1938), influenciado por André Antoine o el alemán Ludwig Chro-negk, daría basamento definitivo a la existencia del director desde su rigurosa teoría del actor. Todo ello con el gran objetivo de ir en pos de la búsqueda de la verdad, a través de la identificación actor-personaje, que lograría con la aplicación de un nuevo sistema de interpretación.

En la Rusia de los teatros imperiales, los actores centraban su trabajo en la declamación pura y en un talante interpretativo de ampulosa retórica.

Comenzó a exigir a cada actor que conociera el todo de la obra, y no sólo su parte como intérprete. Además prohibió la vieja práctica de que cada actor estudiaba su parte en casa, y que luego venía al ensayo a ensamblar lo aprendido con otro actor.

5. André Antoine (Limoges, 1858-1943). Director de escena fundador del Théâtre Libre en París. Fue un revolucionario de la escena muy influenciado por naturalismo de Taine y de Zola. Es considerado el primer director de escena moderno.

Comenzó a interesarse de manera especial por el subtexto (realmente no es texto que se dice de manera explícita, pero el mismo origina el discurso del personaje), las circunstancias dadas (son un cúmulo de elementos externos que condicionan la actuación de los personajes: obra, los hechos, eventos, época, tiempo y lugar de la acción, condiciones de vida,...) y la súper-tarea (es el objetivo principal que buscan los personajes durante toda la obra y que vienen determinados por la suma de objetivos individuales de carácter menor, por los pensamientos, imaginarios, los sentimientos y las acciones).

Stanislavski redimió de la función del director como ente artístico creativo. Revolucionó el teatro de una época con una evolución notable y sistemática desde los años 1897 y hasta 1917. Todo ello coincidió además con el vigor de su compañía el Teatro de Arte, muy influida por el naturalismo de la Compañía del Duque de Mininger desde aquella visita que esta hizo a Moscú.

El Teatro de Arte centraba su trabajo en un milimétrico verismo, muy metódico de la puesta en escena, además de una búsqueda fiel de la recreación del personaje y una profunda concepción psicológica del mismo.

Como director dio una amplia dimensión al concepto que hoy conocemos como “trabajo de mesa”. Abundó muchísimo en ese concepto y su visión del mismo fue variando hasta encontrarle su justa aplicación. Fue partidario al principio de un denso, profundo y concienzudo trabajo de mesa que podía llevarle semanas. Pero empezó a sospechar que este trabajo restaba frescura durante los ensayos al actor, ya que llegaba acotado por el raciocinio y la excesiva consideración teórica, lo que le impedía una efectiva experimentación. Fue entonces cuando decidió compaginar todo el trabajo analítico con la práctica de los ensayos.

A finales del s. XIX, empieza a agrietarse los cimientos sobre los que se apoyaban las apariencias del aquel teatro burgués imperante. Son tiempos de agitación artística, donde nuevos planteamientos quieren abrirse paso y la irrupción de nuevas tendencias artísticas será decisiva. Este proceso, apadrinado por las vanguardias europeas, alcanzará su cota más alta con el Constructivismo ruso.

Es también el momento donde el traspaso de poder permite al antiguo *régisseur* (regista) ahora transfigurado en director, controlar todo lo que acontece encima del escenario.

Este inicio de siglo XX, hizo que la figura del Director se afanzara y que comenzara a creerse en la necesidad de su existencia. Su mirada periférica desde fuera de la escena daba una cobertura más amplia de los detalles escénicos, formando así un conjunto más coherente y de mayor consistencia. De igual manera estamos frente al nacimiento de un prototipo de compañía, cuya estructura pivota alrededor de la figura de un director ideólogo.

El director de escena afianzaba ese aval de autoridad, tanto en su pericia para resolver los distintos contextos escénicos que se van planteando, como en su absoluto dominio del material

dramatúrgico del que se provee. Era capaz de entender perfectamente que el concepto de dramaturgia va muchísimo más lejos que el texto escrito.

Lejos de pensar otra cosa, el nacimiento del director de escena con el auge de autoridad que se les supone, desplaza al texto a favor de la puesta en escena. Desde el mismo momento en que lo que ocurre en el escenario es lo verdaderamente importante, se revitaliza la figura del actor como elemento central del arte teatral.

Hacia 1900 irrumpen en escena dos nombres importantes en el mundo de la dirección y que pueden ser considerados los primeros teóricos en esta materia: el suizo Adolphe Appia y el inglés Edward Gordon Craig.

De ideas totalmente contrarias, ambos coincidían en que la dirección escénica debe ser el elemento vertebrador y de control, de todos y cada uno de los elementos que intervienen en la representación. El trabajo del resto de entes técnicos y creativos ha de quedar supeditados al trabajo creativo del director de escena.

Aunque su trabajo quedó más de lado de la escenografía, la concepción global del espectáculo de Adolphe Appia (1862-1928), le hizo ser un absoluto revolucionario de la escena de aquel momento. Se destaca de su trabajo la utilización poética que hace del espacio, lo que hace que nos situemos ante un trabajo con muchos elementos de contemporaneidad. Las reformas más influyentes en el teatro contemporáneo, tuvieron como antecesor a Adolphe Appia.

Fue autor de un importante corpus teórico, además de ferviente devoto de la obra de Wagner, lo que hizo que destacara como un reformador de la puesta en escena del teatro lírico. Para él, la música es el alma del drama, y nos reveló cómo escenificar a Wagner concentrándolo en espacio, luz, forma, color y movimiento rítmico, reconquistando así el subtexto de la trama.

Rechazó el naturalismo por la artificialidad de la realidad que quería reproducir. Nunca le gustó el cúmulo de elementos decorativos en forma de telas pintadas u objetos artificiosos.

Tenía un concepto del espacio escénico donde predominaba lo diáfano, con el objeto de que pudiera fluir el drama. La única pretensión era colocar al ser humano como el centro de toda su reflexión teórica. Para ello consideraba prioritario la plasticidad lumínica. Prestó una especial atención al movimiento escénico. Por encima de todo estaba el intérprete, y en ese juego de escalafones artísticos su orden siempre se mantuvo igual: actor-espacio-luz-pintura.

Con la búsqueda de una certera, dosificada y consecuente iluminación, pretendía generar un espacio diáfano donde encuadrar el lugar de la acción y los personajes, para así trasladar al público un significado concreto.

Sus desnudas escenografías tenían por objetivo la tridimensionalidad en el escenario, un compendiado de líneas y formas geométricas en forma de cubos, rampas, paralelepípedos, co-

lumnas, etc., que daban mayor potencial a todo su concepto lumínico. A pesar de ello, era conocido el escaso interés que le dio a la perspectiva en sus bosquejos escenográficos.

Había que vaciar los escenarios de aquellas postizas perspectivas heredadas y viciadas desde el Renacimiento. En ese camino trabajó con la idea de vaciar el espacio escénico vivo de toda mentira, y que todos los espacios que dibujaba, pudieran ser transitados por los actores. Para ello siempre se apoyó en elementos sólidos, practicables, escaleras, rampas, etc.

En esa búsqueda de la comunicación como elemento indisoluble de la escena, siempre pretendió fluidez entre el patio de butacas y el escenario, eliminando barreras y tratando de crear espacios neutros con continuas disposiciones escénicas transformables. Ello le llevó a buscar la unificación y la fusión entre los espacios, y a borrar las fronteras entre público y actores hasta transformarse en un espacio neutro. Se tramaba así una relación distinta entre los espectadores que recepcionaban el espectáculo.

Esta renovación trajo consigo la ruptura del diseño “a la italiana”. Con el reemplazo de las telas pintadas por nuevos módulos y practicables, se daba más fuerza a través de la acción de los actores. El actor traza en ese nuevo espacio neutro una interpretación física supeditada a un ritmo concreto, rebotante de elementos sugestivos y sobrios, y con una innegable narrativa al servicio de la escena.

Encontrarse con Jacques Dalcroze⁶ fue un punto de inflexión en su trabajo, ya que eso le permitió explorar la rítmica y apuntalar toda su teoría de aproximación actor-espectador.

Sus teorías así como sus puestas en escena, fueron muy polémicas y con una conformidad social limitada. Era evidente que dichos planteamientos iban muy por delante de su época y hasta los años 60 no se empezó a dar verdadero valor a sus ideas.

Era conocida su gran amistad con coetáneo Jacques Copeau⁷, y la admiración de este por rigor y la exigencia de Appia en su trabajo. A la muerte de Appia, el maestro *Copeau* firmó el 6 de marzo de 1928 a la muerte de su admirado amigo lo siguiente:

Era músico y arquitecto. Él nos enseñó que la temporalidad musical, que envuelve, ordena y regula la acción dramática, engendra al mismo tiempo el espacio donde ésta se desarrolla. Para él, el arte de la puesta en escena, en su más pura acepción, no es otra cosa que la configuración de un texto o de una música, hecha sensible por la acción viva del cuerpo humano y por su reacción a las resistencias que le imponen los planos y los volúmenes construidos. De ahí el rechazo de toda decoración inanimada sobre el escenario, de toda tela pintada y del papel primordial que concede a este elemento activo que es la luz. Con esto está dicho todo o casi

6. Émile Jaques-Dalcroze (Viena, 1865-Ginebra, 1950). Músico, compositor y educador musical. Es el padre de un método para aprender y experimentar la música a través del movimiento corporal llamado *eurhythmics*. Junto a Wolf Dohrn, funda en 1910 una escuela en Hellerau, cerca de la ciudad de Dresden, que se dedicó a enseñar dicho método. Al comienzo de la Primera Guerra Mundial en 1914, la escuela fue abandonada.

7. Se puede considerar que Jacques Copeau (1879-1949), fue el hombre que marcó un antes y un después en el teatro francés, como así asevera Albert Camus. Este actor, productor, teórico, crítico y director de teatro francés, fundó Théâtre du Vieux-Colombier. Con anterioridad había fundado la famosa revista literaria *La Nouvelle Revue Française* en 1909, junto con André Gide, Paul Claudel y Jean Schlumberger. También fundó *Le Cartel des quatre* en 1927 junto a personalidades de la talla de Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty y Georges Pitoëff.

todo. Se obtiene una reforma radical –Appia empleaba gustoso esta palabra– cuyas consecuencias, en su desarrollo, van de las escaleras de Reinhardt al constructivismo de los rusos. Estamos en posesión de una idea escénica. Estamos tranquilos. (Vicente *et al.* 1970)

Caso bien distinto al de Appia es el del actor, productor, director de escena y escenógrafo británico Gordon Craig (1872-1966). Tuvo una dedicación casi exclusiva al teatro dramático y se situó en postulados radicalmente distintos al de *Appia*. En general, sus diseños escénicos destacan por la gran belleza de los mismos y la difícil puesta en práctica.

Las primeras producciones que Craig firma fueron *Los vikingos* de Henrik Ibsen y la ópera de *Acis y Galatea* de George F. Handel. Las dos producciones fueron estrenadas en Londres.

Al igual que Appia, los comienzos de Craig no fueron precisamente fáciles, ya que sus trabajos no tenían aceptación popular, producto del revolucionario estilo que quería impregnarle con una nueva plástica teatral.

La idea de unidad conceptual, de la que se puede considerar pionero, le acompañó a lo largo de toda su producción. Destacaban en sus primeros montajes, por un minimalismo perfectamente marcado, centrando toda la atención en actores y la atmósfera creada por la iluminación.

La falta de éxito, apoyos y de entendimiento de su obra, hace que en 1904 tome una de las decisiones más acertadas de su carrera, se traslada a vivir a Alemania. Fue allí donde escribió su célebre y crucial ensayo para la historia del teatro, *Del arte del teatro*.

En Alemania, y gracias a su amante y amiga Isadora Duncan, tuvo la posibilidad de conocer a Stanislavski. El ruso le invitó a trabajar en su compañía, el Teatro de Arte de Moscú en 1912 en su famosa producción de *Hamlet*, donde hizo un maravilloso diseño de escena.

Ello trajo consigo que Craig se trasladara a la capital rusa en 1908. Craig y Stanislavski indagaron y desmenuzaron cada escena de la obra, ajustándose a un minucioso plan de producción.

Ya en 1910 después de dos años, la producción estaba casi lista. Pero una fiebre tifoidea se cebó con Stanislavski y hubo de posponerse el estreno hasta el siguiente año. Por fin, el 5 de enero de 1912 se estrena *Hamlet*.

También aquí recibió Craig duras críticas. De manera generalizada dijeron que el concepto “moderno” del diseño de la puesta en escena, perturbaba la esencia de la obra.

Al margen de las diferencias entre estos dos genios (en el vestuario no estuvieron de acuerdo ya que la idea de Craig era que aparecieran agigantados con grandes máscaras, mientras el director ruso optaba por el realismo actoral), este *Hamlet* permanecerá como ejemplo de una nueva era en la plástica escénica.

Con posterioridad, Gordon Craig traslada su residencia a Italia, y con el apoyo de Lord Howard de Walden, creará una escuela de escenografía.

La herencia de Craig es vital para teatro contemporáneo, y esa herencia nos dejó un nuevo concepto de cómo se articulan los elementos en la puesta en escena (escenografía, vestuario, iluminación, etc.).

El conjunto de estos elementos comunes en la escena, es capaz de crear símbolos que acentúan y nos dan una visión más intensa.

En estas mismas tesis, el actor fue para Craig un elemento más del conjunto. Esta concepción de la posición del intérprete en el drama, le acabaría llevando a desarrollar su teoría de la supermarioneta. Su concepción de que el actor era un elemento plástico más de la escena, con capacidad para moverse, también generó incompreensión y polémica.

Entre otros referentes, su idealización de la marioneta como perfecto intérprete, deviene de la pasión que despertó los teatros de objetos en las vanguardias de finales del siglo XIX. Entre 1880 y 1890, resurge el teatro de títeres en París. La marioneta tomaría cuerpo como prototipo de actor, idea que será retomada en las vanguardias teatrales (Jarry, Maeterlinck, Meyerhold, etc.), hasta la década de los 50 y 60 con la llegada del teatro del absurdo.

En su ensayo *El actor y la Uber Marionette* (1908), plantea sustituir el actor por algún tipo de sujeto inanimado. Muchas veces tuvo que explicar y matizar esta metáfora, refiriéndose esencialmente a la necesidad de la existencia un actor riguroso y preciso. De ello, ya había hablado Denis Diderot⁸ en su *Paradoxe sur le Comédien*, con otros parámetros y recursos expresivos.

Buscaba en definitiva un nuevo estilo de interpretación exento de vicios adquiridos, alejado de la afectación tradicional y de una anticuada declamación en la interpretación de los actores.

Gordon Craig exploró varias direcciones y caminos, y en sus censuras al actor hallamos la primera enunciación de esa “muerte del actor”, que también proclamaban algunas tendencias escénicas actuales.

Afirmó que el director es un creador, y como tal no tiene por qué estar al servicio de nadie. Más bien al contrario, era el dramaturgo el que tenía que estar al servicio de la creación final, y por tanto al servicio del director.

Entendía el texto sólo como la materia prima de espectáculo final, y planteaba que la primera lectura del texto era muy importante, aunque nunca determinante. Era en su imaginación donde justamente la obra brotaba o se sugería el color, la tonalidad, el movimiento o el ritmo que caracterizan la obra.

La apuesta por la estética que hizo Craig fue la más radical de un director de escena en aquellos años, determinante para el devenir de la historia futura. Y aunque muchos hayan queri-

8. Denis Diderot nace en Langres en 1713 y muere en París en 1784. Escritor, filósofo y enciclopedista francés. Es considerado una figura decisiva de la Ilustración. Unas cuantas décadas después de su muerte, en 1830, se publicó una de sus más reconocidas publicaciones: *La paradoja del comediante*.

do ver en él a un romántico de la escena con un halo de idealismo, lo cierto es que muchas veces saca a relucir su pragmatismo.

Al contrario que Antoine, Meyerhold, Stanislavski o Reinhardt, Gordon Craig acabó reconociendo que se dedicó un tiempo a batirse contra viejo teatro, y que dedicó poco tiempo a poner en práctica sus proyectos para mostrar la eficacia de sus teorías.

Los ensayos de Craig son vitales para entender la evolución y el devenir del teatro en el siglo XX. Todas sus reflexiones y ensayos coinciden en un mismo objetivo, la búsqueda de una nueva visión del arte en su conjunto.

Appia y Craig fueron las dos caras de una misma moneda. Mientras el primero tuvo una influencia importantísima en la lírica, el segundo tuvo mejor recepción dentro del género teatral.

Desde la óptica de la escena, ambos trataron hacer nuevas lecturas que hoy perduran: que el decorado tuviera una funcionalidad concreta y que pasara a ser un elemento con el que interactuar, o que el espacio escénico que fuera tenido en cuenta como un territorio donde se desarrolla la acción teatral.

Esta nueva visión propició un cambio en el modelo de producción, ya ahora que la construcción de un decorado y la utilería se movían sobre premisas de simplificación espacial, con el objeto de resaltar al actor y a la obra en su conjunto.

Otra figura fundamental es Vsevolod Emílievich Meyerhold (1874-1942), fue un director y estudioso teatral ruso. Formó junto a Stanislavski un tándem sin el que hoy no podríamos entender el teatro occidental. Meyerhold acabó tomando su camino propio, que le llevaría hasta la biomecánica y la teoría teatral de la “convención consciente”.

Llegó a Moscú a estudiar derecho pero acabaría abandonado los estudios para ingresar en la Escuela Dramática de Nemirovich-Dantchenko en 1896.

Su carrera arranca en 1898 de la mano de Stanislavski en el recién creado Teatro de Arte de Moscú, que abandonaría cuatro años después por diferencias con los postulados naturalistas defendidos por su director, así como con la técnica stanislavskiana de recreación de los estados de ánimo por parte del intérprete.

Posteriormente, en 1905, el propio Stanislavski lo llamaría para dirigir un laboratorio de carácter experimental que fue Primer Teatro Estudio del Teatro de Arte, y que acabaría por fracasar.

La famosa actriz Vera Komisarjévskaja lo reclamó para dirigir su compañía en 1906, y estrenar *Hedda Gabler* de Ibsen. También fue despedido, ya que la actriz consideraba sus teorías un desprecio a su labor de interpretación. A Meyerhold le gustaba ver germinar su estructura arquitectónica, y también consideraba al actor como un elemento más del montaje y no el centro del mismo. Denostaba las puestas en escena arropadas por una estructura raquílica, pasiva e inerte.

Trabajaría durante diez años en los teatros imperiales única y exclusivamente para subsistir. Antes tuvo que prometer no escandalizar al público con sus atrevidos experimentos escénicos, sin que ello le impidiera proseguir con todas sus investigaciones bajo el un seudónimo de “Doctor Dapertutto”. Sus logros se iban divulgando a través de conferencias que luego se publicaban.

Ya en aquellos primeros años, Meyerhold había leído el ensayo *La escena del futuro* de Georg Fuchs, que iría modelando su concepción teatral.

Fuchs, a partir del simbolismo wagneriano (la correspondencia teatro y ópera, género anti-naturalista por excelencia fue determinante para la transformación de la práctica escénica en esa época), considera que había que implicar a actores y público en un gran ritual festivo.

El Teatro de l’Ermitage nace en julio de 1919, en la sala de armas del Palacio de Invierno, impulsado por el propio Meyerhold. Nació en San Petersburgo el primer Teatro Experimental del Estado, que iba a estar dirigido por L. Gevergeiev. Se inauguró con el montaje *El primer Vignerón* a partir de un texto de León Tolstói, y se le encargó al pintor Georges Annenkov que levantase en el escenario una obra a criterio suyo.

El primer Vignerón iba a dividir al teatro ruso en dos claros bandos. Por un lado, los que abogaban por el derecho a transformar o reconstruir el texto del dramaturgo (especialmente de un clásico), defendiendo la libertad del director de escena para intervenirlo. Y por otro lado, una gran mayoría que se iba a indignar contra este sacrilegio.

En 1920 Meyerhold se une a Block y a Maiakowski tras la revolución de octubre de 1917 (Octubre Teatral), después de que el Anatoli Lunacharski⁹ hiciera un llamamiento a los intelectuales. Meyerhold se afilia al Partido Comunista y, con posterioridad, fue nombrado director de la sección teatral de la Comisaría de Instrucción Pública.

Meyerhold comprendió el trabajo del actor observando a los obreros de una fábrica. Se percató de como estos realizaban exactos movimientos, con un ritmo que se acomodaba a todo el ritmo de la producción para no perjudicar el trabajo de todos, así. Había en el conjunto de la producción de la fábrica una armonía musical que dominaba el conjunto.

El juego del actor también tenía que ser preciso, y fluir con una cadencia que se integrara en una secuencia tiempo-espacio. Fue entonces cuando reivindicó al actor como un obrero más, lo que le llevaría a ser considerado como el artista más importante del nuevo teatro soviético.

Esta exploración de teatral respondía a planteamientos revolucionarios que no estuvieran encorsetados por lo estético.

9. Anatoli Vasílievich Lunacharski (Ucrania, 1875-Francia, 1933) fue un dramaturgo, crítico literario y político comunista ruso.

Tras el estallido de la Guerra Civil, las autoridades movilizaron a todos los trabajadores del teatro para luchar en los frentes. Durante esta movilización, Meyerhold es apresado en un viaje a Yalta por los mencheviques. Condenado a muerte fue salvado in extremis.

Mantuvo contactos muy próximos con el Constructivismo, coincidiendo con una corriente denominada “estilo urbanístico”, muy en boga por algunos directores teatrales rusos del momento. Mostraban la ciudad occidental como una masa de malignidad y tentaciones.

En este periodo sus espacios escénicos estaban poblados de tarimas móviles, escaleras y plataformas. En ese marco, los actores componían movimientos precisos y automáticos.

Se promulgaron medidas para que el teatro concurriera más enérgicamente a la construcción del socialismo. Era la época en que Meyerhold pasó a ser el “Artista del Pueblo”.

Mientras se agudizaba la lucha de clases, se proclama el realismo socialista en el marco del Primer Congreso Pan-Unionista de escritores, presidido por Máximo Gorki.

En Moscú comienza la construcción de un nuevo teatro en 1934. Meyerhold iba a contar con un teatro que tendría las últimas novedades técnicas en escena: una plataforma escénica móvil desplazable hasta el centro de la sala, butacas giratorias con posibilidad de desplazamiento, y alineación en diversas direcciones, amén de algunas innovaciones más. El teatro quedó sin terminar y ese mismo año fue acusado de formalista después del estreno de *La dama de las camelias*. Aquel montaje supuso también severas críticas y sería su último gran éxito antes de caer en desgracia.

Distintos compañeros de profesión y discípulos de Stanislavski le brindaron la ocasión de desmarcarse públicamente del tipo de teatro que hacía y de su visión del arte. Se negó a seguir a pies juntillas al realismo psicológico como única forma escénica.

En 1936 se le acusa de haberse desviado del camino de la revolución, y en la asamblea de directores del mismo año, Meyerhold se enfrentó a todos. Sufrió los ataques de la prensa y el descrédito de su obra desde todos los sectores oficiales, lo que hizo que perdiera el teatro que dirigía.

Diferencias importantes en lo artístico distanciaban a Meyerhold de su maestro y amigo Stanislavski. Para Stanislavski, Meyerhold le daba más importancia a la forma en detrimento del contenido. En aquel momento, esa forma de entender el teatro estaba considerada contrarrevolucionaria por estar en las antípodas del Realismo Socialista. Aunque estigmatizado por el gobierno, Stanislavski le buscó un puesto como director de ensayos en el teatro de ópera que el propio Stanislavski dirigía. A la muerte de su protector, Meyerhold quedó sin apoyos y a merced de Stalin.

Su esposa Zinaida Rajch apareció degollada en su casa el 15 de julio de 1939. Todos los ojos se volvieron contra Meyerhold. Torturado y después de meses en cárcel, un tribunal militar le condena a muerte el 1 de febrero de 1940. Al día siguiente, fue fusilado y se silenció su muerte.

Hasta 1955 su nombre estuvo proscrito en las publicaciones rusas. Ese año fue restituido por la Comisión Militar de la Corte Suprema.

La influencia de Meyerhold en la escena soviética y europea es innegable. Buscaba que el teatro fuera distinto a la realidad cotidiana, ya que lo entendía como un arte netamente convencional. Planteó que tenía que ir a la búsqueda de un adiestramiento a través de ejercicios, que se tradujeron inmediatamente en movimientos, actitudes y gestos de los estados de ánimo, y reacciones íntimas del personaje.

Meyerhold buscó afinar los movimientos, purificar el gesto y perfeccionar la voz. A ello consagró toda su vida.

A diferencia del trabajo con Stanislavski, el actor meyerholdiano está siempre sujeto a las indicaciones respecto de su juego escénico. Todas estas órdenes no emanan del propio trabajo del actor, sino que vienen del exterior y han de ser ejecutadas con inmediatez y precisión.

La biomecánica de Meyerhold se apoyaba en un actor flexible y ágil, de rápidas respuestas ante cualquier requerimiento del director. El actor que trabajaba bajo esta técnica, tenía que disponer de múltiples recursos para responder a las exigencias del director, lo que le permitirá instalarse mejor en el juego dramático. El actor para Meyerhold tenía que ser un atleta dispuesto a ejecutar su trabajo con una precisión mecánica, o mejor dicho aún, biomecánica. Este atleta de la escena, debía tener formación a través de ejercicios de gimnasia, acrobacia, pantomima y esgrima.

Hay también en la biomecánica una búsqueda del sentido plástico, donde el actor es el generador de “formas plásticas en el espacio”. En ese perfeccionamiento de su mecánica corporal, debe tener conciencia en cada momento de su centro de gravedad, que en esencia es el pilar de su equilibrio.

Meyerhold planteó la biomecánica como un sistema de trabajo y no como un método de actuación. Al ser coetáneo con Stanislavski, la biomecánica siempre fue comparada con el método de las acciones físicas. Supuso en su momento una reacción contra el teatro de la inmovilidad.

Producto de las múltiples búsquedas y en ese proceso de interrelacionar el teatro con otras disciplinas, las artes plásticas fueron alimento e inspiración. El cuerpo del actor también era arquitectura para Meyerhold. Lo percibía como una limpia escultura en el espacio, que multiplicaba su movimiento cuando permanecía inmóvil, a modo de silencio musical.

Propone un planteamiento pictórico de la escena, donde los actores deben destacarse sobre el fondo como figuras de un grabado.

Todo ello dentro de un juego de líneas y planos, de volúmenes y espacios vacíos, matizados por el color como un elemento más de todo el dispositivo escénico.

Meyerhold concreta su idea de teatro de “convención consciente”, en que el espectador nunca olvida que tiene delante a un actor que no es el personaje, sino que lo representa. Como es

evidente, este teatro se opone al ilusionismo como seña de identidad del Naturalismo, que pretendía la reproducción en la escena de la vida cotidiana, repitiendo personajes reales. Este término fue acuñado por Boissov.¹⁰

La teoría de la “convención consciente” plantea que hay que darle al público todos los elementos que lo ayuden a componer la historia a través de su imaginación. El actor de Meyerhold nunca olvida que está actuando para el público. En este extremo la teatralidad que Stanislavski no quiere revelar, es restituida por Meyerhold.

Las características del teatro meyerholdiano se adecuaban perfectamente a la estructura del espectáculo tradicional. Pero el maestro elige violentar esa tradición con un teatro muy excéntrico para aquel momento histórico. Quiere mostrar al público un teatro que abarque una multiplicidad de lenguajes.

Meyerhold siempre tuvo presente al actor. Daba más importancia al gesto que a la palabra, y los movimientos más que a la dicción, proporcionando al movimiento corporal el valor de un fotograma de los que componen una película.

En su idea de que los espectadores no olvidaran que se encontraban en un teatro, nunca creyó en la inexistencia de la cuarta pared. A nivel técnico lo fomentaba suprimiendo efecto ilusorio del telón cuando el público entraba en la sala, renunciando a apagar las luces de la sala, o eliminando el telón de fondo y permitiendo que el público viese las paredes de ladrillo del fondo del teatro. Espectador-actor y escenario-sala componen una unidad.

Meyerhold entendía el texto como si fuera una partitura. Más aún, entendía que debía modificarse en función de la puesta en escena, lo que de facto suponía no respetar la propiedad intelectual del autor. Rechazaba del texto de partida. Modificaba la progresión del argumento y completaba nuevos episodios o nuevos finales, a lo que llamaba “el montaje del texto”. Meyerhold era capaz de eliminar páginas de diálogos o monólogos y de sustituirlas en el escenario con pantomimas o trabajo corporal.

La sombra de Meyerhold es alargada y su herencia aún pervive en el teatro occidental. Sigue perviviendo su concepción del espacio escénico y del trabajo del actor.

Si de legado hablamos, se podría instituir una continuidad de Meyerhold a Brecht a través desde “teatro político” de Piscator. Algunas características que eran categóricas en el teatro épico de Brecht, ya aparecían en Meyerhold: el narrador épico en escena, el uso de carteles para reforzar mensajes en escena, algunos efectos de “extrañamiento”, etc.

Jacques Copeau (París, 1879-Beaune, 1949) es considerado sin lugar a dudas uno de los grandes maestros del teatro del siglo XX. Su pensamiento teatral terminó de conformar el concepto contemporáneo de la profesión del director de escena vigente.

10. Investigador teatral y contrario a los principios naturalistas postulados por Stanislavski en su primera época.

Este actor, productor, teórico, crítico y director renovador del teatro comenzó haciendo crítica teatral *L'Ermitage* y después en *La Grande Revue*, desde donde fustigó sin piedad a los divos de la escena en ese momento (Bataille, Berstein,...).

Fue fundador de la *Nouvelle Revue Française* con Claudel, Gide y Schlumberger, una revista de la que denunció la mediocridad imperante en el teatro francés, como ya había hecho desde *L'Ermitage*.

El primer acercamiento potente de Copeau a la escena fue con una adaptación encargada al director Jacques Rouché del texto de Dostoievski *Los hermanos Karamazov*.

Corría el año 1913 cuando le encargan la dirección del Teatro de la Ópera de París a Jacques Rouché,¹¹ a pesar de la oposición de algunos de la alta sociedad parisina. Al mismo tiempo, Copeau se plantea abrir un nuevo espacio de trabajo, en una sala humilde en la calle del Vieux-Colombier.

Copeau sale de París en junio de ese año acompañado por un grupo de actores para instalarse por un tiempo en Limoges. Su dedicación exclusiva transcurría entre ensayos y debates sobre literatura y arte. Tres meses después estaban de vuelta a París para continuar sus ensayos en el nuevo espacio del Vieux-Colombier, donde además abrieron una escuela.

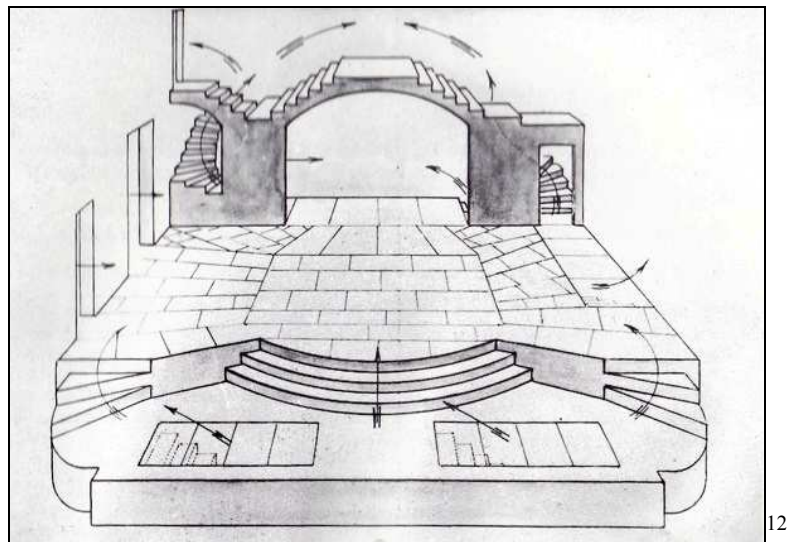
El Vieux-Colombier (antes Ateneo Saint-Germain) se inaugura el 22 de octubre de 1913 en el Barrio Latino. Después vendría el manifiesto *Un essai de rénovation Dramatique: le théâtre du Vieux-Colombier*, con el que sellaría su visión del teatro.

El año 1914 supuso la paralización de la actividad del espacio a causa del estallido de la Primera Guerra Mundial mientras estaba en cartel *Noche de Reyes* de William Shakespeare. La guerra no hizo que Copeau desistiera de su gran pasión.

Viajó con cierta frecuencia entre otros lugares a Suiza donde conocería a Craig y Appia, y terminada esta, volvería a abrir las puertas del nuevo *Vieux-Colombier* con Gaston Gallimard hasta 1924. El objetivo era poner en valor las grandes obras maestras del teatro, combatir el mercantilismo y aplastar el mal teatro. El *Vieux-Colombier* vio pasar a clásicos como Shakespeare, Molière o Merimée, o contemporáneos como Thomas Heywood, Claudel o Gide.

El *Vieux-Colombier* consistía en un conjunto arquitectónico fijo inspirado en la estructura de los teatros isabelinos, donde sólo se usaban cortinas, mínimos elementos corpóreos para la escena y la luz con el objetivo de multiplicar lo atmosférico del drama. No había separación entre escenario y público.

11. Jacques Rouché (1862-1957) es un mecenas francés. Su obra fue decisiva para la cultura y el renacer del teatro en Francia. Guió los primeros pasos de Copeau, Dullin y Jouvet. En 1913, fue nombrado al frente de la Ópera de París, aunque su pasión era el teatro y la dirección de escena.



En el *Vieux-Colombier* el espectador se situaba ante una escena que partía del proscenio, y que continuaba hacia tres escaleras (una central y dos laterales). Y de ahí a un gran escenario principal sobre la que se elevaban arcos, más escaleras y planos. Todo ello permitía un rico y variado juego escénico.

Muy del gusto de Copeau eran los decorados sintéticos y de sobria arquitectura, cuya única misión era la de acompañar al texto. Llegó a prohibir casi totalmente los decorados pintados en sus espectáculos, así como el uso de la iluminación sobre los ornamentos arquitectónicos fijos del espacio escénico.

Aunque su aceptación fue muy buena, ya que este nuevo teatro venía a dar respuesta a una necesidad del público francés, diversos problemas materiales no pudieron impedir el nuevo cierre.

Copeau regresa a su Borgoña natal, donde acabará por montar una escuela. Fue entonces cuando de ahí nace una compañía alentada de espíritu medieval, formada por sus alumnos a la manera de los antiguos cómicos de la legua bajo el nombre de *Les copiaux*. Francia, Bélgica, Holanda, Italia y Suiza fueron camino y posada de esta animosa compañía hasta 1929, el año de su desaparición. Actuaban especialmente por los pueblos para campesinos y obreros valiéndose de cualquier espacio, bien fuera la tarima del salón de baile o su carpa ambulante.

Ser una compañía itinerante era propicio para seguir conservando el espíritu colectivo y para desde la austeridad de los actores, centrar todo su trabajo en ninguna otra cosa que no fuera teatro.

A Copeau siempre se le vio como un renovador del teatro contemporáneo. Desde la defensa de un teatro popular y en consonancia con el espíritu de la *Commedia dell'Arte*, propagó un teatro asentado en lo stanislavskiano.

12. Boceto del escenario fijo diseñado por Jovet a instancia de Copeau. Se señalan con flechas los accesos, entradas y salidas, y posibles movimientos de actores sobre la escena. Elaborado por la ESAD de Sevilla. Especialidad Escenografía.

Siempre fue a la esencia del arte teatral, incidiendo en la importancia del teatro de texto y en el trabajo actoral como eje fundamental de la puesta en escena.

Funda en 1927 Le Cartel des quatre junto a otras personalidades del teatro como Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty y Georges Pitoëff.

Finalmente, en 1936, le llegó el encargo de dirigir la Comédie-Française, cargo que asumió hasta mayo de 1940 cuando fue nombrado administrador. Allí desplegó toda su visión del teatro junto a otros creadores como Jouvet, Dullin o Baty, además de sus sucesores y los continuadores de su obra. Renunciaría a su cargo ante las fuerzas alemanas de ocupación, lo que hace que se retire a su casa de Pernand-Vergelesses.

Hasta su muerte, en 1949, Copeau siempre fue fiel a su ideal artístico. Según Albert Camus, marcó un antes y un después en el teatro francés.

El legado de Copeau tuvo influencia en el teatro francés durante muchas décadas. La proyección de su trabajo es visible en la “Compañía de los Quince”, en Jean Vilar o en el Teatro Nacional Popular. También sus teorías influirían en un cuarteto de grandes directores como: Georges Pitoeff, Gaston Baty, Charles Dullin y Louis Jouvet.

La aportación de Copeau a la historia del teatro no se entendería sin su trabajo alrededor de la formación del actor. Actor y Palabra eran los motores dramáticos fundamentales de sus espectáculos.

Desde el altavoz que le dio la dirección y, a modo de resumen, los principios de Copeau pueden concentrarse de manera simple:

1. Desindustrializar el teatro.
2. Armonizar todos los elementos del espectáculo, eliminando toda interpretación que constriñe o desfigura la esencia de lo que el autor quería contar.
3. El director es una prolongación de la idea del dramaturgo a la hora de darle forma escénica, ya que encuentra su inspiración al entrar en contacto con la obra del autor. Es de alguna manera co-creador.
4. Copeau entiende la puesta en escena como “el dibujo de una acción dramática”.
5. El actor es lo más importante del hecho teatral.
6. La técnica es fundamental. Lejos de pensar que el exceso de técnica encorseta y elimina la sensibilidad del actor, la multiplica y deja al intérprete fluir en libertad.

Copeau buscaba a actores con una técnica exquisita. Debían tener una dicción controlada, entender de música vocal y canto con absoluto control de las inflexiones de la voz, así como recitar y dominar la lectura. Del mismo modo, un actor tenía que ser disciplinado, estar corporalmente ágil y controlar el ritmo. Debía aprender a controlar la emoción, tener buena memoria, además de la cabeza y el estómago ligeros. Sosiego y una respiración regular. Un actor debía tener ímpe-

tu y energía, y permitirse improvisar (perderse para luego encontrarse). En definitiva, tenía que estar formado.

Copeau daba el personaje a cada actor y les marcaba el boceto o *canovaccio* de la historia. Durante los ensayos no había descanso y cada escena se repetía varias veces. Incluso durante los paseos o las comidas, siempre se practicaba o se hablaba de la obra. El actor iba entonces modulando y confrontando su personaje junto al de sus compañeros en un claro proceso de creación colectiva.

Copeau quería a personas y no sujetos, a artistas en el sentido amplio del término y no a actuantes. Para él, un actor debía tener una sólida formación cultural. Todo ello se contraponía de manera clara con Meyerhold o el “mecanicismo” de Craig.

Contrariamente al teatro realista y de vanguardia dominante en aquel tiempo, para Copeau la puesta en escena debía estar al servicio del texto. Los montajes de Copeau tocaban la elegancia y la poética desde de un escenario desprovisto de artificio, sin telares pintados y excluyendo la ilusión de la perspectiva óptica. Rompió el convencionalismo vigente hasta entonces.

En la mitad de la calle Arbat en Moscú, está la sede del Teatro Vajtángov en honor a Evgueni Vajtángov (1883-1922), prohombre del teatro ruso. Actor, pedagogo y director de escena, se unió en 1911 al Teatro de Arte de Moscú y allí ve *El velo de Colombina* de Meyerhold, espectáculo que le conmueve intensamente y que despierta en él la curiosidad por la *Commedia dell'Arte*.

A la cabeza de un grupo de estudiantes forma parte del Primer Estudio dirigido por Sulerzhisky, donde se responsabilizará de adiestrar a los jóvenes actores según el sistema stanislavskiano.

Con sólo treinta años ya era un joven con cierta reputación, que soñaba con tener su propio teatro.

En 1920 el Teatro de Arte de Moscú llama a su puerta con la intención de que el Estudio de Vajtángov se integrara dentro de la organización. Vajtángov acepta pasando a llamarse Tercer Estudio. A su muerte pasaría a llevar su nombre.

Después del montaje de *La inundación* de Berger en 1915, Vajtángov comienza a distanciarse del realismo fotográfico de Stanislavski para, tres años después, en 1918, estrenar *El milagro de San Antonio* de Maeterlink, donde ya se aprecia una gran influencia del expresionismo.

También en 1918 crea el Estudio Habima, un espacio de teatro para judíos donde se presentan obras de teatro en hebreo.

En 1921 estrena para el Primer Estudio del Teatro de Arte de Moscú *Erick XIV* de Strindberg. Vajtángov comienza a innovar desde la dirección proponiendo saltos en los estados de

ánimo de los personajes sin transición alguna. Plantea una deformación de la escenografía, vestuario y maquillaje, todo ello aderezado con una iluminación que potenciaba los claroscuros.

En un proceso de constante búsqueda, en 1922 estrena *Hadibuk* de Rapoport con el Teatro-Estudio Habima. Centró su trabajo de experimentación en la luz, donde proponía innovadores juegos con la oscuridad, aprovechamiento de la iluminación puntual, etc.

El éxito no tardó en llegar, y 1922 es testigo del éxito del fenomenal espectáculo *La princesa Turandot* de Gozzi, con Vajtánov ya mortalmente enfermo. Stanislavski que asistió al ensayo general quedó entusiasmado con el trabajo. Otra gran innovación iba a firmar el joven Vajtánov, donde los actores mostrados como tales, entraban y salían de los personajes, además de vestirse y cambiar los decorados a vista de público.

Las influencias de Vajtánov fueron diversas, desde Meyerhold y sus experimentos teatrales, hasta las técnicas más psicológicas de Stanislavski y Sulerzhitsky, pasando por Danchenko.

Evgueni Vajtánov, que fue compañero de Meyerhold y discípulo de Stanislavski, supone el punto intermedio entre estas dos posiciones. Ambos libraron una denodada lucha contra la mediocridad imperante en el teatro de su época, siempre en la búsqueda de la verdad escénica. Pero mientras Stanislavski buscaba esa verdad teatral en la vida para llevarla hasta el escenario, Meyerhold plantea que la verdad hay que hacerla nacer en el propio escenario, rechazando artificios naturalistas.

Para Vajtánov, Meyerhold rechaza la necesidad teatral desde el propio medio teatral, sin afectaciones ni apariencias. “Meyerhold llegó al verdadero teatro”, afirma Vajtánov. Pero Vajtánov proponía lo que dio en llamar el “realismo fantástico”, donde la armonía sostuviera contenidos, medios y forma. Todo lo contrario que Meyerhold, que reivindicaba lo grotesco como triunfo de la forma sobre el contenido.

Vajtánov incorporaba en sus montajes máscaras o vestuario con una tendencia abstracta, hasta juegos escénicos vanguardistas con música y baile. También trabajaba el análisis exhaustivo y profundo de los textos, así como las motivaciones psicológicas del personaje.

A diferencia de Stanislavski, Vajtánov no creó ningún sistema, aunque se apoyó en el trabajo del primero.

Vajtánov resumía su trabajo en la frase: «Cada espectáculo debe ser una fiesta. Si no hay fiesta no hay espectáculo».

Alexander Yakovlevich Tairov (1885-1950) fue nombrado artista del Pueblo de la RSFSR (República Socialista Federativa Soviética de Rusia) en 1935, y todavía hoy es considerado uno de los directores más influyentes en las corrientes modernas teatrales.

Eso puede dar una idea de su compromiso con el teatro de su pueblo. Este actor y director, discípulo de Stanislavski y Meyerhold, fue uno de los directores más significados del *Octubre Teatral*.

Su amor por el teatro le viene de cuando a los 10 años se traslada a Kiev a vivir con una tía suya, que fue actriz jubilada. Allí hace sus primeras incursiones en el teatro como aficionado.

Tairov conoce a la conocida actriz Vera Komissarzhevskaya en 1906, la cual le invita a trabajar como actor en su compañía que en ese momento dirigía Meyerhold. Tairov acabaría dejando la compañía. Creyó que el trabajo de Meyerhold primaba la producción por encima de la cuestión artística, y donde los actores eran usados como títeres.

Corría el año 1914 y Tairov inaugura su Teatro Kamerny o Teatro de la Cámara. Detrás de este nombre estaba la pretensión de buscar y trabajar para un público exquisito y escogido, entendedor del arte teatral.

Con el triunfo de la Revolución de 1917, Tairov siguió desarrollando su visión independiente del teatro, y 6 años después le conceden la escuela de interpretación con carácter oficial.

Su teatro de Cámara era cada vez más popular, y prueba de ello eran las giras por el interior de la Unión Soviética. Estas giras se extendieron a Europa (París, Berlín, Fráncfort, Dresde, Viena, Praga, Italia, etc.) a partir 1923, y por Sudamérica en 1930 (Buenos Aires y Montevideo). Ello multiplicó su notoriedad como uno de los grandes transformadores del teatro ruso.

Ya en 1929 Stalin había empezado su control total sobre la cultura, y ya en 1930 fue acusado por primera vez de formalista.

Su *Tragedia optimista* de Vsevolod Vishnevskiy (1933) fue duramente criticada por Vyacheslav Molotov por considerarla difamatoria contra la historia del pueblo ruso.

A pesar de ello, en 1935 se le concede el título del Artista del Pueblo; pero, al año siguiente, se le volvió a acusar otra vez de formalismo.

En defensa de su arte dijo que los teatros tendrían que estar al nivel de institutos de investigación. Afirmaciones como esta y otros posicionamientos similares hicieron que en 1941 se llevaran a todo el Teatro de la Cámara a Siberia como castigo. Allí estuvieron funcionando durante años y sobrevivieron a las purgas de millones de rusos encarcelados o ejecutados.

Tairov se afilia al Comité Antifascista judío en 1941. Estaba formado por un grupo de intelectuales para llevar adelante la cruzada contra los nazis durante la Segunda Guerra mundial. Posteriormente en 1946 y con el final de la guerra, dicho Comité fue denunciado por Stalin, y muchos de sus miembros fueron ejecutados por el servicio secreto soviético.

El Teatro de la Kamerny de Tairov fue cerrado por no responder a los nuevos postulados de la vida soviética contemporánea. Aunque Tairov trató de hacer importantes concesiones, ya era demasiado tarde y en mayo de 1949, el Comité soviético de Artes decretó el ordenó su clausura.

Todos aquellos teatros de ensayo que proponían nuevos caminos artísticos (Ermitage, Comedia Popular, Prolet-cult, Meyerhold o Tairov) fueron cerrados por el gobierno ruso, por lo que el nuevo teatro quedó relegado imponiéndose la única visión del “realismo socialista”.

Se le concedió una pensión a título individual. Junto a su esposa la actriz Alisa Koonen, se mudaron al Teatro de Vajhantangov. Poco tiempo después, muere de cáncer cerebral el 5 de septiembre de 1950 en Moscú.

Consideraba al actor como el eje del espectáculo y le dio absoluta libertad. Para él, el actor debía poseer una diversidad de cualidades que irían desde las de un bailarín, hasta las de un cantante, un gimnasta, un acróbata y un malabarista.

Al igual que en estilos como Commedia dell’Arte y el teatro hindú, esgrimió el texto como material de trabajo al servicio del actor. Buscaba un “artista sintético”; es decir, un profesional que dominara todos los terrenos de la interpretación.

Se apoyó en la música con el objeto de los actores encontraran el estado de ánimo preciso y para que trascendieran en esa conexión espiritual debían conseguir en la escena. Esencialmente, usó la música de Beethoven y Chopin para ello.

Como director trabajó con escenógrafos de la talla de Ekster, Vesnín y Yakúlov, con los que desarrolló una visión del espacio escénico para dar más posibilidades de acción a los actores. Sus escenarios estaban plagados de planos diferentes, plataformas, escaleras, pirámides o cubos.

En el final de la década de los años veinte y hasta la mitad de la década de los años treinta, experimentó el influjo del vanguardismo de Meyerhold. Después tuvo que acomodarse a formas escénicas más convencionales.

En el marco del Teatro de Cámara Kamerny (1914-1950) desarrolla su denominado “teatro sintético”. Ese espacio fue el centro de la creatividad experimental para muchos artistas en general (actores, escritores, músicos, etc.). En esa obsesión por separarse del teatro tradicional, se destacó por ser un director muy disciplinado y muy metódico con los detalles de cada puesta en escena.

Su idea del “teatro sintético” giraba en torno a una mayor “teatralización” del teatro, ahondando en aquellas facetas fantásticas y espectaculares de la escena. A ese teatro incorporó ballet, ópera, circo, teatro de variedades y diversos elementos dramáticos. No entendía el teatro como un simple medio para transmitir la literatura. Su teatro no estaba subordinado al texto.

Si cada elemento estaba al servicio del actor y por ende del espectáculo, era inevitable que también el texto estuviera subordinado a la puesta en escena.

También el vestuario fue diseñado como soporte para la creación del personaje.

Defendió un teatro netamente artístico donde tuviera valor la interpretación, la escenografía y la dirección, en clara contradicción con los extremos naturalistas de Stanislavski y al teatro de Meyerhold.

A pesar de ser directores coetáneos, las diferencias entre Meyerhold y Tairov eran palpables. Mientras que el primero tenía a Tairov por un esteta, que prestaba más atención a los aspectos generales de cada espectáculo y dejaba al actor al albur de su trabajo, Tairov creía que los planteamientos biomecánicos de Meyerhold eran una aplicación de la taylorización que se producía en las fábricas. Al igualar la biomecánica y taylorismo, estaba hablando de un modelo basado en la revolución industrial, con una organización del trabajo planteada desde la secuenciación y la división clara en las tareas, cuyo objetivo era multiplicar la productividad, practicidad y concentración en el trabajo. Tairov plantea que en la biomecánica subyacía el control del actor-obrero.

Después de la Primera Guerra Mundial, el teatro fue apartándose del realismo y comenzó a transitar espacios de expresión más libres. Este fue el caldo de cultivo idóneo para un expresionismo que en el teatro nace entre 1917 y 1918.

En principio, se tomó ambiguamente de la palabra “expresionismo”, pretendiendo reflejar la esencia de las cosas y renunciando así a todo lo que fuera literal o representativo, es decir no queriendo imitar el mundo exterior. Buscaban una visión subjetiva e idealizada del ser humano por encima de la realidad, hurgando siempre en la verdad interior.

Había una tendencia a la búsqueda de planteamientos escénicos planos, angulares y/o distorsionados, así como una especial preeminencia de la luz y el color.

En esa búsqueda de lo subjetivo, jugaron un papel importante las proyecciones cinematográficas, cuyos efectos en forma de signos o números se podían observar contra un trasto para crear atmósferas fantasmagóricas de efectos extraordinarios e enigmáticos.

También se recurría a la música para buscar mayor efectismo en la puesta en escena.

En la puesta en escena se escrutaba un clima de reflexión interna y de indagación psicológica de la existencia. En ese querer mostrar siempre el interior de los personajes, se apoyaban en un lenguaje escueto y frugal, a la par que férvido, dinámico y con tendencia a cierto patético. Las características anteriormente citadas, hacen que irremediamente el personaje tenga una clara propensión al monólogo.

Para dar cobertura interpretativa al simbolismo desde la construcción del personaje, el actor se apoya en un mayor grado de mímica, con una gesticulación exagerada, unos eternos silencios, así como exclamaciones y balbuceos.

El carácter multidisciplinar del género teatral fue el entorno idóneo para potenciar lo emocional del expresionismo, ya que armonizaba acción, palabra e imagen.

Si de directores hablamos, cabría destacar la figura del también productor de cine y teatro Max Reinhardt, responsable del *Deutsches Theater*. Maximilian Goldman nació el 9 de septiembre de 1873 en Baden (Austria), y posteriormente adoptaría el nombre de por el que es conocido.

Estudió Arte Dramático en Viena y Economía en Salzburgo. Se hizo cargo posteriormente de la *Deutsches Theater*, rehaciéndola y dirigiéndola desde 1905 hasta 1919.

Fundó con Richard Strauss y Hugo von Hofmannsthal el Festival de Salzburgo en 1920. Reinhardt captó el carácter de aquella ciudad, a la que sentía como un solo escenario.

En esa búsqueda de nuevos lenguajes escénicos, se apoyó en el pintor noruego Eduard Munch, al que le confió los bocetos de diseño de decorados de la obra *Los dobles* de Henrik Ibsen.

Reinhardt volvió a poner en valor el uso de plataformas giratorias. Partiendo de imaginativos decorados, fue uno de los pioneros al plantear un nuevo concepto lumínico. Tamizaba sobre cortinas distintos juegos de luces y sombras, lo que valdría para potenciar las distintas tensiones internas de la obra dramática y construir así, una continua sensación de movimiento. Ese contraste violento entre tenebrosidades y refulgencias, hacía posible la creación de una densa atmósfera.

Fue un innovador, y sobresalió por lo novedoso de sus propuestas técnicas y estéticas aplicadas a la escenografía expresionista. En ese proceso de experimentación, explotó al máximo el juego con la iluminación. Le dio valor interpretativo a la luz, empleando la concentración de luz en un sitio o sobre un personaje para captar el interés del espectador. En ese proceso de búsquedas y experimentación, se centró en la intensidad de la iluminación y en el juego de luces y sombras. Jugó a cruzar distintos proyectores u oponerlas atendiendo a una lectura concreta de la puesta en escena.

Reinhardt fue el precursor de los llamados “Magos de la luz”, y sus propuestas en el campo de la iluminación, fueron adoptadas y adaptadas al cine, en un rasgo claramente distintivo del cine expresionista alemán.

Directores como Robert Wiene se vieron influenciados por los trabajos de Reinhardt. Su película *El gabinete del doctor Caligari* es considerada pionera de la nueva corriente expresionista.

Aunque dirigió y produjo teatro y cine con decorados espectaculares donde destacaban las escenas de masas y la música, en un primer periodo de su vida dirigió espectáculos más intimistas.

Reinhardt creó la *Kammerspiele* (Teatro de cámara), donde las puestas escena se hacían para un limitado auditorio. El trabajo con los actores iba encaminado a que los espectadores pudieran captar los mínimos y más imperceptibles gestos encima del escenario, lo que conllevaba una gran formación a nivel interpretativo.

Reinhardt a diferencia de lo que pensaba Gordon Craig, consideraba al actor como el centro del espectáculo, un artista total. Para el actor guardaba la noción de poeta. Sus puestas en escena buscaban la simbiosis entre actor y escenografía. Esta última sólo tenía razón como espacio donde el actor desarrolla su arte.

Reinhardt se significó por su posicionamiento anti-nazi, y siempre desde el teatro como trinchera, trató de que sus puestas en escena tuvieran un plus más ilustrado. Fundamentalmente montó textos clásicos durante la dictadura nacionalsocialista, lo que provocó que en 1933 tuviera que emigrar de manera forzosa. Ese exilio le llevó por Inglaterra, Francia, Italia y Estados Unidos. Allí fundó una compañía de teatro y *The Max Reinhardt Workshop of Stage, Screen and Radio*, que era una escuela de arte dramático polivalente (teatro, cine y radio).

El primer gran éxito de Reinhardt fue *Dreigroschenoper* (*La ópera de tres reales*) en el año 1928, cuyo libreto fue hecho por John Gay y la música por Kurt Weil. Posteriormente, en 1943, se publicaría una versión novelada.

Primero *Dreigroschenoper* y, después, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (*Prosperidad y caída de la ciudad de Mahagonny*) estrenada en 1930, que determinarían los planteamientos básicos de su concepto escénico, acabarían señalando su teatro como épico para después progresar hasta el teatro dialéctico.

A estas alturas de su vida, Reinhardt ya era un reputado director que ya había colaborado con el director Erwin Piscator o con el autor Bernard Shaw.

En 1935 ya en los Estados Unidos, la compañía Warner le propuso adaptar para el cine *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare, previo estreno del mismo espectáculo al aire libre para 25.000 espectadores. El resultado fue un largometraje de cuatro horas y media que no podía ser distribuido y para lo que se decidió reducir a la mitad.

Max Reinhardt murió a los 70 años de edad, el 31 de octubre de 1943. La muerte le cogió trabajando hasta el último día en su escuela de Nueva York.

Ese expresionismo de Reinhardt, fue el caldo de cultivo para una de las figuras de fundamentales del teatro moderno: Erwin Piscator.

Erwin Piscator (1893-1966) es uno de las referencias fundamentales de la dramaturgia y la escena del siglo XX. Fue Director y productor teatral, y creó una novedosa manera de hacer teatro a la que designó como “teatro político”. Este teatro ahondó en un teatro de carácter didáctico que con posterioridad retomaría Brecht en el *Berliner Ensemble*.

Piscator y Brecht son considerados los mayores referentes del teatro épico, cuya base estaba en el discurso sociopolítico del drama, rechazando en todo momento la manipulación emocional del público o la belleza formal de la puesta en escena.

Al igual que otros de su generación, la Primera Guerra Mundial le hizo descubrir la necesidad de un cambio no sólo social, sino también en las estructuras del arte y en especial del teatro que se hacía hasta entonces. La gran mayoría de los artistas europeos entendieron que habían llegado a un punto de inflexión, y que había que reorientar la concepción artística vigente. También en el caso de la dirección teatral, entendida ya en ese momento como un problema estético.

Piscator venía de una familia de clase media, y acabó estudiando teatro en 1913 en la Universidad de Múnich con el famoso historiador alemán de literatura e investigador en dramático Arthur Kutscher. Kutscher fue considerado junto a Max Herrmann como uno de los fundadores de los estudios de teatro en Alemania. También fue profesor de Bertold Brecht, Peter Hacks, Hanns Johst, Klabund o Erich Mühsam.

En ese mismo año de 1913, inicia su carrera como actor que mantuvo hasta que fue reclutado por el ejército alemán en la primavera de 1915 para servir en una unidad de infantería.

Como es lógico, esa experiencia le marcó para el resto de sus días.

Durante la guerra y en aquel Berlín de 1916, nace al *dadaísmo* como movimiento cultural y artístico. Esa ruptura y rechazo de todos los valores sociales y estéticos del momento, así como la intención de destruir la cultura burguesa, atraen a Piscator que entra en contacto con este grupo en 1919.

Corría el verano de 1917 cuando Piscator es destinado a una unidad teatral militar. Esta nueva situación duraría muy poco, ya que en noviembre de 1918 se firma el armisticio.

A partir de 1927 crea su propio teatro, el *Piscatorbühne*, lugar donde empezó a experimentar y a poner en práctica todo su corpus teatral.

El público de Piscator venía esencialmente de fábricas y barriadas obreras. Esta manera de proyectar el teatro y de acercarlo a amplias masas de espectadores, estimuló la creación de grupos similares como el Groupe Octobre en Francia, o La Barraca de García Lorca.

En 1929 publicó *Das Politische theater*, una recopilación de ensayos de teatro político. Puso en escena por primera vez obra de Frank Wedekind, Heinrich Mann, Máximo Gorki, Eugene O'Neill y Ernst Toller.

Ya en el año 1931, dirigió en la URSS la película *La Revolución de Santa Bárbara (Der Aufstand der Fischer von st. Barbara)*.

Destacó por dirigir espectáculos de gran formato con mucho impacto. El texto pasaba directamente a ser una partitura al servicio de una grandiosa puesta en escena, en la que destacaban maquinarias complicadas, escenarios móviles, proyecciones cinematográficas, altavoces, carteles didácticos y la división del escenario teatral tradicional en varios planos.

Mucho antes del ascenso de Hitler, Piscator se había comprometido con los postulados de la Revolución rusa. Eso fue decisivo y fundamental en su trabajo.

El propio Piscator reconoce en su autobiografía que el desencanto de experiencias anteriores le llevó creer en la lucha organizada del proletariado como la única salida. Rusia era la utopía a seguir, donde el poder fue tomado por la clase obrera derrocando a la dictadura de los zares.

Piscator afirmaba que: “El arte es sólo un medio para conseguir un fin. Un medio político, propagandista, educador”. (Hormigón. 2012)

Piscator empezó a aplicar todo el compendio ideológico y escénico a través del llamado *Sächliches Theater* (teatro objetivo), que con posterioridad derivaría en lo que luego se dio en llamar “teatro político”. Su teatro destacó por las formas radicales surgidas como reacción al contexto subversivo vivido en la Alemania posterior a la primera guerra mundial.

Después del ascenso de Hitler en 1933, la vuelta de Piscator a Alemania se tornó imposible. Fue entonces cuando decidió quedarse en la URSS como refugiado político.

También le llegaría el exilio entre los años 1938 y 1951. Los Estados Unidos y, en concreto Nueva York, fue territorio abonado para sus nuevos proyectos. De la mano de profesores como Lee Strasberg (creador del *Actor's Studio*) y Carl Zuckmayer, fundó el *Dramatic Workshop de la New School for Social Research*.

Tuvo como alumnos a Arthur Miller, Tennessee Williams, Marlon Brando, Walter Matthau, Harry Belafonte o Elaine Stritch. También tuvo como discípulos a Judith Malina y Julian Beck, creadores del Living Theatre, que de alguna manera fueron los continuadores del teatro comprometido a nivel político y social en América.

Su condición de comunista irredento le hizo víctima del *macarthismo* y tuvo que regresar a Alemania. Comienza a dirigir y empiezan a vislumbrarse las primeras representaciones del "nuevo" teatro político de la década de los sesenta. Podríamos destacar *El vicario (Der Stellvertreter)* de Rolf Hochhuth en 1963, *Sobre el caso Oppenheimer (In der Sache J. Robert Oppenheimer)*, o *Heimar Kipphardt y Der Ermittlung* de Peter Weiss en 1965.

En *Teatro Político*, tratado publicado por el autor alemán en 1929 y que recoge la práctica de su trabajo entre la década de 1919 y 1929, se puntualiza una meticulosa descripción de su abecedario técnico, estético e ideológico. Con su publicación intenta relatar y teorizar todos sus años de experiencia escénica. Apuntó los objetivos buscados, la resolución de distintos problemas de sus puestas en escena, y qué recursos tanto técnicos como formales empleó para ello.

Piscator plantea su trabajo como director de escena desde un posicionamiento comunista. Para él era imposible concebir un teatro neutral. La imparcialidad en el teatro es una disculpa de los que mandan para aborregar más aún si cabe. El teatro no sólo tiene que tomar partido y decantarse, siempre lo hace de una manera u otra según Piscator.

Desde esta posición de combate artístico, Piscator fuerza a asumir la doble condición de alzamiento político y de rebelión estética.

Piscator analiza en su obra *Teatro Político* algunos elementos primordiales en la dirección de escena moderna. (Piscator. 1976)

En primer lugar, destaca la dirección de actores, afirmando que el director debe lograr de un actor que trabaje para lograr fines pedagógicos y didácticos.

En segundo lugar, Piscator prestó especial atención a todas las cuestiones escenográficas. Introdujo muchas innovaciones técnicas donde destacamos: uso del cine y de proyecciones, acciones a distintos niveles escénicos, escenarios giratorios, etc.

La gran contribución de Piscator en el campo de la escenografía es la llamada *Globus-Segment-Bühne* o escena de un globo segmentado. El escenario se sustituía por una gran esfera que se abría parcialmente y donde quedaban a la vista de los espectadores el desarrollo de varias escenas a la vez. Con ello, el público tenía la posibilidad de ver la historia fragmentada, teniendo en un primer plano los acontecimientos verdaderamente importantes, y en un segundo plano todo aquello que pudiera ser considerado por el director como anécdota o acontecimientos circunstanciales.

Piscator también usó la iluminación de forma muy innovadora, dándole protagonismo para que a través de ella se creara el espacio escénico deseado.

No hay nada casual en la práctica escénica de Piscator. Toda decisión que se va tomando a lo largo del proceso creativo (temática a tratar, obra a representar, autor elegido, estética, etc.) ha de estar encaminada al objetivo primordial de dar valor al colectivo humano y al hombre como tal.

Décadas después, el teatro político como tal perdió interés inclusive en aquellos círculos más cercanos como los intelectuales y los críticos a nivel político-social. Varios son los motivos de esa pérdida de interés entre los que cabe destacar no sólo los de índole ideológica, sino también motivaciones de tipo dramático.

No obstante, defiende que el mal teatro no puede justificarse por muy buena que sea la ideología que lo sustenta: “El mal arte es mal trabajo y, por consiguiente, puesto al servicio de la revolución, se convierte en traición y contrarrevolución”. (Villán. 2001)

Piscator apunta que si todo queda en propaganda, el fruto “artístico” muere y desaparece. Del mismo modo que también desaparece el sentido pedagógico de la puesta en escena y su objetivo final. Un trabajo bien hecho generará efecto político y artístico.

Piscator, al igual que Gordon Craig, defendió la primacía de la idea del director teatral, que es el verdadero compositor del espectáculo.

A él debemos la introducción de una genealogía de teatro basado en el *sketch* que dio en llamar “Actualidades”. Estos *sketchs* eran una sucesión de cuadros sarcásticos, esencialmente sobre personajes políticos de la época, que eran criticados y ridiculizados.

Las puestas en escena de Piscator conjugaban lo ideológico con lo experimental, por ello el análisis de obra y el trabajo de Piscator no puede obviar el trabajo anterior de Meyerhold con su biomecánica actoral, las proyecciones cinematográficas o los escenarios móviles y giratorios; así como todo el influjo dadaísta y las aportaciones de vanguardias.

Como antecedente a tener en cuenta y en el campo de la arquitectura teatral, Walter Gropius (fundador del Teatro Proletario) planea el Teatro Total en el año 1927 a iniciativa de Piscator. Este edificio, que nunca llegó a construirse, es hoy en día prototipo de espacio para la fusión de artes, por su capacidad para mutar escenográficamente y sus posibilidades espaciales. Piscator muere el 30 de marzo de 1966 en Starnberg (Alemania).

Después de la Segunda Guerra Mundial, podemos considerar que la dirección teatral se convierte definitivamente en actividad de pleno derecho dentro de la profesión. La consolidación de la dirección teatral en este siglo XX viene de la mano de magistrales directores como Peter Brook, Peter Hall, Bertold Brecht o Giorgio Strehler.

Las ideas de Piscator no hubieran tenido tanta trascendencia de no ser por Bertold Brecht.

Eugen Berthold Friedrich Brecht, más conocido como Bertold Brecht, nació en Augsburgo (Alemania) en 1898, y fue uno de los hombres más influyentes del teatro del siglo XX. Es el prototipo de intelectual revolucionario que ha tratado descifrar la realidad a través del arte.

Se le atribuye la creación del conocido como “teatro épico”, también llamado teatro dialéctico.

Ya en la escuela destacó por su atrevimiento y su precocidad intelectual. Después de iniciada su carrera de Medicina en la Universidad Ludwig Maximilian de Múnich en 1917, ha de interrumpirla para hacer el servicio militar como médico durante la Primera Guerra Mundial.

Un año después en 1918, escribió su primera obra teatral titulada *Baal*. A partir de 1920 comienza a frecuentar Berlín y el ambiente teatral de la ciudad, donde descubre toda su escena librepensadora. En 1924, Max Reinhardt lo contrata como dramaturgo del Deutsches Theater.

Comienza a trabajar como dramaturgo junto a Carl Zuckmayer en el Deutsches Theater de Max Reinhardt, y es a partir de 1926 donde comienza su influencia marxista como consecuencia de los contactos con artistas de la misma ideología.

A partir de ese momento, Brecht ya se había convertido en un comunista convencido que tiende a buscar objetivos políticos con sus obras. El teatro de Brecht siempre fue a la búsqueda de la concienciación del espectador, desde el distanciamiento del elemento anecdótico.

Cuando Hitler sube al poder en el año 1933, Brecht aún trabajaba como autor y director de teatro. A comienzos de ese año, la policía interrumpe una función de la obra *La toma de medidas* y los organizadores fueron acusados de alta traición.

En febrero, Brecht con su esposa Helene Weigel, además de familias y amigos, huyen de Berlín a través de Praga hasta Svendborg (Dinamarca).

El exilio fue muy duro. A nivel literario, es justamente en este periodo cuando alcanza la madurez, firmando sus mejores obras.

En 1941, viajó desde la URSS en barco hasta California. Intentó buscarse la vida escribiendo guiones para Hollywood, pero las grandes productoras cinematográficas no acababan de convencerse con su trabajo.

El 30 de octubre de 1947 era interrogado por el Comité de Actividades Antiamericanas. Justo cuando estaba a las puertas del estreno de *La Vida de Galileo* en Nueva York, tuvo que huir nuevamente perseguido por sus ideales políticos.

En 1948, vuelve definitivamente a Berlín Oriental para, en otoño de 1949, fundar el Berliner Ensemble como compañía residente del Deutsches Theater. La dirección artística quedaba repartida entre W. Langhoff, B. Brecht y H. Weigel.

Esos son los años donde la fama de Brecht se dispara y comienza a ser reconocido mundialmente, lo que trajo aparejado algunas tiranteces con el equipo dirigente del Partido Socialista Unificado de Alemania (SED: *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*), además de algunas personas representativas de la burocracia cultural y del teatro berlinés.

La escena alemana estaba plagada de directores de la talla de Benno Besson, Alexander Lang o Heiner Müller durante la autocracia comunista.

Brecht recibió el Premio Stalin de la Paz en 1955; un año más tarde, fallecería en Berlín.

La influencia de Brecht se sigue sintiendo en una parte muy importante del teatro moderno. Marcó un estilo que aún sigue ejerciendo una gran influencia.

Ese estilo contaminó todas las obras de Brecht de razones políticas e históricas. Fondo y forma, estética e ideales, van siempre de la mano en la obra de Brecht.

Desde el origen de su obra, Brecht se distinguió por una oposición frontal a la visión burguesa del mundo, lo que traía consigo una confrontación con el teatro burgués cuyo único objetivo era el entretenimiento. Comenzó a desarrollar un nuevo teatro acorde a los tiempos modernos, donde los espectadores pudieran ver reflejados en la escena, todos los condicionantes diarios de su propia vida.

Tras una primera etapa marcada por expresionismo, Brecht experimenta un desarrollo marcado por la búsqueda de una particular fórmula teatral post-expresionista a la que llamó “teatro épico”. Este “teatro épico” surge por antítesis al teatro dramático imperante hasta ese momento.

Fue a la búsqueda de un nuevo público que dejase de ser un simple espectador-receptor, y que fuera un espectador activo que sacara sus propias conclusiones. Buscaba espectadores implicados y que se alejaran críticamente de la obra para romper la alienación burguesa imperante, al margen de que se pudieran emocionar o no. Siempre sustentó la teoría de que el teatro podía cambiar el mundo.

El “teatro épico” fue creado originariamente por Piscator, pero es Brecht quien en 1948 y en su obra *Pequeño Organon*, le da forma teórica definitiva.

En realidad, el “teatro épico” siempre existió, sobre todo en países orientales. Era un teatro que desde la narración contaba episodios antiguos y leyendas. Igual que en el teatro brechtiano, también en Oriente se incluían canciones, máscaras y los actores interpretaban con grandes gestos.

La diferencia es que para Brecht había que buscar la actitud crítica y reflexiva del espectador, y estimular su reacción. Todo ello suponía cambiar el sentido del teatro tradicional.

Plantea el futuro de la escena cimentado en la empatía entre actor-personaje para consolidar una nueva forma de relación espectáculo-espectador.

Su gran herramienta fue la llamada *Verfremdung* (distanciamiento). Este efecto de distanciamiento pretendía acercar la realidad al público, pero contraponiéndose a toda identificación o evasión de los espectadores. El “distanciamiento” es la mejor defensa contra un teatro contaminado de romanticismo y el sentimentalismo, rompiendo así la tradición naturalista y neorromántica, para transformar drásticamente el sentido del texto literario y la puesta en escena. El propio Brecht en su última etapa, lo define como el tránsito entre la concepción aristotélica y la dialéctica. (Hormigón. 2012)

Parte de esta compleja teoría del *Verfremdungseffekt* tiene su base también en el alejamiento que Brecht hace del teatro comercial y de los circuitos habituales de representación.

Brecht es concienzudo en el trabajo textual. Plantea desmenuzarlo, destriparlo para entenderlo, para después auscultarlo desde la distancia; en suma, que el texto no hay que sentirlo.

El secreto del éxito de la dirección escénica de Brecht está en ese equilibrio entre genialidad e ingenuidad. Brecht deja a los actores fluir libremente en el escenario, y mientras estos van construyendo la pieza, Brecht la va destruyendo a cada paso.

Aunque obvio, la posición del actor como artista era vital en el trabajo de Brecht. Conocida es su *Carta a un actor* escrita en sus últimos años. Ya en ella dice literalmente:

El actor debe tomar posición, mental y emotivamente, respecto a su personaje y a su escena. Ese cambio de enfoque, que considero necesario, no es una operación fría, mecánica. En el arte no puede haber nada frío ni mecánico y esta nueva actitud es de naturaleza artística. Si el actor (...) no siente un apasionado interés por el progreso humano, el cómo no podrá producirse. (Hormigón. 2012)

Se apoya en las canciones que casi siempre interrumpen los parlamentos. Es enemigo del telón, porque este hurtaba al escenario su magia teatral. Apoya sus mensajes en escena con carteles visibles donde proyecta la reivindicación concreta.

Antonin Artaud (1896-1948) desarrolla todo su teatro coetáneamente a los reformadores escénicos de principio de siglo. A Artaud no se le puede entender sin sus particulares referencias estéticas e ideológicas, permanentemente impregnado de una herencia dadaísta, que luego derivaría en el surrealismo. Con un posicionamiento antiburgués de la vida, planteó la curación de esta sociedad enferma desde una experiencia teatral apoyada en la ritualidad.

Este poeta, ensayista, actor y director de teatro francés fue una de las figuras más enigmáticas del siglo XX y es conocido, entre otros motivos, por ser el creador del llamado “Teatro de la Crueldad”.

A los 16 años y cuando aún estaba estudiando en el colegio del Sagrado Corazón, sufre sus primeros delirios. Casualmente, también a esa edad comienza a descubrir la poesía. En 1910, antes de terminar sus estudios, publica sus primeros poemas con el seudónimo de Louis des Attides.

Desde su primer internamiento en la clínica mental en la Rouguière (Marsella) en 1915, su vida va a estar marcada por las idas y venidas a distintos hospitales psiquiátricos y manicomios.

Padecía fuertes dolores de cabeza ocasionados por una meningitis que sufrió con cinco años, lo que dejó una vida impregnada de locura y malditismo multiplicada por su adicción al opio.

Está considerado el más grande de los malditos del siglo XX, heredero de ese malditismo que Baudelaire, Rimbaud y Verlaine nos adelantan en el XIX.

Aunque la contribución de Artaud es amplísima y comprende desde lecturas políticas hasta las literarias, pasando por las psicoanalíticas o esotéricas, vamos a reseñar aquí su aportación a la revolución teatral.

Primero estudió interpretación bajo la dirección de Lugné-Poe en el Théâtre de l’Oeuvre. Posteriormente, trabajaría como actor y realizador en el Théâtre de l’Atelier, que acababa de fundar Charles Dullin.

En 1923 se vincula al surrealismo cuando conoce a Robert Desnos y a André Bretón, llegando a convertirse en una de las referencias del movimiento. Se siente próximo a la revolución estética y social planteada por el surrealismo, con quienes comparte todas sus teorías sobre el automatismo psíquico y las sospechas a la razón.

Desde ese momento y hasta su ruptura con Breton por expulsión en 1927 junto a Philippe Soupault, culpados de “desviacionismo literario”, colaboró en la revista *La Révolution Surréaliste* y dirigió en 1925 la Central de Investigaciones surrealistas.

La razón es que Artaud comenzó a distanciarse de Breton y otros integrantes del movimiento, por el compromiso que estos habían adquirido con el Partido Comunista Francés, y que según el propio Artaud coartaban sus demandas libertarias.

Entre 1926 y 1931, junto a Con Roger Vitrac y Robert Aron, ponen en marcha el Teatro Alfred Jarry, donde crearon varias producciones de carácter experimental como *Ventre quemado o la madre loca*, etc. Este período es el inicio de la crítica de Artaud contra todas las formas de representación existentes, ya que consideraba que ninguna daba el valor necesario a lo que él consideraba el elemento principal de la representación escénica: el personaje escénico.

El Teatro Jarry sirve de experimentación de puestas en escena improvisadas, modelo de trabajo que se irá ajustando y mejorando al introducir las capacidades físico-teatrales del teatro ritual balinés.

A pesar de que todo el ambiente teatral (público, censura, críticos, también los surrealistas, etc.) criticaron el proyecto del Teatro Alfred Jarry, no cesaron en el empeño y, sin apoyos oficiales ni medios, decidieron seguir adelante.

El fracaso de las primeras puestas en escena hizo que Artaud se centrara en la teoría, lo que da lugar al nacimiento de *Teatro de la Crueldad: Primer Manifiesto*. A la búsqueda de un teatro subversivo que cuestionara la rutina teatral existente, su propuesta se radicaliza con otro manifiesto: *El teatro y su doble*.

El teatro y su doble es un resumen de ensayos publicados en 1938 donde se recoge todo tipo de afirmaciones y planteamientos sobre la necesidad de subvertir el teatro existente.

Seguramente su visión del teatro tan distante del público del momento, hizo que tuviera que buscar trabajo en la incipiente industria del cine. Participó como actor de cine en películas como *Napoleón* (1926), *La pasión de Juana de Arco* (1928) y *Lucrecia Borgia* (1935). Mientras hace cine y escribe guiones, sigue abordando y elaborando sus propias teorías teatrales.

El estreno en 1935 de *Los Cenci*, basado en un relato Stendhal, volvió a suponer otro fracaso rotundo, lo que provocó que Artaud abandonara el teatro.

Renegando de la cultura occidental, se fue a México varios meses donde acabaría a viviendo entre los indios tarahumaras, consumidores usuales de peyote y otros hongos alucinógenos. Seguramente, aquello supuso que se multiplicara su desequilibrio.

De vuelta a Europa en 1937, y después de pasar por Irlanda, sus delirios harán que se le vuelva a recluir por espacio diez años. Regresa a París en 1947 aclamado como el padre de la nueva escena, a propósito de la aparición de *El teatro y su doble* en 1938.

Acreditado ya como una referencia en el teatro contemporáneo, publica en 1946 *Lettres de Rodez* (*Cartas de Rodez*) y, en 1947, *Van Gogh, le Suicidé de la Société* (*Van Gogh, el suicidado de la sociedad*). Al año siguiente, en 1948, se publica *Para acabar con el juicio de Dios* cuando ya Artaud había fallecido el 4 de marzo del mismo año.

El teatro y su doble está compuesto por el primer y el segundo Manifiesto de la crueldad, donde Artaud deja patente su pasión por el teatro oriental y, de manera especial, por el teatro balinés.

Admiraba el teatro oriental por la “física” precisa, codificada y sumamente ritualizada de la danza balinesa, además de que promovía lo que él llamaba “Teatro de la Crueldad”.

En *El teatro y su doble* Artaud nos acercaba, aunque no explícitamente, su visión del mundo y de la vida. Apuntaba que la vida auténtica sólo podía brotar en el teatro, aunque no en cualquier teatro.

Artaud plantea una vuelta a la litúrgica primitiva para mostrar la verdad del alma humana. Plantea echar abajo el teatro asumido por siglos de dogmatismo racionalista, dominados por la artificialidad cultural. Renegó de la modernidad industrial y la razón dialógica, rompiendo todos los moldes para mostrar la hipocresía de la vida moderna.

Reniega de la separación entre escena y espectadores, así como de la hegemonía del texto sobre el cuerpo y el gesto. Del mismo modo acusa al teatro clásico de moverse casi exclusivamente desde el conflicto del hombre.

Al hablar del término “Teatro de la Crueldad” no hay que entender la palabra de manera literal (no tiene que ver con torturas, generar dolor, rituales diabólicos, barbarie o con juegos sadomasoquistas). El término tiene más que ver con una violenta determinación que trata de romper la falsa realidad escénica, así como el estilo del lenguaje tradicional escénico y darle un sentido más filosófico. La transformación de la vida exige la muerte; luego, “crueldad” tiene que ver con un universo de creación constante y voraz, con la superación del control racional y con la ruptura de los límites establecidos.

Aunque Artaud no cita literalmente a Nietzsche, su teatro tiene una visión nihilista del mundo. Por ello la definición de Nietzsche sobre la crueldad es prácticamente la misma que la de Artaud, donde sostiene que el arte representa e intensifica las barbaries de la vida para recrearlas desde la emoción.

Desde el escenario quiso hacer brotar las emociones más primitivas del ser humano, y en esas investigaciones siempre buscó impactar al público con emociones próximas a lo que entendía por crueldad. Este teatro era un arma de rebelión y de terapia en sí misma.

Artaud entendía que el teatro no debía tener límites y que el viejo teatro occidental vivía bajo la dictadura de la palabra. Por ello, trató de acabar con el culto al imperio del texto, ampliando fronteras más allá de la literatura dramática, y potenciando la física escénica y la expresión corporal. Decía que Occidente había terminado por convertir la palabra y la escritura en retórica desnuda, vacía y falta de vitalidad. Aseveró que el teatro occidental había sobrevalorado el texto en detrimento de toda la comunicación corporal, cosa todo que no pasa en la cultura artística oriental. Entendía la interpretación como un espectáculo completamente cifrado, como si de una lengua se tratara. A pesar de su crítica a la palabra, el lenguaje que buscaba para el escenario no tenía por objetivo suprimir la palabra hablada.

Los espectáculos de Artaud precisaban de actores con una máxima implicación a nivel corporo-escénico, donde todo el trabajo estuviera justificado dentro de un ritmo global.

Para Artaud el director de escena estaba atado de pies y manos. Su función sólo se limitaba a escenificar el drama escrito, ya que el dramaturgo tenía la última palabra. Tampoco pretendía que el director tuviera todo el poder de la puesta en escena. Planteaba que había que progresar hacia la desaparición de la antigua dualidad autor-director, y suplirlos por una suerte de único creador que tendrá la absoluta responsabilidad del espectáculo y la acción.

Según Artaud, no se podía seguir apoyando un modelo de teatro que todas las noches repitiera lo mismo rito. Se tenía que ir a la búsqueda de un espectáculo único e irreplicable cada vez en cada función, como la vida misma. Consideraba nuestro autor que repetir y repetir, era como emborronar y deformar un trabajo ya hecho.

Artaud está en contra de una lógica discursiva que después no se ve reflejada en el teatro:

Decir «lloro» y ser incapaces de llorar; decir «siento» y ser incapaces de sentir, decir «amo» y ser incapaces de amar; en suma, por el decir autista empeñado en ocupar el lugar de la fiesta y del dolor realmente vividos. (Juanes. 2005)

Artaud defiende un teatro de personas y no de personajes, sin esa tendencia a la duplicidad de la representación, sin la enajenación propia de las corrientes más psicológicas del teatro. Según el propio Antonin, el teatro no reside en ser otro. El teatro no es la historia que se cuenta, ni personajes que se encarnan, ni representa nada: simplemente es teatro.

Artaud caminaba hacia una puesta en escena donde confluyeran las distintas artes, y donde los intérpretes trabajaran desde una obra teatralmente objetiva y no verbal. En ese conjugar de artes, siempre buscó afectar a la audiencia lo máximo posible.

Artaud quiso resucitar la idea del espectáculo integral. Para ello, no dudó en poner al servicio del objetivo todo lo que tenía a su alcance, desde planteamientos lumínicos nada convencionales, hasta ejecuciones sonoras estridentes y perturbadoras. Cuenta que en una puesta en escena que hizo acerca de la plaga, se apoyó en un espacio sonoro tan real que hizo que parte del público vomitara durante la obra.

Defendía que al espacio de representación, como elemento fundamental de la puesta en escena, había que darle voz y nutrirlo. Cada sala tiene una naturaleza distinta y la disposición de la misma sugiere una puesta en escena concreta.

Para que esa comunicación con el espacio fuera más fluida, Artaud plantea la supresión de los espacios limitados a la escena y a la sala. Por el contrario, plantea un lugar único, donde la acción sea un continuo sin tabiques ni obstáculos que limitasen la fluidez de la misma.

Ello le llevó a proponer que había que abandonar los espacios teatrales al uso, proponiendo un nuevo espacio que potenciará la comunicación directa entre público y actores. Desarrolló con más profusión esta teoría del espacio, donde llegó a proponer: proporcionalidad en altura-

profundidad, sala de cuatro muros sin decorados, público sentado en el centro en sillas móviles para ver el espectáculo desde todas las ópticas, etc.

Del mismo modo planteó que los aparatos que se usaban en el teatro convencional, no eran los más apropiados para las necesidades del teatro futuro. Propuso investigar la acción de la luz sobre el espíritu, las consecuencias de las ondulaciones luminosas, las técnicas para propagar la luz, etc. Del mismo modo planteaba la revisión de la escala de colores de los focos. Casi todo esto está superado por la técnica actual.

En el vestuario, planteó evitar el ropaje moderno, ya que el ropaje histórico tenía una traza demostrativa de sus propias tradiciones. Dio la misma importancia a objetos, máscaras o accesorios, que las imágenes verbales. Planteó la ausencia de decorados, ya que esa función sería cumplida por los llamados personajes jeroglíficos, vestimentas rituales u objetos de grandes medidas.

Jean Vilar (1912-1971) destaca a mediados del s. XX como uno de los grandes baluarte del teatro francés y europeo. Defendía un teatro popular (igual que Gémier) que fuera motivo de reconciliación nacional. Sus convicciones ciudadanas y éticas, así como su republicanismo y su defensa de la democracia, marcarían su teatro y el desarrollo de sus teorías. En Vilar se conjuga el actor, el director y el gerente teatral (fundador del Festival de Aviñón y del Théâtre National Populaire).

En 1932 se va a París a estudiar su bachillerato y allí conoce a Charles Dullin,¹³ que sería decisivo a todos los niveles en su formación teatral.

Con anterioridad, había trabajado como actor, pero su debut como director se produce en el año 1942 con un Strindberg, en concreto con *La Danse de mort*, donde además hizo el papel protagonista. Al año siguiente, creó su primera compañía profesional, la Compagnie des Sept, estableciéndose en el Théâtre de Poche, donde dirigió e interpretó con mucho éxito.

El Festival de Aviñón es uno de sus proyectos más conocidos. Fundado en 1947, estableció como sede la Cour d'honneur del Palacio de los Papas. Posteriormente, en 1951, acabó dirigiendo el Théâtre National Populaire (TNP) a propuesta de Jeanne Laurent, subdirectora de las Artes y las Letras. Trató siempre de que el TNP fuera un teatro de calidad y para todos los estratos sociales franceses, acercando obras emblemáticas del teatro universal a todos los públicos. Con el objetivo del disfrute de un público menos formado, no dudó en intervenir el texto y hacer más escuetas las escenas.

Con el objetivo de que la mayor cantidad posible de público llegase hasta la sede del TNP en Chaillot, ideó políticas de captación de públicos que iban desde las asociaciones de espectado-

13. Actor de teatro y cine francés que en 1913 funda junto a Jacques Copeau el Théâtre du Vieux Colombier (Teatro del Viejo Palomar). En 1927, junto Louis Jouvet, Gaston Baty y Georges Pitoëff formó el Cartel des Quatre, que junto Jean-Louis Barrault y Jean Vilar, formarían el núcleo de la renovación del teatro francés, y que acabaría en el llamado Teatro popular descentralizado.

res (Amigos del Théâtre Populaire) hasta la consolidación de relaciones con diversos grupos sociales: comités de empresa, asociaciones de estudiantes, popularización de precios, etc.

Consideraba el teatro como un servicio público. Gracias a esta política, llegó a tener 2.500 espectadores por cada función (un total de más de 5 millones de espectadores en más de 3.000 funciones entre noviembre de 1951 y julio de 1963). También proyectó su teatro fuera de la sede del TNP por otros países y distintas ciudades de Francia, aprovechando espacios naturales para sus puestas en escena y así llegar a públicos que nunca habían visto una representación.

Nunca se le conoció militancia en ningún partido, pero como hombre de izquierdas siempre creyó en el poder educativo de las artes, un poder que el estado no podía desdeñar. Siempre creyó además en la necesidad de una cultura democrática.

La máxima de Vilar era que todos los asistentes a la representación estuvieran lo más cómodos posible. Siempre trató de buscar una atmósfera lo más relajada posible alrededor del espectáculo. Entre otras cosas incitaba frecuentemente al diálogo con aquellos que se iniciaban por primera vez viniendo al teatro, les brindaba la posibilidad de que opinaran y que dijese cómo se sentían, inclusive a través de cuestionarios. Importante además eran las publicaciones del TNP y los debates abiertos que se generaban después de las funciones.

Vilar puso en marcha una campaña conocida como *week-ends* que consistía en llevar teatro a los barrios de París. Allí representaban en lugares fuera de lo común para un público nada habituado a la asistencia al teatro.

Parte de su política también consistió en sanear las cuentas del TNP. Con la ayuda del administrador J. Rouvet acabó transformando la institución en una empresa teatral.

En ese proceso de toma de conciencia de los públicos a partir de la temporada 1960-1961, da un giro a su trabajo y se propone acercar los temas más candentes y polémicos a los espectadores como el fascismo, el posicionamiento de De Gaulle o la Guerra de Argelia. Este giro más político vino fundamentado por las críticas desde sectores de la izquierda con Jean-Paul Sartre al frente.

Villar era partidario la puesta en escena simple al igual que Copeau. Tenía una tendencia especial por una escena abierta donde los actores pudieran lucir todo su trabajo. En ese proceso de simplificación trataba de eliminar todo el adorno escénico que pasara la escenografía, pintura, arquitectura, efectos lumínicos, maquinaria, música, etc. También era partidario del atrezzo mínimo y justo. Imaginaba la escena lo más cercana al público, tratando de eliminar cualquier barrera entre los espectadores y los actores. Los espectáculos de Vilar buscaban una conjunción perfecta entre belleza y síntesis escénica.

A pesar de que Vilar vivió en la época de la eclosión del director de escena, y aunque reconoció que los auténticos creadores dramáticos de los últimos treinta años eran los directores y

no los autores, era muy comedido con la gestión de la figura del director escénico (nunca quiso que le llamasen *régisseur* y firmaba sus espectáculos como “régie de Jean Vilar”).

Dentro de esa teoría de la austeridad escénica, planteó que el actor tendría que partir desde lo artesanal para convertirse en artista que diera voz a las palabras del autor. Por ello, dio mucha importancia a la dicción y todo el trabajo vocal del intérprete.

Su puesta en escena dejaba al aire lo esencial de la obra, privilegiando al actor (donde ética y estética debían conjugarse en la personalidad del comediante), y dando a los espectadores la libertad de cerrar la composición del espectáculo en su imaginación.

Su tirón internacional hizo posible que en sus montajes trabajaran grandes figuras del teatro como María Casares o Gerard Philippe. Combinó de manera avezada estas grandes figuras con jóvenes actores que iniciaban su carrera.

El Festival de Aviñón también se hizo a la imagen y semejanza del teatro que entendía necesario para un país que se envuelve en la bandera de la cultura como Francia. Cuando Vilar toma la dirección del mismo, su objetivo era llegar a un público joven con un teatro diferente y original. No quería repetir los modelos que abundaban en París. Para ese propósito se hace acompañar de compañías teatrales que cada mes de julio desembarcaban en Aviñón. El Festival creció rápidamente hasta convertirse en la bandera de la renovación teatral francesa. Esto fue visto desde París como algo positivo porque potenciaba una política de descentralización de la cultura.

Toda su teoría está recogida en varios en varios libros: *El teatro, servicio público*; *Memorándum* y *De la tradición teatral*.

Giorgio Strehler (1921-1997) es el mayor referente italiano de la dirección de escena contemporánea. Este actor, director escénico y teórico de teatro, fue cofundador del Piccolo Teatro de Milán del que también fue director artístico. Quedará para la historia de la escena, su visión renovadora de los autores clásicos (Shakespeare, Goethe, Chejov, Brecht, Goldoni o Pirandello).

Este influyente director de escena, también destacó por su amplia experiencia en dirección operística, mundo que le era muy cercano ya que en su familia siempre se respiró la música clásica. El propio Strehler estudió música siendo un niño.

De joven pierde a su padre y posteriormente a su abuelo, lo que hace que su madre se traslade a Milán llevándolo consigo. Aunque se acabó matriculando en derecho para ser abogado criminalista, tuvo que dejar sus estudios y exiliarse a Suiza durante la Segunda Guerra Mundial.

Terminada la guerra decide matricularse en la Accademia dei Filodrammatici para estudiar teatro, después de haber visto la representación de *Arlequín servidor de dos amos* de Carlo Goldoni.

El Piccolo Teatro di Milano lo funda el propio Strehler junto a Paolo Grassi y Nina Vinchi en 1947. El Piccolo es el primer ejemplo del llamado teatro estable italiano y desde el primer momento nació con la vocación de servicio público a los ciudadanos del país. Por eso buscaron apoyo de los gobiernos nacionales y locales desde el primer momento.

Strehler se propone renovar la escena italiana y convertir el Piccolo en un centro de nuevas propuestas, haciendo teatro de arte para todos. Desde el Piccolo se introduce en Italia a autores como Bertold Brecht. También afronta a Shakespeare, Chejov y Goldoni, de quien se propuso recuperar su obra, haciendo un total de seis versiones de *Arlequín servidor de dos amos*, siempre buscando lo más puro de su teatro. Bajo la dirección de Strehler, el Piccolo contó con intérpretes de la talla de Vittorio Gassman, Valentina Cortese o la cantante Milva.

A margen de que el Piccolo se convirtiera en una referencia en toda Europa con sus ejemplares producciones, Strehler trabajó activamente por la popularización del teatro e hizo una política de acercamiento llevando sus montajes hasta las fábricas, escuelas, etc. El Piccolo realiza, además, giras de sus espectáculos por todo el mundo.

Strehler fue un director muy fecundo teatralmente. Dirigió también muchas producciones de ópera en el *Teatro alla Scala* de Milán.

Strehler también probó el teatro cooperativo y producto de ello funda el Gruppo Teatro e Azione con el que trabaja entre 1968 y 1972.

Desde 1983 y hasta 1989, Strehler dirige el Théâtre de l'Europe a partir de la idea que el mismo había presentado al ministro de cultura de aquel momento, Jack Lang. Esta institución fue creada por el Ministerio de cultura francés y apoyada por el Consejo de la Comunidad Europea y el propio François Mitterrand.

Tenía por objetivo mostrar y coproducir producciones europeas en el Odéon parisino, así como impulsar un teatro que representase a la nueva Europa unida.

El director español Lluís Pasqual fue su asistente hasta que le sustituye en 1989.

Strehler también se había significado políticamente, y fue elegido miembro del Senado italiano y del Parlamento Europeo.

Su influencia en el teatro italiano ha sido fundamental. Contribuyó a crear la figura del director de escena tal como hoy la entendemos, confiriéndolo como el máximo responsable del espectáculo teatral. Con Strehler se consolida la figura del *regista* en Italia.

En sus direcciones, pero especialmente en la ópera, Strehler destacó por el fuerte impacto visual de sus producciones. También destacó por la admirable dirección de actores, donde manejaba una poética en el movimiento que potenciaba la naturalidad de la escena en todo momento. Esa poética estaba subrayada por un uso preciso de la iluminación.

Mantuvo siempre un claro concepto escénico que resumaba modernidad y que nunca fue contradictorio con el escrupuloso respeto de los actores. Al contrario, siempre trabajó por prescindir de todo lo superfluo y banal de determinados tipos de interpretación.

En la misma dinámica que en el teatro, siempre trató de que sus montajes operísticos no traicionaran el sentido musical ni los planteamientos de los compositores.

Peter Brook (1925) es el director de escena británico vivo más deslumbrante, influyente y de mayor trascendencia en el teatro contemporáneo mundial. Lleva dirigiendo desde 1945, cuando solo contaba con veinte años. Su trabajo también se extiende al cine y la ópera.

Brook empleó todas las teorías experimentales más importantes que tenía a su alcance. Desde la teoría de Brecht hasta Meyerhold pasando por Grotowski o Artaud.

Se licenció en Artes en Oxford y después de una brillante carrera en Inglaterra le encargan la dirección de la Royal Opera House desde 1947 hasta 1950. Durante esos años 50, las producciones de Brook recorrieron toda Europa y Estados Unidos.

Comienza su carrera como director escénico desde la más clásica tradición inglesa. Ya en 1962 se une a la Royal Shakespeare Company (RSC) donde comienza a destacar por sus puestas en escena sobre los textos de Shakespeare. Tuvo bajo su dirección a todo el *star system* británico (Laurence Olivier, Paul Scofield, John Gielgud, etc.).

En 1968 ya había participado en un taller con Jean-Louis Barrault. Esa experiencia fue esclarecedora porque le permitió trabajar con actores de diferentes culturas, lo que le hizo replantearse mucho el trabajo que estaba desarrollando hasta ese momento. Además, el propio Barrault le invitó a que formara parte del equipo del Theatre des Nations.

Ante la prohibición de trabajar con actores internacionales, Brook decide dejar la Royal Shakespeare Company (RSC) en 1971 y huir de la agitada cadena de montaje del West End. Buscaba ralentizar todo el proceso de producción y de trabajo artístico.

Dejaba atrás su etapa británica dominada por la dramaturgia shakesperiana para aterrizar en una Francia más abierta y contaminada a otros teatros y a otros procesos de investigación.

Fundó el Centro Internacional de Investigación Teatral junto a Micheline Rozan. Su sede está en París. En la actualidad, lo dirige él mismo. Ese centro tendría como sede Les Bouffes de Nord, un teatro quemado que descubrió y rehabilitó, y que acabaría convirtiéndose en un espacio de representación donde intérpretes del más diverso origen y formación (africanos, asiáticos, europeos, etc.), ponen en común su arte. Desde la creación de ese espacio su labor investigadora nunca ha parado.

Aquí lleva a cabo un verdadero trabajo de equipo. De aquella época destaca por encima de todos los montajes *Mahabharata* (1985), un espectáculo donde a lo largo de casi nueve horas (doce horas en total con los intermedios), se condensa todo el trabajo de Brook.

Para Brook el proceso de investigación era constante y no se ceñía única y exclusivamente a los periodos de ensayos. Entendía que este proceso también seguía abierto durante la representación, para de esta manera mantener en alerta el proceso creativo.

En 1972 el grupo inicia una gira por África a lo largo de tres meses haciendo representaciones en poblados y aldeas de Argelia, Nigeria, y otros lugares.

Su crecimiento como director tiene el origen en un teatro más clásico partiendo siempre desde la dramaturgia isabelina. En ese progreso hacia un teatro de vanguardia, Brook, que caminaba por una senda más brechtiana, se topa con el teatro de Artaud que remueve esos principios teóricos brechtianos. De esa época surgen espectáculos como *Marat-Sade* de Peter Weiss (1964), *Los biombos* de Jean Genet (1964) y *Sueño de una noche de verano* (1970).

Aunque esporádicamente Brook realiza experiencias teatrales con grupos, donde rompe las acostumbradas relaciones de obediencia entre él y sus actores, no hay en su trayectoria una verdadera tendencia hacia el teatro de creación colectiva.

En 1970 comienza su interés por una interpretación más exótica. Ahonda en la expresión teatral asiática y con posterioridad en la africana.

Brook como director nos hace disfrutar de arriesgadas combinaciones entre la magia, el circo, el music-hall, y el teatro de marionetas. Ello ha llevado a que algunos le acusen de ecléctico para tratar de contentar a la más amplia variedad de público posible. Lo que sí es cierto es que como director es un eterno y atrevido inconformista, y que ello le ha llevado a experimentar y buscar continuamente, dejando que el texto eligiera su forma escénica. Brook no se decanta por técnicas ni normas de aplicación universal e intemporal, eso iría contra la creatividad concreta que demanda cada puesta en escena.

Brook ha abrazado casi todo. Desde los rituales sagrados para darle forma a lo no visible, hasta un teatro más necesario y cotidiano, pasando por el uso de diversas técnicas de improvisación (conocida es su relación con el director polaco Jerzy Grotowski).

En sus agitadoras e innovadoras puestas en escena, buscó siempre la integración de la creación teatral con un envite reflexivo, y muchos de esos espectáculos iconoclastas suyos se han convertido ya en clásicos.

En su crecimiento como director fue vaciando la escena de todo aquello que sobraba y que ampliamente recoge en su ensayo *El espacio vacío* (1968). Este es un libro donde aparecen cuatro ensayos donde hace un profundo examen a los problemas del teatro actual. Brook afianza en esta publicación su idea sobre el despojamiento escénico. El espacio se vuelve vacío para llenarlo de imágenes a través de palabras, cuerpos y la energía de los actores.

En ese proceso de ir a lo esencial y limpiarlo todo de artificiosidad, también ha planteado su resistencia a incorporar la tecnología en sus producciones, ya que no quiere correr el riesgo de

caer en el cliché. Brook parte siempre del teatro más básico y elemental. Su teatro se apoya en los gestos, movimientos y diálogos rápidos.

Con su creencia en un teatro minimalista y sobrio originó una revolución en las tablas que hoy sigue defendiendo en sus montajes. Convendría tener presente que cuando se habla de la sencillez en las puestas en escena de Brook, no se está hablando de simplicidad en su teatro: “La sencillez no es fácil de lograr; es el resultado final de un proceso dinámico que abarca el exceso y el paulatino marchitarse del exceso”. (Brook. 2000)

Reconoce que, aunque muchos le elogian por la sencillez de su trabajo, ese nunca fue su objetivo. Fiel a su “espacio vacío”, Brook dibujada la escena esencialmente con la luz, sin decorados y con los mínimos accesorios.

Para Brook la mejor manera de formar a un director es desde el método “ensayo-error”. La dirección es un entramado de relaciones humanas donde el director ha de estar en permanente relación con todos los entes creativos que participan, pero sobre todo estar ojo avizor a las necesidades del público. Ello se hace desde la capacidad intuitiva, pero siempre apoyado en una permanente observación y escucha.

De manera genérica, el propio Brook resume en este párrafo su idea de lo que debe ser un director y su trabajo:

Quando comienzo a trabajar una obra, empiezo con una profunda intuición sin forma, que es como un aroma, un color, una sombra. Esa es la base de mi trabajo. Comienzo por plantear un set, lo deshago, lo hago, lo trabajo, lo resuelvo. ¿Cómo será el vestuario? ¿Qué colores usaré? Todo ello constituye el lenguaje que busca hacer de esa intuición algo más concreta. Hasta que de todo ello surge la forma, una forma que aun cuando será modificada y puesta a prueba, ha emergido. A partir de ahora comienza el trabajo con los actores. El trabajo en los ensayos debe consistir en crear un clima en que los actores se sientan libres, todo es abierto. Empezamos con ejercicios, con una fiesta, con cualquier cosa menos ideas. La intuición comienza a tener forma cuando se la confronta con toda esa masa de material. El director está continuamente provocando al actor, estimulándolo, haciéndole preguntas, creando una atmósfera en la que el actor pueda bucear, probar, investigar, se convierte en la verdadera usina de la obra., y en la etapa final de los ensayos el trabajo del actor irrumpe en una zona oscura, que es la existencia subterránea de la obra, y la ilumina, y allí el director queda en posición de ver la diferencia entre las ideas del actor y la obra propiamente dicha. En esta última etapa, el director elimina lo superfluo, todo eso que pertenece al actor y no a la conexión intuitiva que el actor ha establecido con la obra. El director, en virtud de su trabajo previo, como consecuencia de su rol, y también debido a la intuición, está en mejor posición para decir qué es propio de la obra. Las etapas finales del ensayo son muy importantes, porque es allí cuando se empuja y alienta al actor a que descarte todo lo que está de más, que corrija, que ajuste. Y hay que hacerlo sin miramientos, sin piedad incluso con uno mismo, porque en toda invención del actor hay algo de uno mismo. Uno ha hecho sugerencias, ha inventado un montón de situaciones, muchas veces para ilustrar algo. Todo eso pasa, y lo que queda es una forma orgánica. Porque la forma no es un conjunto de ideas impuestas a la obra, sino la forma misma iluminada. Yo pienso que hay que partir en dos la palabra dirigir. La mitad de dirigir es, hacerse cargo, tomar decisiones, decir sí o no, tener la última palabra. La otra mitad de dirigir es mantener la dirección correcta. Aquí el director se convierte en un guía, lleva el timón; tiene que haber estudiado las cartas de navegación y tiene que saber si lleva rumbo norte o sur. No cesa de buscar, pero no por la búsqueda misma, sino porque tiene un objetivo. Aquel que busca oro puede hacer muchas preguntas, pero todas ellas lo conducen al oro. Si este sentido de la dirección, de la orientación, está allí, latente, cada uno podrá jugar su papel con toda la plenitud creatividad de la que sea capaz. El director podrá atender a lo que le digan los demás, transformará sus propias ideas, cambiará constantemente de rumbo y, sin embargo, las energías colectivas acumuladas seguirán sirviendo al mismo único fin. La pregunta no es tanto “¿de qué se trata?”. Siempre será sobre algo y esto es lo que aumenta la responsabilidad del director. Esto lo llevará a elegir cierto tipo de material y a desechar otro; y no por lo que ese material es, solamente, sino por su potencial. Es ese sentido de lo potencial lo que lo guiará en su búsqueda del espacio, de los actores, de las formas de expresión; un potencial que está allí y que a la vez es desconocido, latente, solo factible de ser descubierto, redescubierto y profundizado a través del trabajo activo de

todo el equipo. Dentro del equipo, cada uno posee apenas una sola herramienta, su propia subjetividad. (Canavese. 1999)

Huelga decir después de hablar del espacio vacío, que para Brook el trabajo del actor es fundamental y deja sobre ambos (director y actor), más que sobre ningún otro colaborador, la magia resultante final del espectáculo.

El actor es uno de los ejes indispensables del teatro, el otro es el público. La representación es una condición fundamental para que el teatro exista como tal, y en ese proceso se enfrentan los que miran (público) y los que son observados (actores). Conviene recordar que la palabra teatro tiene su origen en el vocablo griego *theatrón*, lugar para mirar.

Brook aboga porque el actor tenga una educación corporal exquisita. Fomenta los climas de trabajo propicios para que arribe la inspiración al actor, ya que defiende que esta llega cuando está en calma interior y en un ambiente favorable. Defiende que “para los actores, ese sentido de la convicción procede de su propio sentido interno de la realidad, no de la obediencia a las ideas de un director”. (Brook. 2000)

Ahora bien, para llegar lejos se apoya en una colaboración creativa en la que el actor, con la absoluta independencia, se abre y entrega a la propuesta del director.

Brook coloca el origen de una buena interpretación con el primer paso del juego.

El final de la década de los sesenta y el principio de los setenta vienen determinados por la eclosión de una nueva generación de directores que radicalizan el concepto de teatro de dirección. Este concepto va más allá de la interpretación del texto, para instalar al director como un creador independiente cuya consecuencia es una obra de arte concreta.

Es justamente en la década de los sesenta, cuando la performance llega a la Europa continental. De repente, el trabajo de escena “clásica” llevado hasta el momento, y que había sido perfeccionado por directores como Antoine, Copeau o Meyerhold, se topa de bruces con una nueva forma de interpretación que negaba la re-presentación como tal, que refutaba la ilusión y que rechazaba la demanda pedagógica histórica del teatro.

Y mientras, en 1947, en Nueva York nacía el Living Theatre de la mano de Julian Beck y Judith Malina, uno de los grupos más significativos de la creación colectiva, que llegaron para poner en solfa casi todas las convenciones teatrales existentes.

El teatro de creación colectiva es hijo de su tiempo y en armonía con aquellos posicionamientos sociales más radicales de los cincuenta, sesenta y setenta, donde eclosionaron muchos grupos que querían evidenciar una actitud antisistema y antijerárquica. En este marco, surgen grupos como: El Théâtre du soleil, Major Road Theatre Company, Bread and Puppet, El Open Theatre, The Gut Theatre, Pageant Players, San Francisco Mime Troup, The People Show, Inter-Action Theatre, Teatro Campesino, Els Joglars, Els Comediants, etc.

El Living Theatre surge como clara alternativa al teatro comercial vigente, con una producción innovadora en el campo del teatro experimental. Esta transformadora propuesta está sazónada de radicalidad, llegando a enfrentarse con la autoridad, la tradición y a veces con el público.

Sus influencias son esencialmente el director y teórico Antonin Artaud, pero además lo fueron el dramaturgo Paul Goodman o el psicólogo Wilhelm Reich.

El primer montaje del Living se estrenó en 1951 en la propia casa de sus creadores con un espectáculo titulado *Ladies Voices*. A parecer el nombre del grupo hace referencia al lugar donde comenzaron a realizar sus primeras representaciones: el *living*, o sea el comedor de su casa. Otras teorías apuntan a que el nombre hace alusión al planteamiento de un “teatro vivo”.

Desde ese momento Beck y Malina marcaron la identidad del grupo donde se fusionaba escena y vida, además del teatro político, el anarquismo, el pacifismo, etc.

Los años 50 y principios de los 60 vieron como The Living Theatre destacaba con una puesta en escena diametralmente distinta al teatro de las grandes carteleras neoyorquinas. Ya desde aquel momento comienza a ser considerado como una amenaza permanente para los gobiernos.

Esta primera aventura norteamericana del Living Theatre está plagada de denuncias y paso por algunas prisiones federales. A lo largo de toda su historia, los Beck-Malina fueron encarcelados hasta en doce ocasiones en tres continentes distintos, siempre por actos de desobediencia civil. En 1957, estuvieron un mes en prisión en Nueva York por negarse a participar en un ejercicio de defensa civil. También en 1963 y después de cerrar el Living por supuestos problemas fiscales, se les culpabilizó por desacato al tribunal (Judith defendió Julian con el vestuario de Porcia de *El mercader de Venecia*, tratando de utilizar el mismo argumento que en la obra de Shakespeare).

La resistencia del grupo acaba con la clausura por parte de las distintas autoridades, de todos los locales que el Living iba ocupando como espacio de trabajo.

Ello trajo aparejado que a partir de mediados de los 60 la compañía comenzara una vida itinerante que arraigará en Europa. Establecen una nueva forma de actuación alejada de la ficción, que estaba basada en un fuerte compromiso político, utilizando el teatro como un medio para comenzar la transformación social. Tendrá mucho que ver con ello la vida en comunidad del grupo siguiendo los principios libertarios, así como la estructura del trabajo a partir de unos claros ideales anarcopacifistas.

En esta etapa desarrollan ampliamente la creación colectiva a través de nuevos conceptos y metodologías, donde el público participa de lleno en sus puestas en escena, y donde la improvisación se convierte en una herramienta fundamental no sólo de creación, sino también de representación.

Toma cuerpo una nueva forma de organizar y gestionar lo artístico. Se consolidan estructuras grupales donde el director deja de ser en una persona en concreto, y el control final del resultado artístico pasa a ser responsabilidad compartida de la colectividad.

La ideología política en boga en esa década va de la mano de una nueva fórmula de práctica escénica, donde ahora hay mayor libertad de expresión de todos los sujetos participantes en la creación.

En la década de los 70 la compañía comienza a trabajar en espacios teatrales no convencionales, desde cáceles hasta fábricas, pasando por barrios o escuelas. En los 80 el grupo vuelve a los espacios teatrales convencionales, donde acabaron probando nuevas técnicas participativas con el público.

Living fue producto de una sociedad convulsa que requería cambios urgentes, y cuando Julian Beck muere el 14 de septiembre de 1985, la compañía toma nuevos rumbos.

En esa pretensión de Beck y Malina para llegar a conseguir un teatro colectivo de verdad se potencia los ideales anarcopacifistas, hasta ahondar en la pretensión de querer desterrar toda diferencia entre los actores y el director. Tanto las temáticas como los argumentos de las puestas en escena no vienen determinados por textos ya escritos, sino que son producto de la creación de los distintos componentes del grupo.

El actor del Living Theatre renuncia a la ficción y ampara su incursión teatral no como personaje, sino como actor en escena (es la realidad del actor que pisa el escenario). El actor no pretende construir una ficción ni tiene que transformarse en otro. Tampoco tiene que “interpretar” las emociones del personaje, ni exhibir sus ideas, ni ilustrarnos con su discurso. El actor muestra sus pensamientos y realidades directamente al público.

El objetivo final es llevar a cabo una puesta en escena sin que esté preestablecida de antemano, y que en gran medida venga marcada por la interacción con el público como valor añadido.

Una de las compañías más influyentes del movimiento *avant-garde*¹⁴ fue el Living. Su sello distintivo era el realismo desgarrador y su intención de romper la separación entre el actor y la audiencia marcada por una invisible “cuarta pared”.

Julian Beck (1925-1985) y Judith Malina (1926) se conocieron en 1943 y se casaron el 1948, aunque mantuvieron una relación abierta en la que tuvieron dos hijos. Beck fue un actor y director estadounidense, que estudiaba pintura y escritura en la Universidad de Yale, y que abandona por completo sus estudios para fundar The Living Theatre en 1947 con Judith Malina. Beck fue co-director de la compañía hasta su muerte.

14. Hace referencia los movimientos experimentales o innovadores. Es un término más del ámbito del arte, la cultura y la política.

Judith Malina es una actriz americana de cine y teatro, además de escritora y directora de origen alemán. Ella fue la co-fundadora de El Living Theatre. Desde muy joven se interesó por el teatro, y comenzó a estudiar en 1945 en la New School for Social Research a las órdenes de Erwin Piscator.

Como era de esperar, Piscator influyó mucho en el teatro de Malina. Piscator vio el teatro como una forma de comunicación o política *agitprop*. Pero la diferencia de Malina con Piscator es que ella siempre estuvo implicada con un teatro no violento y anarquista.

Sus raíces se adentran dentro del teatro de la crueldad de Artaud, ya que también subyacía de fondo que el espectador quedase impactado con situaciones inesperadas y sacarlo de su letargo y autocomplacencia. Todo ello en espacios nada convencionales como naves industriales o la propia calle.

España también fue testigo de la presencia del Living por primera vez en 1967 con la obra *Antígona*, para volver con *El paraíso, ahora*. Regresaron en 1977 con *Siete meditaciones sobre el sadomasoquismo político*. En 1981, volverían en la última gira de Beck con el Living por España. Trajeron entonces una renovada versión de *Antígona*.

Nos trasladamos ahora a América Latina, donde también hay algunos referentes significativos. Santiago García (1928) es, junto al maestro Enrique Buenaventura, uno de los padres de lo que en Latinoamérica se dio en llamar la Creación Colectiva, y que posteriormente arribaría a España a principios de los 70. Ambos fueron referencias principales en aquello que genéricamente se definió como Nuevo Teatro (entre mediados de la década de 1950 hasta 1975).

García junto a Buenaventura fueron las puntas de lanza de una generación de artistas de todas las disciplinas, llamados “Generación de La Violencia” que en el ámbito teatral buscaron la revitalización de los lenguajes estéticos.

En otras disciplinas estaban los escritores Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez, o los pintores Alejandro Obregón y Enrique Grau.

En una entrañable carta de 2001, el propio Eugenio Barba compara a Santiago García con Brecht a propósito del recuerdo de un encuentro que ambos mantuvieron en Holstebro (Dinamarca):

Una bocina en el rincón izquierdo de mi cerebro no paraba de repetirme: «Así debía ser Brecht». Un Brecht que el karma había reencarnado en Colombia y que, en vez de utilizar la máscara del sabio chino, se ponía la del campesino colombiano. Pero esas máscaras de sentido común y escepticismo servían para proteger el fuego del inconformismo. (Loaiza Grisales. 2013)

Su trabajo en el ámbito teatral siempre fue de reacción frente al teatro costumbrista dominante desde la década de 1930. A grandes rasgos, podemos decir que con ellos nace un espíritu de transformación y reforma de los lenguajes artísticos, que se manifiesta entre otras cosas en la necesidad de rebelarse contra el realismo y el naturalismo.

Nacido en Bogotá, aunque criado en Puente Nacional (Santander), este director, actor, dramaturgo, pedagogo y pintor realizó estudios de arquitectura en la Universidad Nacional de Bogotá, en la Escuela de Bellas Artes de París y en el Instituto Universitario de Venecia.

Aunque nunca ha militado en partido político alguno (no soporta disciplinas ni encasillamientos), siempre ha sido un estudioso y teórico del marxismo.

De vuelta a Colombia en 1956 comenzó a trabajar en una empresa de arquitectos. Casualmente, un día leyó en un diario de la ciudad que un profesor japonés afamado se había instalado en Colombia con el objeto de organizar una escuela de interpretación. No se lo pensó y lo dejó todo. Al día siguiente, comenzó su formación como actor en Bogotá con el director japonés Seki Sano. Después de que el director japonés fuera expulsado del país¹⁵, García y Fausto Cabrera fundan el Teatro El Buho. El grupo quedaría a las órdenes del director español Fausto Cabrera, y fue entonces cuando García se acercó a autores como Adamov, Ionesco, Ghelderode, Brecht, Tennessee Williams, Eugene O'Neill, García Lorca, Thornton Wilder, Jean Tardieu, William Shakespeare, etc.

Al grupo llegaría Enrique Buenaventura que venía de Buenos Aires con una obra que había escrito, *A la diestra de Dios padre*. Fausto Cabrera la dirigió y García hizo el papel de San Pedro.

A finales de 1959, García obtiene una beca y se marca a estudiar dirección teatral a Praga en compañía de Jorge Alí Triana y Jaime Santos. Hizo varios *stages*, y así fue como conoció de primera mano el trabajo de Otomar Krejca y Joseph Svódba.

Logró cambiar la beca que tenía asignada para Praga por Berlín donde estaría seis meses trabajando en el Berliner Ensemble, ya con Helene Weigel (viuda de Brecht) dirigiendo la compañía.

En 1961 y en Colombia nuevamente, se encuentra con que Teatro El Búho había cerrado por una grave crisis económica. Ello le llevó a dirigir el Teatro Estudio de la Universidad Nacional con la previsión futura de hacer florecer la facultad de Teatro.

Vendría luego su etapa formativa en el Actor's Studio de Strasberg en Nueva York, donde haría una pasantía como observador-asistente. Y en 1963 seguiría su formación en la Universidad de Teatro de las Naciones en Vincennes (Francia).

De vuelta a Bogotá, retoma la dirección en el Teatro Estudio de la Universidad Nacional, y en ese momento donde monta el polémico *Galileo Galilei*¹⁶ de Bertold Brecht, que le traería aparejada su salida de la dirección del Teatro Estudio.

15. Una serie de intrigas alrededor de su pasado hizo que el gobierno de Rojas Pinilla le acusara de comunista porque había vivido en la Unión Soviética.

16. La salida de la dirección del Teatro Estudio de la Universidad se produjo después de la polémica por la representación de *Galileo Galilei* de Brecht; más concretamente, por el escándalo producido en dos páginas del programa de mano que molestó muchísimo a la embajada americana. Para que no cerraran el Teatro Estudio, García decidió marcharse. Le acompañaron Carlos José Reyes, Eddy Armando, Miguel Torres, Gustavo Angarita y Patricia Ariza. Este

La siguiente decisión fue fundar en 1966 la Casa de la Cultura y el Teatro Estudio de Bogotá con algunos compañeros que también habían abandonado el Teatro Estudio.

Pone en escena *El cadáver cerrado* de Kabet Yasinc, *La Orestíada* de Esquilo y *El menú* de Enrique Buenaventura.

La relación con Enrique Buenaventura tiene en 1968 un año clave, cuando producto de un intercambio de directores, García dirige el TEC (Teatro Experimental de Cali). Se puso en escena *La Trampa* de Enrique Buenaventura, obra que sería prohibida por el aquel gobierno colombiano de aquel momento, habida cuenta de la temática que giraba en torno a la crítica de las dictaduras centroamericanas.

Ese año de 1968 también es el año donde García viaja a Francia con sus espectáculos *El cadáver cerrado*, *La Orestíada* y *El menú*. Fueron a participar en el I Festival Mundial de Teatro que dirigía Jack Lang.

El año 1966 es clave para la historia del teatro colombiano, nace El Teatro La Candelaria producto de la fusión del Teatro Estudio y la Casa de la Cultura.¹⁷

La primera obra de Teatro La Candelaria fue *Soldados* (1966), una adaptación de Carlos José Reyes de la novela *La casa grande* de Álvaro Cepeda Zamudio estrenada en la Casa de la Cultura.

Nació así uno de los primeros laboratorios de creación teatral en Colombia, que daría un semillero de directores y grupos que han dado fama a la escena teatral del país y de Latinoamérica.

En el marco de El Teatro La Candelaria eclosiona la creación colectiva. Y ya en 1972 se estrena *Nosotros los Comunes*, la primera obra que La Candelaria creó con este método, y *La ciudad dorada*.

En 1975 se estrenaría la mítica y paradigmática obra del Nuevo Teatro *Guadalupe años sin cuenta*, basada en la vida del guerrillero liberal Guadalupe Salcedo. La dirigió Santiago García y contó con el asesoramiento del historiador y escritor Arturo Alape. Esta ha sido la obra más vista en la historia del teatro colombiano, ya que estuvo en repertorio desde 1975 y hasta 1991. Hizo más de 2.000 funciones.

Luego llegarían *Los diez días que estremecieron al mundo*, *Golpe de suerte*, *El diálogo del rebusque* (inspirada en vacías obras de Francisco de Quevedo, y especialmente en *El Buscón*), *Corre, corre Carigüeta*, *El Paso* y *Maravilla Star*.

También interviene como actor en algunas obras de Teatro La Candelaria: *La trasescena* de Fernando Peñuela, y *El viento y la ceniza* de Patricia Ariza.

sería el embrión futuro de Teatro La Candelaria.

17. La Candelaria se funda el día 6 del sexto mes del año 1966.

Ha participado en televisión y cine: *Carne de tu carne* (1984) de Carlos Mayolo, *Cóndores no entierran todos los días* (1984) de Francisco Norden; *Tiempo de morir* (1985) versión televisiva de Jorge Alí Triana; *Cobra verde* (1987) de Werner Herzog.

Santiago García y La Candelaria se han ido alejando con el tiempo del método de la Creación Colectiva como única posibilidad creadora.

García cuenta con muchos reconocimientos y diversos premios nacionales e internacionales. Podríamos destacar el premio Ollantay del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) entregado en 1985; Medalla al Mérito Artístico de Colcultura; el Premio Cultural ALBA de las Letras y las Artes por la obra de toda la vida; Medalla al Mérito Artístico del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Alcaldía Mayor de Bogotá; la Orden de Caballero, que le otorgó el Senado de la República; Medalla al Mérito “10 Años al Paso”, 1995; Premio El Gallo de La Habana, de la Casa de las Américas; Orden Civil al Mérito José Acevedo y Gómez en el Grado de Oro, del Concejo de Bogotá, en 2004; varios Doctorados Honoris Causa, entre otros el de la Universidad Nacional de Colombia, 1998 y del Instituto Superior de Arte, de Cuba

Además, el Instituto Internacional de Teatro ITI de la Unesco le declaró Embajador Mundial del Teatro en 2012.

También ha publicado abundantes artículos en la prensa y en revistas especializadas nacionales e internacionales. Suyo también es el libro *Teoría y práctica del teatro*, cuya primera edición es de 1983, y donde García recoge su posicionamiento en torno al arte teatral.

En su trabajo como director de escena, García ha ido evolucionando y pasando por diversos procesos. Se inició en el teatro del absurdo europeo y en aspectos formales por medio del repertorio clásico. El estudio de Brecht en profundidad le hizo abrazar toda la teoría del “extrañamiento” o “distanciamiento”. Ello despertó el interés por recuperar el trabajo de los personajes corales y soslayar el personaje heroico.

Posteriormente, en la etapa del Teatro Candelaria, iría adaptando y desarrollando todo el teatro brechtiano a los postulados de grupo.

Como miembro activo de lo que se dio en llamar el Nuevo Teatro colombiano, destacó por las investigaciones permanentes y por un lenguaje teatral propio, así como por la búsqueda de una identidad nacional.

Ha explorado la relación espacio-tiempo en la escena, así como en la creación de la imagen teatral y la proyección del habla.

A Santiago García se le conoce, sobre todo, por su trabajo alrededor de la Creación Colectiva como uno de los iniciadores. Aunque la Creación Colectiva tenía en Arianne Mouchkine como una de las valedoras más importantes, se dice que esta disciplina tiene dos padres en Latinoamérica: Santiago García y Enrique Buenaventura.

Surge como un proceso de búsqueda de nuevas dramaturgias y según el propio Santiago García, la creación colectiva no debe considerarse un método de trabajo artístico, sino más bien una actitud. Es un proceso de trabajo donde se parte de cero en cada montaje; es decir, que cada espectáculo lleva un proceso, una técnica y una forma diferente de improvisaciones. Se cimenta en el conocimiento transdisciplinario, donde es necesario además un compromiso práctico e ideológico.

Las primeras experiencias de creación colectiva se distinguían por el interés de los distintos grupos hacia una temática más social, aunque abordados desde estéticas diferentes: huelgas, movimientos populares, migraciones campesinas, la violencia, etc.

Pero la creación colectiva ya era un método conocido. Existió en dramas danzables de tipo ritual de la época precolombina como *El Rabinal Achi* (Guatemala) y *El Güegüense* (Nicaragua). En Europa, ya apareció en la antigüedad clásica con las celebraciones en honor a Baco durante la vendimia. También en Italia de la *Commedia dell'Arte* (siglos XVI y XVII) o el *teatro al improviso*, donde el público participaba de manera directa acotando el espectáculo. En 1916, en Nueva York, ya se tenía constancia del trabajo del Provincetown Players, cuyo compromiso era eminentemente colectivo. A mitad del siglo XX teníamos en varios países a grupos en dinámicas similares como: el Teatro Cómico de Berlín, el grupo Christianshauns de Copenhague, el Grupo Sperimentazione Teatrale de Roma, el Théâtre de Chêne Noir de Aviñón, etc.

En Latinoamérica, ya teníamos Creación Colectiva en 1963 con Manuel Galich, y se tiene constancia de que en Colombia el *Ubu Rey* dirigido por Helios Fernández para el Teatro Experimental de Cali en 1966, fue el primer espectáculo de creación colectiva.

Luego llegaron en la década de los setenta Teatro Escambray de Cuba, Aleph en Chile, El teatro libre en Argentina, Ollantay en Ecuador, etc.

Santiago García y La Candelaria siempre han llevado un riguroso proceso de trabajo. Todos los días en la mañana se iniciaban de 9 a 10 con meditación y Tai-chi. Luego vendría unos 15 minutos de distracción para posteriormente entrar a trabajar con todos los actores y el técnico en todo el proceso creativo marcado. La jornada matutina les podía llevar entre 4 y 5 horas.

Ya en la tarde se dedicaban a lo que dieron en llamar el rebusque: dirigir talleres, actuar en cine o televisión, etc. Y la noche estaba dedicada íntegramente a las representaciones previstas.

En lo referente a la producción de un espectáculo, Santiago García identificaba en tres niveles las relaciones estructurales, que están en unión durante todo el proceso creativo:

Momento ideológico: En este momento es determinante las concepciones y las posiciones políticas del artista, y cómo estas ideas y conceptos se someten a la crítica y el análisis.

Momento cognoscitivo: Momento donde se estudia objetivamente del material recogido en la primera etapa. Se establece así la complementariedad entre el arte y la ciencia, con la realidad.

Momento estético: Momento donde se ponen en marcha todo el proceso de forma del espectáculo.

Pero, ¿qué diferencia *grosso modo* la creación colectiva de Santiago García y Enrique Buenaventura? El método de La Candelaria, que es el de García, se distingue del de El Teatro Experimental de Cali (TEC), que es el de Enrique Buenaventura, porque además de trabajar con más profusión las teorías brechtianas, se apoya en un profundo análisis lingüista, textual y semiológico.

Por otra parte, las creaciones colectivas europeas y norteamericanas son una forma de revitalizar el teatro fundamentalmente. En Latinoamérica, es un proceso de investigación estética, una respuesta a las penurias sociales, políticas, económicas y culturales. En definitiva, la diferencia está en la funcionalidad de las obras.

Enrique Buenaventura (1925-2003) fue el otro polo de la creación colectiva y un gran alentador del teatro en América latina. Caleño de nacimiento, fue dramaturgo, director de escena, autor, narrador, poeta, ensayista y teórico del teatro colombiano, aunque también trabajó como minero, marinero, pintor, periodista, cocinero, etc.

Maestro del Teatro Colombiano y Latinoamericano, es uno de los padres del Nuevo Teatro colombiano junto con Santiago García, con la coincidencia de que ambos estudiaron arquitectura de jóvenes. Además filosofía y letras, pintura y escultura.

Se traslada Bogotá donde pasa a estudiar en la facultad Filosofía de la Universidad Nacional de Colombia, matriculándose en dos carreras sin saber bien porque camino tirar en la vida: Filosofía y Letras y Bellas Artes.

Sus primeros comienzos en el teatro fueron con Carlos Chape y Andrés Corvo.

En 1945 comenzó su periplo por la zona del Chocó donde profundizaría en sus raíces africanas. Continuó su viaje que le llevó hasta Venezuela y desde allí a varios países de América del Sur (el Caribe, Brasil, Argentina y Chile) acompañado del argentino Francisco Petrone. Allí en Argentina, conocería de primera mano las tendencias del Teatro Independiente.

Regresa a Cali a finales de 1955 para trabajar como asistente de dirección de la Escuela de Teatro del Instituto de Bellas Artes de Cali, que estaba dirigida por el español Cayetano Luca de Tena.

Entre 1960 y 1962 se produce un importante momento en su carrera, Enrique se traslada a París donde quedó vinculado como maestro de la escuela del Teatro de las Naciones. Volvería luego a Colombia en 1965.

Todas sus obras tienen rasgos bien definidos. Destaca una fuerte crítica social y la utilización de distintas técnicas teatrales, herencia de Brecht. El teatro de Enrique Buenaventura nos deja al descubierto su querencia por la tradición clásica, a lo que suma los distintos aportes teóricos y las prácticas de dramaturgia del teatro occidental.

Su teatro se sustenta del caudal cultural multiétnico del continente.

Entre sus títulos se encuentran: *A la diestra de Dios Padre* (1958), de la que hizo cinco versiones; *El monumento* (1959), *El matrimonio. Antología de cuento colombiano* (1959), *La tragedia del Rey Christophe* (1961), *El menú, Un réquiem por el Padre Las Casas* (1963), *La tragedia del Rey Christopher* (1963), *Historia de una bala de plata* (1965), *La trampa* (1967), *Los papeles del infierno* (1968), *La denuncia* (1973), *Historia de una bala de plata* (1976), *La estación* (1989), *Crónica* (1989), *Proyecto piloto* (1991), *El Guinnaru* (1997), *Vida y muerte del fante lusitano, Ópera bufa, Soldados, La orgía...*

También dirigió obras como *Edipo Rey* de Sófocles (multitudinario espectáculo montado en las escaleras del Capitolio Nacional), *La discreta enamorada* de Lope de Vega, o *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare. Mostró su inclinación por Lope de Vega y de Ramón del Valle Inclán.

Además re-escribió textos de todos los estilos como *La Celestina* de Fernando de Rojas, *Ubu Rey* de Alfred Jarry, *Tirano Banderas* de Valle Inclán y varios de Tomás Carrasquilla.

Buenaventura también incursionó en el cine. En concreto, participó en las películas *Milagro en Roma* de Lisandro Duque (1988) y *La Deuda* de Manuel José Álvarez y Nicolás Buenaventura Vidal (1997).

Como director de escena, Buenaventura trató de reverdecer la relación con el público e ir a la búsqueda de otros nuevos. Consecuentemente, el público pasó a ser el objetivo principal de su representación, aunque tenía claro que no debíamos esperar nada de los espectadores y había que ir a buscarlo donde estuviera (plazas, fábricas, calles, etc.).

Ello hace que cambie no sólo los espacios teatrales de representación, sino además la propia significación espectacular, lo que le llevo a romper la concepción tradicional naturalista del personaje para generar una nueva forma de interpretar más incisiva.

Siempre conservó un sentido popular de los dramas históricos y, como director ideológico y socialmente comprometido, reelaboró y acomodó las teorías de Bertold Brecht al contexto colombiano. Es evidente que toda esa influencia de teorías marxistas en sus trabajos, trajo aparejado un cambio de organización interna. Tanto es así que acabó por desmembrar la estructura jerarquizada de compañía comercial en favor de una visión más colectiva de la compañía. Respondía así a una marcada didáctica socialista, donde la importancia de todos los entes participantes era la misma (autor, director, actor, técnicos...).

Si tuviéramos que concretar el trabajo de Enrique Buenaventura en etapas, lo más acertado sería hacerlo en las cuatro que a continuación plantean la venezolana Elsa Alfonso Wier. (Alfonzo. 2002)

· Etapa de Experimentación: Experimenta con las tradiciones del país y con lo ritualidad y fiestas religiosas. Buscar hacer un teatro que entronque directamente con lo popular y que llegue directamente al pueblo. Es también el tiempo donde empieza a estudiar en el teatro de Brecht. Obras de esta etapa son: *Tío Conejo Zapatero* (1957) y *A la diestra del Dios padre* (1958).

Etapa de lo útil y estético: Entre 1960 y 1965 donde Enrique Buenaventura viaja a Francia y vuelve. Es la etapa de profundización sobre la obra y estética brechtiana.

Etapa de Nacionalización de los Clásicos: En su vuelta a Cali entra en una etapa de rompiendo el esquema de montajes clásicos. A partir del estreno de *Ubu Rey* de Alfred Jarry empezó a alejarse de Brecht, lo que también le lleva a cuestionarse la forma tradicional de hacer teatro. Incorpora la improvisación y participación más democrática de todo el grupo en los procesos de trabajo. Estamos ante el incipiente arranque del *Creación colectiva*. Destacan en este periodo: *La trampa* (1966) y *Los papeles del Infierno* (1968).

Etapa de Búsqueda: Arranca un teatro bastante más político y popular, más comprometido y con altas dosis de inconformismo social. Es 1969 y se funda el Teatro Experimental de Cali (TEC). En 1970 se estrena el espectáculo más determinante y arquetipo del trabajo del grupo: *Soldados*. La creación colectiva ya queda como una forma consistente y articulada de llevar a cabo un montaje teatral.

El trabajo de Enrique Buenaventura, como director y autor, era especialmente sugestivo para los intérpretes, ya que los confrontaba de manera directa con el público. Los elementos de atrezzo y tramoya encima del escenario eran muy escasos y cargados de significación, y la luz era casi testimonial. Todo era trabajo de actor.

Buenaventura fue transformando la tradición decimonónica del teatro burgués junto a otros dramaturgos colombianos y latinoamericanos (Oswaldo Dragún en Argentina, Augusto Boal en Brasil, Sergio Corrieri en Cuba, Emilio Carballido en México, Atahualpa del Cioppo en Uruguay o Luis Valdez en California). Esa transformación pasaba por la incorporación de nuevas temáticas y públicos menos acomodados, así como la apertura de un nuevo espacio teatral.

En su concepción como director de escena y autor estaba muy presente en autores por los que sentía profunda devoción: Lope de Vega y de Ramón del Valle Inclán. *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) asentó la concepción con la que Ventura venía trabajando del teatro como un arte popular. De Valle Inclán tomó la esencia de su esperpento como un recurso artístico deformador de la realidad. De la tradición medieval recobró el aspecto popular y participativo del teatro de ferias y fiestas en la plaza pública. De la *Commedia dell'Arte* italiana se quedó con el vigor del trabajo del actor y la esencia de la creación colectiva. Y de la tradición literaria colombiana absorbió todo lo que pudo, especialmente del escritor Tomás Carrasquilla.

Enrique Buenaventura tiene una cantidad ingente de publicaciones entre las que podemos destacar sus ensayos teatrales: *Teatro y cultura*, *La interpretación de los sueños y la improvisación teatral*, *El arte nuevo de hacer comedias y el nuevo teatro* y *Dramaturgia nacional y práctica teatral*. La mayoría de su corpus literario está inédito (cuentos, poemas y obras teatrales), ya que nunca se preocupó de ello pues alardeaba de que su obra era producto de cultura de tradición oral.

La Creación Colectiva en Buenaventura viene alimentada en origen de la teoría literaria del formalismo ruso, donde se elige una temática con anterioridad y sobre ella se ejecutarán distintas improvisaciones escénicas hasta lograr la estructura de la obra que se irá perfeccionando.

El *Esquema general del método de trabajo colectivo del TEC* se publica en 1971 como necesidad de reglamentar un método de trabajo que se venía cultivando tanto en la escritura como en la dirección. El director pasó a ser un mero “organizador” de todo el proceso.

Como espacio vertebrador de esa nueva fórmula que fue la Creación Colectiva, estaba El Teatro Experimental de Cali, que se funda en 1963 por Enrique, y del que fue su director hasta que falleció.

El TEC es el decano de los grupos colombianos y su trayectoria nacional e internacional le ha llevado a participar en festivales de la talla de Nancy, Roma, San Francisco, Xalapa, Puerto Rico, etc., así como giras por Europa, Sur y Centroamérica.

A mediados de los años 60 surge una de las mayores crisis en el seno del TEC, justamente por el posicionamiento ante determinados temas. Aquello hizo que el grupo se dividiera, dejando a un lado a aquellos que eligieron un teatro más comprometido aunque se perdieran las ayudas oficiales, y al otros a los integrantes que decidieron emprender un camino de menos confrontación temática con el poder.

Los años siguientes a su vuelta estuvieron marcados por un Buenaventura más combativo que toma su punto álgido con el estreno de *La Trampa* en 1966, lo que provoca su ruptura con el gobierno colombiano por su posicionamiento político. Perdió todo apoyo social, lo que acabó por convertirlos en un grupo absolutamente independiente. Ello hace que se varíe desde su forma de trabajo, hasta su estructura, método y la propia relación con el público.

Al igual que Santiago García, Buenaventura no definía la investigación como un método, no es algo que se pueda aprender ni enseñar en la academia, sino que es una búsqueda en la que la experiencia y las vivencias durante el proceso son lo más significativo.

Buenaventura recibió infinidad de distinciones y honores. Cuenta en su haber con el Doctor Honoris Causa en Literatura de la Universidad del Valle. Entre otros muchos premios, en 1963 recogió el primer premio en el concurso Latinoamericano de Autores Dramáticos. Posteriormente fue galardonado con el premio Casa de las Américas en 1980. Además tiene el Premio de la Organización de las Naciones Unidas para la Ciencia, la Cultura y la Educación; Premio

latinoamericano de la Unesco, el Premio Ollantay de Venezuela, el Premio Aplauso, el Premio Nacional Guachupe de Oro, Dramaturgia Nacional, Premio Lifetime Achievement Award (Teatro Avantes, Miami, Florida). Premio V Festival iberoamericano de Teatro de Cádiz en 2004, etc.

De nuevo saltamos de continentes y volvemos a Europa con Heiner Müller (1929-1995), más reconocido como dramaturgo y director de escena, aunque también fue poeta, escritor y ensayista alemán.

Su contribución a la dramaturgia contemporánea y al teatro postdramático fue fundamental. Müller nació en Eppendorf (Sajonia, RDA) y fue discípulo de los posicionamientos estéticos brechtianos. Entre sus logros está la capacidad que tuvo para llevar los problemas sociales de su tiempo a la escena. A Müller también le debemos la recuperación y nueva lectura de los clásicos grecolatinos como de Shakespeare y Molière.

Desde el origen, Müller se destapó como un autor controvertido, no sólo por el planteamiento político social de la realidad que le rodeaba, sino también por sus desafiantes puestas en escena.

A los cuatro años vio como las SS salir detenián a su padre para luego internarlo en un campo de concentración. Se afilió al Partido Socialista Unificado de Alemania (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*, SED) en 1947 y a la Asociación de Escritores Alemanes (*Deutscher Schriftsteller-Verband*, DSV) en 1954.

Fue obligado a cumplir el servicio militar y a participar en la II Guerra Mundial. Capturado por soldados americanos, quedó libre en 1949.

En los años cincuenta se convirtió en uno de los dramaturgos más significativos de la RDA, ganando en 1959 el Premio Heinrich Mann. Posteriormente en 1990 sería distinguido también con el Premio Kleist.

El ambiente que le rodeaba hizo que sus comienzos allá por los años 50, estuvieran determinados por cierto realismo social, y la típica estructura dramática tradicional. En esa misma línea, sus obras estaban dominadas por la construcción de la Alemania socialista, y ambientadas en espacios obreros (fábricas, tabernas, despachos de ingenieros,...).

En 1961 se prohibía su obra *Los campesinos*, por parte de los dirigentes de su país. Más tarde en 1963, también se le prohibiría *Der Bau (La construcción)* por el propio líder del país Erich Honecker. Esta obra tuvo que esperar hasta 1980 para estrenarse definitivamente.

A partir de los setenta, el teatro que Müller escribe sufrirá una fuerte transformación estética, lo que conllevará una visión más crítica de sus habituales temáticas.

Comienza a trabajar con muchos grupos y compañías de teatro de la RDA, pero llega un momento donde Heiner Müller concluyó en no polemizar más y se limitó a llevar a escena adaptaciones de tragedias griegas (*Filoctetes, Prometeo,...*), así como el teatro de Shakespeare y Molière.

Su fama hizo que fuera aceptado nuevamente por el gremio de la Alemania oriental, hasta el punto que fue admitido en 1984 en la Academia de las Artes de la RDA. Sin embargo, nunca sería readmitido en la *Deutscher Schriftsteller-Verband* hasta 1988.

Acabada la RDA en 1989, Müller estrena *Hamletmáquina* (1990) en el Deutsches Theater de Berlín como protesta ante la amenaza de cierre de distintos teatros de su país.

Ya en 1992 pasa a ser miembro del Intendanten, grupo de cinco miembros que rigen los destinos del Berliner Ensemble. Poco antes de morir en Berlín Este en 1995, sería nombrado su director artístico.

En el teatro de Müller predominan las más impactantes imágenes y un texto sin diálogos ni réplicas, sin orden ni lógica. Müller se libera de los diálogos centrándose en la historia. De alguna manera el autor nos evoca cierto surrealismo con la típica herencia de las vanguardias.

Estamos ante un tipo de teatro estimulante para el espectador que fomenta una recepción activa del espectáculo, y que de alguna manera exige que los conflictos que se generan en la escena sean resueltos por quien los mira desde la butaca. Ello es posible porque Müller destroza la narrativa tradicional escénica, rompiendo la historia contada de principio a fin. Con el objetivo de buscar una puesta en escena más verosímil, trabaja con textos fragmentados de una historia, lo que permite al espectador componer su historia propia haciéndole reflexionar sobre lo visto. En definitiva, Müller busca un teatro alejado de la mera representación y del texto como dogma, para de esta manera multiplicar la relación comunicativa actores-espectadores.

El teatro de Müller hace del espectador un co-creador del espectáculo que está viendo. El actor por tanto, no construye un personaje cerrado en el que interpreta un rol determinado. Muy por el contrario deja un espacio al público para que imagine y consiga identificarse.

El teatro quizá sea el arte más antiguo y, sin dudas, el que más capacidad de futuro posee. Y mientras menos “teatro” sea, mejor. Eso es lo que se aprende viendo a Artaud, Samuel Beckett, Brecht... El teatro no tiene que ser narrativo ni visual. Tampoco una mezcla de los dos conceptos. El teatro tiene que concentrarse en su propio delirio, su diferencia. Y mientras más diferente y neurótico sea, mejor. La única manera de hablarle al presente es desde la obsesión y la inactualidad. Cualquier obra que se respete tiene que ser profundamente in-actual. (Aguilera. 2009)

Conocedor de los procesos creativos de un director de escena, dio todo tipo de libertades y no puso ninguna restricción a quienes ponían sus textos en escena. Heiner Müller apostaba porque cualquier texto podía llevarse a escena, pero tenía que ser interpretado en función del momento en el que se estrenaba, para así re-examinar la sociedad que les rodea. Segmentación, ruptura, de-construcción, mezcla de estilos-formas, intercalación de imágenes, reflexiones y palabras son parte de los elementos que describen a Müller como autor y director de escena.

El teatro de Müller era una pura traducción de la realidad que le rodeaba, donde trata de escenificar el retorno de lo reprimido. Catalogado como “teatro postdramático”¹⁸ según lo define Hans-Thies Lehmann, es contestatario y destila transgresión.

De ese mismo teatro podemos destacar el rechazo al naturalismo y humor negro del que hace gala, así como la lucidez analítica de los textos, siempre combinando un teatro dialectico con la dramaturgia de lo absurdo.

Müller cuestiona y modifica todo el andamiaje teatral usando el recurso brechtiano del Distanciamiento o extrañamiento según le conviene. Usa a Brecht para traicionarlo, pues decía que era la mejor manera de respetarlo.

Utiliza la escritura como instrumento de análisis de la realidad descomponiendo el texto teatral. Construye una dramaturgia fragmentada que hace desaparecer la aristotélica narración lógico-causal, donde rompe con los diálogos, la acción y las escenas concatenadas. Cimentó esta nueva forma de escritura desde la negativa a que el teatro se convirtiera en “mausoleo de la literatura”.

Su literatura es más parecida a textos de ensayo que a una obra de teatro definitiva y acabada. En esos textos no se atribuye un único progreso de la acción, sino que siempre queda abierta la posibilidad de que el espectador desarrolle su propia interpretación.

Estos textos nacen a partir de algún axioma, pensamiento, palabra, idea o fragmentos de otros textos. Intercala elementos estilísticos, literarios o teatrales (anacronismos, analogías, alusiones, epígrafes, autocitas, rizomas, juego de asociaciones, etc.) al servicio de una lógica de imágenes.

El propio director Robert Wilson le pedirá ayuda para poner en escena el *Bildbeschreibung* en Graz, texto que no conseguía entender.

De nuevo volvemos a América, ahora a la de habla portuguesa, pues Brasil nos dio al dramaturgo, escritor y director de teatro Augusto Boal (1931-2009). Nominado al Premio Nobel de la Paz en 2008, trascendió de manera especial su Teatro del Oprimido, donde buscaba la transformación social en los barrios más desfavorecidos desde un teatro pedagógico.

En el prólogo de su libro *Técnicas latinoamericanas de teatro popular* apunta: «Nosotros pensamos que el teatro no sólo debe ser popular, sino que también debe serlo todo lo demás: especialmente el Poder y el Estado, los alimentos, las fábricas, las playas, las universidades, la vida». (De Vicente. 2009)

Boal era hijo de campesinos portugueses y a los 10 años ya dirigía a los hermanos y primos en sus primeros montajes. Al terminar Química a los 21 años se traslada a los Estados Uni-

18. El *teatro posdramático* señala a un prototipo de teatro surgido en los años setenta en Europa y Estados Unidos, que tienen como eje del hecho escénico, los elementos que en el teatro dramático están aislados por la exigencia de generar un sentido coherente para el espectador. El público es vital en este teatro, ya que la interpretación no es tarea del actor, sino de los espectadores.

dos donde decide estudiar Arte Dramático en la Universidad de Columbia. Allí tuvo como profesor a John Gassner. Colaborará también como asistente en varios montajes para el Actor's Studio, y comienza su andadura con una asociación de jóvenes escritores llamada Writer's Group, donde empezó a escribir y dirigir.

Ya en 1960 Boal estrena *Revolución en América del Sur*. Con esta obra comienza de alguna manera, la ruptura con las técnicas de su etapa americana. Comenzó a alejarse de las técnicas realistas, siempre dominantes en el teatro brasileño, e incorporó elementos brechtianos, del teatro de revista y del circo.

En 1965 vuelve a Brasil y se hace cargo de la dirección artística del Teatro de Arena en São Paulo. Entonces crea con Gianfrancesco Guarnieri el Seminario de Dramaturgia del teatro de Arena (1958-1961). La creación del Teatro de Arena simbolizó la ruptura con una tendencia europeizante del teatro brasileño. Se dio desde ese momento preferencia a un teatro nacional, coincidiendo además con una época de gran nacionalismo y de fuerte identidad cultural. Nacen nuevas corrientes artísticas como el Cine Novo, la Bossa Nova y se levanta la capital en Brasilia.

Boal adapta el método del ruso de Stanislavski al contexto brasileño. También se plantea crear una dramaturgia nacional en un contexto teatral en el que tenía muchísimo más valor los autores foráneos.

Comienza a hacer un teatro militante en que habla de las víctimas de la clase dominante (*Revolución en América del Sur*, *Juicio en el nuevo sol*, *Golpe a galope*, o *José, del parto a la sepultura*), y donde se apoya en autores como Tirso de Molina, Lope de Vega etc.

Ya en 1965 ahonda esta lucha por los más desfavorecidos creando la serie *Arena Conta* también junto a Guarnieri, donde se contaba la lucha por la emancipación del pueblo brasileño a través sus personajes históricos.

Desde esta plataforma del Teatro de Arena, da un giro también al género musical para comenzar a cantar contra los poderosos. Nace entonces una gran cantidad de espectáculos, entre ellos el show *Opinião* o *Arena canta Bahía* con artistas de la talla de María Bethânia, Gal Costa, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tomzé y Piti. También *Tiempo de guerra*, *Sergio Ricardo puesto en cuestión*, *Tío Patinhas e a Pílula*, *Luna pequeña o Bolívar, labrador del mar* en plena dictadura en 1969.

La represión política se agudiza por parte del régimen y entonces Boal entiende que hay que buscar fórmulas de expresión más discretas que el Teatro Fórum, sin que eso implicara que estas fueran menos comprometidas. Surge así el Teatro Invisible.

Esta modalidad teatral tuvo su máximo apogeo durante su estadía como exiliado en Buenos Aires, donde junto a sus alumnos hacían pequeñas dramatizaciones a lo largo de diez minutos aproximadamente, en un marco natural (calle, estación, restaurante, etc.) y donde la gente

participaba sin saber que era teatro. Con posterioridad, formula lo que se dio en llamar el Teatro Periódico.

El exilio tenía que llegar, y después de ser detenido, secuestrado, encarcelado y torturado en 1971 (considerado una amenaza por activista cultural), lo ponen en libertad y decide marcharse a Argentina. Después de una actividad incesante de escritura, conferencias y direcciones varias, decide trasladarse en 1976 a Portugal. En 1978 se va a París y allí crea un centro para el estudio y difusión del Teatro del Oprimido, el Centre d'étude et diffusion des techniques actives d'expression. A año siguiente crea el Centre du Theatre de l'opprime.

Europa pudo comprobar que había otro tipo de tiranías disfrazadas y más ocultas, como la soledad o el vacío existencial. Desarrolló entonces un conjunto de técnicas que fueron desde lo performativo a lo terapéutico, y donde se busca exteriorizar los sentimientos y la colaboración mutua. Acababa de nacer lo que Augusto Boal dio en llamar el “Teatro-imagen”.

Es la década de máxima proyección de Boal, desde el Schauspielhaus de Nurnberg, hasta el Schauspielhaus de Wuppertal, pasando por el Schauspielhaus de Graz, el Théâtre National de l'Est Perisien, o Nueva York.

Ya en 1986 y después de la eliminación de la junta militar en Brasil, vuelve a su país para dirigir la Fábrica de Teatro Popular a propuesta del Estado de Río de Janeiro. Finalmente esta invitación quedó en nada con el cambio de gobierno, pero surge entonces el C.T.O. (Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro). La consolidación definitiva del CTO llega en 1990 con el espectáculo *Somos 31 millones, ¿y ahora?*

En 1992 fue elegido concejal en Río de Janeiro hasta el año 1996, por el PT (Partido de los Trabajadores). Durante el tiempo que estuvo de concejal, se aprobaron más de una veintena de leyes mediante esta técnica del teatro legislativo, donde convierte al votante en legislador.

Con la *Carmen* de Bizet como trasfondo, monta una *sambópera* en 1999. También en ese año se incrementa el trabajo con el CTO-Rio, llegando a las prisiones de Sao Paulo.

En el 2009 se le investió como Embajador Mundial del Teatro de la UNESCO, y el ITI (International Theatre Institute) le encarga la redacción del mensaje del Día Mundial del Teatro. Meses más tarde, fallece a los 78 años en Botafogo, al Sur de Río.

Aquellas teorías dramáticas de Boal que en origen estaban planteadas para Latinoamérica, y que se traducen en un conjunto de disquisiciones sobre el teatro, acaban teniendo una trascendencia fundamental también en Europa y los Estados Unidos.

Son muy pocos los directores que han buceado en una fórmula teatral como mecanismo generador de cambios hacia emancipación social. Augusto Boal es por encima de todo un innovador. Su teatro viene determinado por el pragmatismo y naturaleza camaleónica, dando como

resultado un armazón performativo inexistente hasta entonces, donde la suma de genio artístico y compromiso socio-político es fundamental.

Boal trabajará activamente por romper la separación entre público y escena. Entiende que esto responde a un planteamiento ideológico que en origen concedía la palabra, la acción y la luz a unos pocos, mientras sometían al silencio, la pasividad y la oscuridad al resto. Propone entonces una ruptura en este planteamiento tradicional, permitiendo la intervención activa de los espectadores en la puesta en escena como veremos.

Como teórico y director, su trabajo se concreta sobre una concepción marxista muy en la línea de Brecht. Reconoce una fuerte influencia del mismo, apostando por el teatro como medio de concienciación. Mientras Brecht busca un nuevo teatro para una nueva sociedad, Boal va más lejos confirmándose como la mayor revolución teatral desde los tiempos del propio Brecht.

Mientras Brecht plantea la transformación del aparato institucional del teatro, Boal lo ideó fuera de las instituciones. Del mismo modo que Brecht confrontó al espectador con la escena e intentó revocar la dicotomía escena-público, en Boal nos encontramos los que interpretan y los que observan de manera activa.

El teatro de Boal está atento a los cambios para adaptarse lo más rápido e ingeniosamente posible a los contextos socio-políticos existentes.

En sus orígenes como director del Teatro de Arena, el público asistía cada noche a una discusión abierta sobre el espectáculo que acababan de presenciar. Buscaba así que los espectadores tuvieran un papel más activo.

Esta fórmula empezó a mutar radicalmente, y lejos de lanzar mensajes al público tratando de buscar una concienciación directa a través de los diálogos de los personajes, planteó abordar las problemáticas concretas de cada público allá donde iban de gira. Es decir, que la compañía llegaba al lugar (fábrica, pueblo, barrio, etc.) y estudiaban primeramente la situación para dramatizar el conflicto posteriormente. En este devenir comenzaron a desarrollarse unas dinámicas de puestas en escena, donde el público podía interrumpir el desarrollo de la propuesta actoral y reconducir la acción. Todo ello estaba coordinado por el *coringa* que era una especie de maestro de ceremonias.

Es formula siguió evolucionando hasta llegar a la posible participación del público como intérpretes. Según Boal, este sería el nacimiento de lo que acabó por denominar el *espect-actor*¹⁹.

Boal apuesta por la “no especialización” en el teatro, desechando aquellos métodos que ponen de manifiesto la división social del trabajo.

19. El *espect-actor* asume el rol protagónico, partiendo desde el mero estadio de espectador hasta su participación voluntaria en la escena para proponer reacciones y soluciones según el conflicto que se desarrolla. El *espect-actor* cambia la acción dramática, prueba soluciones, discute planes de cambio, etc., lo que hace que haya un planteamiento de ensayos para la acción en la vida real.

En una relación temporal por orden de aparición sobre las técnicas del teatro del oprimido, habría que empezar por Juegos del Oprimido, Teatro Periódico, Teatro Foro, Teatro Invisible, Teatro Imagen, Arco iris del Deseo, Teatro Legislativo y la Educación Estética.

El Teatro del Oprimido (TdO) es la crónica de la vida teatral de Augusto Boal. Desarrollo esta técnica desde 1931 y hasta el mismo día de su muerte en el 2009. Es en definitiva el teatro que hacen las clases oprimidas para los oprimidos, y para llevar a cabo una lucha contra los opresores y sus estructuras.

Era un teatro muy marcado por el Teatro Épico de Brecht, así como por la filosofía de la pedagogía liberadora-crítica de Paulo Freire, autor de *Pedagogía del oprimido* (1968). Boal heredó de Freire su tendencia al diálogo activo en el proceso performativo entre escenario y espectador, así como los talleres de facilitación y compromiso comunitario. En la línea de Freire, Boal planteaba un aprendizaje permanente del director y los actores a la hora de la creación de las puestas en escena en común.

Su desarrollo y sus técnicas, están comprendidas por juegos y dinámicas múltiples, con el objetivo final de poder analizar las opresiones y relaciones del poder, y tener capacidad para combatirlas.

Tiene su base en una técnica donde lo importante es la interacción intérprete-público. En ella y durante el transcurrir del espectáculo, los actores paran para preguntarle al público una solución para su situación o problema que se está mostrando en escena. Este método aglutina las ideas de todos para llegar a la mejor solución posible, lo que hace que se eliminen muros entre los actores y los espectadores, a la par que multiplica el diálogo entre los implicados. De esta manera el público, investido de un poder que no tiene en ninguna otra manifestación teatral, multiplica su activismo especialmente político y social.

Representada la obra, también los espectadores pueden subir al escenario a realizar cambios que crean oportunos sobre la dramaturgia que se ha propuesto. Augusto Boal los señaló como *espect-actores*.

La *Poética del oprimido* es la poética de la liberación: los personajes ya no van a actuar en nombre espectador, ni este delega poderes. El espectador es libre y piensa por sí mismo.

Boal concluye en que hay actores ni espectadores, todos han de ser lo mismo y que hay eliminar la diferencia entre ambos extremos. También plantea en la supresión entre protagonistas y el resto de actores. En la Grecia clásica, el coro era el verdadero protagonista y representaba perfectamente al pueblo.

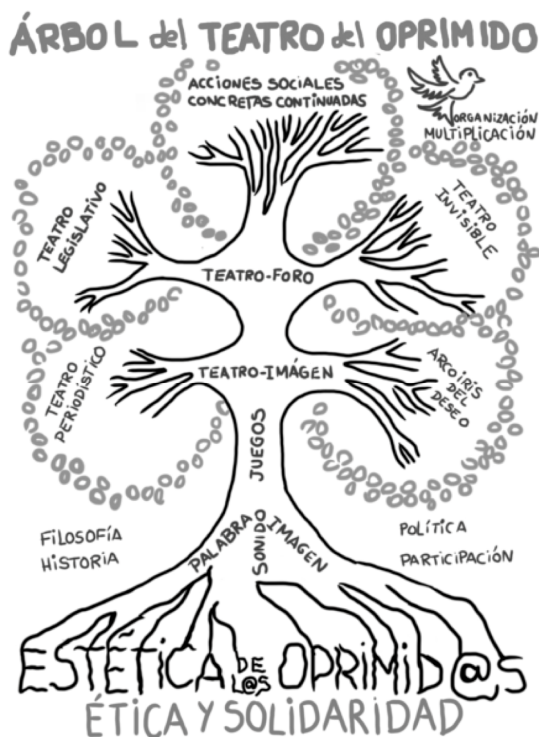
Mucho tiempo después, Boal afirmaba que con su Teatro del oprimido, no pretende hacer un teatro proletario, sino que «es el teatro de las clases oprimidas y de todos los oprimidos dentro de esas clases».

La metodología del TdO se desarrolla en centros que dan en llamarse GTO o CTO (Grupo o Centro de Teatro del Oprimido). El más grande es el CTO Rio (Brasil) donde investigó Boral hasta su muerte.

El Teatro del Oprimido está disperso por todo el mundo, desde la India con el grupo Jana Sanskriti al frente, hasta el propio Brasil pasando por Europa. A España no llega hasta el año 2000, aunque ya en Francia hacía 50 años que se practicaba.

El Teatro Foro es una forma teatral que se emparenta con la creación colectiva, el grupo que crea la obra son los mismos oprimidos. Es uno de los métodos participativos más representativos del Teatro del Oprimido cuya finalidad propone crear soluciones en el escenario a problemas de la vida real. Es una confluencia entre la acción social y el teatro de improvisación.

En esta modalidad de teatro el público puede participar y transformarse en los intérpretes de la obra una vez que la hayan visto. Para ello, uno de los miembros del grupo denominado jóker o comodín, será el encargado de activar el debate con los espectadores. No es un animador y/o un moderador en sí mismo. Su objetivo es conducir al público a efectuar un análisis social y estructural de las situaciones expuestas.



Una vez visto el espectáculo, se abre un debate sobre lo acontecido en el escenario, siempre tratando de sacar a relucir aquella situación de opresión que comparten el conjunto de los espectadores. Después de que los espectadores pongan de manifiesto sus opiniones y posibles soluciones, el jóker puede invitar a subir al escenario a cualquiera para que sustituya al actor y así construya la nueva propuesta escénica. Es justo en ese momento cuando el espectador pasa a ser directamente un spect-actor, habida cuenta de la posición activa que ha tomado en la resolución del conflicto escénico.

Los mejores resultados del Teatro Foro se consiguen cuando el público padece la misma opresión que se está representando.

El Teatro Periodístico es un sistema de técnicas que intentan dar al espectador los medios para crear. Se parte de recortes de noticias de un periódico o de cualquier otro tipo de texto para hacer en la escena una pieza no dramática. Muchos son los métodos para desarrollar esta técnica:

desde una lectura simple de un artículo, hasta la lectura cruzada de varios, la lectura rítmica musical o la improvisación.

El Teatro-Imagen consta de una serie de ejercicios corporales donde los participantes manifiestan sin decir una sola palabra sentimientos, relaciones, ideas y experiencias. En principio, fue bautizado como Teatro Estatua para ir progresando hasta técnicas más dinámicas. A lo largo de la historia del teatro podemos apreciar que ya algunos autores trabajaban técnicas parecidas: Stanislavski, el “gesto psicológico”; Meyerhold, la “posición pausa o Rakurz”; y Chance-rel, el “juego del escultor”. Lo importante de esta modalidad está en la toma de conciencia ante una misma imagen, concluyendo que no todos descubrimos lo mismo.

El Teatro Invisible es un juego simultáneo de ficción dentro de la realidad y viceversa, lo que deja al descubierto cuánto de ficción existe en la realidad y lo contrario. No son puestas en escenas basadas en performances o en improvisaciones. Están primeramente ensayadas para luego representarlas en lugares públicos, sin que quien lo vea sepa que se encuentra en una actuación. Hay una clara intención de estimular el debate, y que quien lo observa se posicione ante el problema que se le plantea.

Su finalidad es llamar la atención de la calle sobre un problema social con el objetivo de incitar al debate público. Los actores son responsables de las consecuencias inesperadas que pueda ocasionar la puesta en escena.

Boal desarrolla a partir de 1996, año en el que pierde la reelección a concejal de Rio, una nueva modalidad que dio en llamar Teatro Legislativo. La finalidad era trabajar desde el barrio para detectar los problemas de los vecinos. Usó dinámicas para discutir futuras legislaciones necesarias más cercanas a los problemas reales de la gente para afrontar los problemas comunitarios.

En 1974 se editó *Teatro del oprimido y otras poéticas*, donde se daba a conocer y se sintetizaba, las poéticas que le llevaron hasta su idea de teatro (Aristóteles, Machiavello, Hegel y Brecht).

Luego se editaría *Técnicas latinoamericanas de teatro popular* en 1975, un compendio de las nuevas formas teatrales.

Posteriormente, vendrían los libros *Doscientos ejercicios y juegos para el actor y el no actor con ganas de hacer algo a través del teatro* (1975) y *Teatro oprimido, Volumen 2* (1978), que acabaron de asentar definitivamente el concepto de Teatro del Oprimido.

Siguiendo este orden cronológico por nacimiento de director, nos vamos ahora a Polonia, que nos legó al director teatral Jerzy Grotowski (1933-1999), como figura importante del siglo XX en el teatro de vanguardia. Su concepto del teatro está agrupado en la obra *Hacia un teatro pobre* (1968), obra determinante en el teatro europeo y mundial.

El arte era una disciplina que no le era ajena. Hijo del pintor y escultor Marion Grotowski, y de la profesora Emilia, Jerzy pasó un año en el hospital en su etapa adolescente debido a una grave enfermedad. Fue allí, entre lecturas de todo tipo, donde Grotowski decidió dedicarse al arte.

En 1953, después de formarse en Cracovia y Moscú donde acabó graduándose en el Instituto del Teatro de Moscú, entra a formar parte como profesor de la escuela superior de teatro de Cracovia. Seis años más tarde renuncia a la carrera oficial para crear el Teatro-Laboratorio 13 Rzedow (el Teatro de las 13 filas), junto con el crítico literario y teatral Ludwick Flaszen en Opole. Dirigió este teatro desde 1959 hasta 1964.

En el Teatro-Laboratorio 13 Rzedow se estrenaron por lo menos diez obras, casi todas de carácter experimental (*Cain* de Byron, *Sakuntala* de Kalidasa, *Los antepasados de Eva* de Mickiewicz o *Hamlet* de Shakespeare). A partir de 1962 decide retomar el rumbo que se había trazado con el Laboratorio, y reduce la producción de espectáculos.

Grotowski encamina sus pasos hacia el campo de la experimentación e investigación para profundizar en su perspectiva de la interpretación.

Durante ese proceso viaja mucho, y Asia Central se convierte en el núcleo de sus investigaciones, introduciéndose en la filosofía oriental. En la visita realizada a China en 1962, se interesó muchísimo por la ópera china, y especialmente centró su interés en el proceso de adiestramiento y formación de los actores.

Al año siguiente en 1965, se traslada a Wroclaw. No sólo cambia de residencia, sino que también cambia el nombre de la compañía por el de Teatro Laboratorio, con la clara intención de marcar el trabajo futuro basado en la experimentación y el training de actores. Este laboratorio también estará abierto a quienes no sean actores y que estén en contacto con el teatro, como por ejemplo directores.

En 1970 se produce otro momento importante en la vida de Grotowski. A pesar de estar en un momento álgido de su carrera como director, decide dejar de producir espectáculos. Renunció al riesgo y la satisfacción de estrenar porque creía que estaba empezando a automatizar y mecanizar su trabajo. Siguió trabajando con los actores pero sin mostrar nada en público.

Teatro Laboratorio desaparece en 1976, pero Grotowski continúa por todo el mundo con la enseñanza y trabajo experimental.

En 1982 se exilia a Francia. Después de trabajar durante tres años en París, se instala en 1985 y con carácter definitivo en Italia. Allí se dedicó impartir talleres y cursos. Al igual que Stanislavski, dedicó los últimos años de su vida a investigar. Gracias a Roberto Bacci y Carla Pollastrelli obtuvo el apoyo financiero necesario para continuar con la experimentación desde Centro para la Investigación y Experimentación Teatral de Pontedera, sin demandarle resultados rápidos y palpables.

De manera genérica y a modo de resumen, la producción artística de Grotowski pasó por varias fases: Etapa de Representación, con el Teatro de las 13 filas; Teatro Laboratorium de Wroclaw; El Parateatro; Teatro de las fuentes; Drama objetivo en California; y la del Arte como vehículo en Pontedera.

La obra grotowskiana ha influido en otros directores contemporáneos de la talla de Eugenio Barba o Peter Brook. Eugenio Barba trabajó como alumno del maestro Grotowski a lo largo de treinta meses entre los años 1962 y 1964.

Fue un director radicalmente renovador. Grotowski negaba la prioridad del texto como base del arte teatral, y sus adaptaciones de obras clásicas fueron muy libres y de escasa fidelidad original. Del mismo modo prestaba la mínima atención a los elementos escénicos tradicionales, los cuales eran prácticamente testimoniales en sus puestas en escena (iluminación, escenografía o vestuario), ya que entendía que desvían la atención de lo verdaderamente esencial.

Su teatro y manera de dirigir, se vio influenciado por el ideal artaudiano y el teatro oriental. Su teatro es el que más se aproxima al que Artaud había presagiado. Defendió el teatro ritual, como ceremonia y liturgia, centrándose en el actor y en la relación actor-espectador.

Grotowski arrancaba del precepto de que su “teatro pobre” era un modo de vida para todos los componentes, lo que les diferencia de la pléyade de grupos de vanguardias experimentales surgidos, cuyo trabajo muchas veces era infructuoso por falta de medios.

Grotowski conocía muy bien todo el trabajo Stanislavski, además del trabajo biomecánico de Meyerhold. Sus conocimientos se extendieron en profundidad hasta el Teatro No japonés y Kathakali hindú. A pesar de ello, no era partidario de enseñar desde un método ya prefabricado, por el evidente riesgo de acabar estereotipándolo todo. Prefería acercar al actor a una serie de técnicas, y que el intérprete fuera descubriendo sus limitaciones personales para tratar de eliminarlas. El secreto está en los estímulos, impulsos y reacciones.

El teatro de Grotowski se define por sus escasos medios, su intenso trabajo, su dura disciplina y su total precisión. Asumió desde sus orígenes que su teatro no sería para masas, y tenía por costumbre no admitir a más de treinta espectadores en sus funciones. Creía firmemente en que la presencia de una gran masa de espectadores, desvirtuaba el trabajo y lo descomponía. Muy pocos espectadores fueron los que pudieron ver su trabajo, ya que además las prácticas en el Laboratorio de Wroclaw estaban totalmente cerradas a la mirada de curiosos.

Grotowski defendía un teatro sin barreras entre el espectador y actor, donde el público pudiera sentir el aliento y la respiración de los intérpretes. Para Grotowsky el teatro es un espacio de comunicación espiritual, donde se urde un ceremonial que arrastra al público a la catarsis. El actor grotowskiano brinda su representación como una ceremonia a los asistentes. Entre actor y público existe una correspondencia parecida a la que se da entre sacerdote y sus parroquianos.

Para nuestro director, el teatro era la vida misma, y por ello nunca quiso que sus actores aprendieran a actuar, sino a vivir. El grupo no se distinguía por estrenar muchos espectáculos, todo lo contrario, se concentra en unas piezas dramáticas concretas y las reinterpreta infatigablemente, revelando cada vez nuevos descubrimientos. Pretendía con esta fórmula de trabajo hallar los arquetipos míticos, antes que una interpretación fiel de la obra.

Siempre dio prioridad al trabajo de los actores. A ellos les requirió siempre un esfuerzo físico y psicológico altísimo. Con el objeto de conseguir una mayor implicación y participación del público en la obra, buscaba siempre que los actores potenciaran la complicidad con los espectadores, y que buscaran sus propios límites como mecanismo esencial en la construcción de un teatro vivo.

En ese ideal de pobreza que define a Grotowski, los actores tienen que renunciar a todo excepto a su propio cuerpo. Su gran herramienta es su cuerpo y todo el tiempo del mundo.

En ese proceso de liberar al actor de toda resistencia que impidiera su evolución, llevó hasta el extremo la idea de que el intérprete debía trabajar por amor al arte y no venderse por dinero. Este prototipo de actor “bendecido”, eliminaba cualquier elemento que le pudiera perturbar de su trabajo.

El campo de trabajo del actor, es el mismo actor. Y a esa tarea a de entregarse toda la vida, ampliando a cada paso el conocimiento de sí mismo. El trabajo exige abrirse y desvelarse, y este sólo verá sus frutos a través de los duros y cambiantes contextos de los ensayos. El propio acto de la interpretación, es un acto de sacrificio que un actor no debe ocultar y que es su presente frente al espectador.

La recopilación de sus escritos teóricos, que se editó bajo el título de *Hacia un teatro pobre*, se publicó en 1968 con la introducción de Peter Brook. El “Teatro pobre” creado por Grotowski pervive prescindiendo de lo que considera superfluo para la interpretación: maquillaje, texto, vestuarios, escenografía, iluminación, efectos sonoros, etc. En definitiva, Grotowski plantea la no dependencia de la utilería escénica, y que su uso sólo está justificado por la multiplicidad de funciones que de la misma podamos extraer. Al final, tanto los objetos como los actores han de estar en una total armonía que es lo que dará finalmente sentido al espectáculo.

Para el “teatro pobre” el actor es el eje central del espectáculo. Y es el actor y la naturaleza de su interpretación, el motivo de su propia investigación. Todo ello apoyado en dos herramientas: el cuerpo y la voz.

La voz y los resonadores residen en el cuerpo. Solo si se conoce y se trabaja el cuerpo en toda su amplitud, se puede engendrar la partitura que es el guión de las acciones.

Según Grotowski el teatro puede pervivir sin todo menos sin la relación que hay entre actor y espectador.

En la profundidad de ese trabajo corporal, Grotowski defendía que el actor ha de crear cada personaje desde la máscara, y que la misma se construye de manera orgánica desde el trabajo medido de los músculos faciales. El conocimiento en profundidad de la técnica, hará que cada personaje se vista con el mismo gesto durante toda la obra.

Del mismo modo que desde la simplicidad de la máscara el actor puede convertirse en otro personaje, también podría convertirse en un objeto, una escenografía, un instrumento o en una nota musical.

Grotowski estableció el contraste entre lo que definía como “teatro rico” y “teatro pobre”. Ese “teatro rico” era el del derroche de recursos, y que en muchos de los casos intentaba competir con el cine y la televisión, con mecanismos propios de estos dos últimos medios. Pero fallaba como obra de arte íntegra porque depende de la cleptomanía artística que se consigue después de fagocitar otras disciplinas artísticas. Era un teatro rico en defectos.

Por el contrario, ese “teatro pobre” buscaba nuevo espacio para actores y público en cada nueva obra. Eliminó lo que consideró superfluo para quedarse con el actor. Este reclamo de los “teatros pobres, de espectadores pobres y actores pobres” daría en su conjunto el más *rico* teatro desde esa *pobreza*.

La regla de comportamiento de este “teatro pobre” defendido por Grotowski, es en sí mismo la instauración de la *vía negativa*, comprimiendo el teatro a una minúscula unidad: alguien que actúa y alguien que mira (actor-espectador).

Eugenio Barba (1936) es uno de los directores de escena e investigadores teatrales vivos más prestigiosos del mundo. Alumno y amigo personal de Jerzy Grotowski, el concepto de antropología teatral se lo debemos a él, junto a Nicole Savarese y Ferdinando Taviani.

Aunque nació en Nápoles (Italia), casi toda su carrera se ha llevado a cabo entre Dinamarca y otros países del norte de Europa. A los 18 años emigró a Oslo en busca de oportunidades, pero aquellos inicios fueron muy difíciles. No hablaba noruego y no tenía titulación, por eso nadie quiso acogerle como director. Fue en ese momento cuando decidió congregarse a jóvenes que habían sido rechazados de las escuelas oficiales de teatro y formar con ellos un grupo aficionado. Distintos amigos le ayudaron durante aquella estancia en Suecia, y de aquella experiencia le quedó la convicción del teatro como refugio y como una comunidad en la que poder desarrollar sus ideales.

En 1961 Barba se traslada a Varsovia y después se va a Opole donde conoció a Grotowski. Allí se une a su compañía Teatro 13 Rzedów como asistente de dirección hasta en 1964, observando todo el trabajo del maestro con los actores. Aquel aprendizaje lo empapa de la filosofía grotowskiana y de las herramientas corporales para desarrollar su trabajo futuro.

Barba participó en tres montajes de la compañía de Grotowski: *Akropolis*, *Doctor Faustus* y *Study on Hamlet*.

Ambos sabían que estaban siendo espiados por el gobierno polaco y que sus conversaciones estaban siendo vigiladas a través de micrófonos escondidos. Decidieron entonces hablar en clave, empleando contextos y los protagonistas de Witold Gombrowicz²⁰ para referirse a determinadas personas y sobre lo que sucedía a su alrededor. Mezclaban además información fundamental y real con expresiones vacías, adornadas con vocablos y tergiversaciones lingüísticas. Aquello multiplicó la complicidad entre ambos.

En 1964 el gobierno polaco decidió no renovar el visado a Barba y lo declararon persona non grata. Fue entonces cuando volvió a Oslo y allí donde fundó Odin Teatret, que tiempo después se ubicaría en Holstebro (Dinamarca).

El Ayuntamiento de la ciudad de Holstebro de apenas 16.000 habitantes, empezó a colaborar cediendo una granja donde empezar a desarrollar el trabajo con los actores a modo de laboratorio. Ese sería el origen del Odin Teatret, una de las compañías de referencia y más respetadas del teatro europeo de finales del siglo XX.

Ya en aquel momento en el Odin se comenzaba a hablar de “pobreza” desde la óptica de la supresión de todo lo accesorio. Se buscaba no distraer el trabajo de lo verdaderamente esencial, y fundamentar toda la esencia del mismo en la relación actor-público.

En 2002, el Odin Teatret junto con la Universidad de Aarhus, crean el Centre for Theatre Laboratory Studies (CTLS), un centro de investigación teatral con sede en el propio Odin Teatret. Esta relación de trabajo de investigaciones en común se remonta al año 1966, tres décadas de colaboración entre el departamento de dramaturgia de la Universidad Aarhus y el *Nordisk Teaterlaboratorium* (corporación que abarca al Odin Teatret y todas sus actividades paralelas).

Su labor docente a través de sus talleres teatrales se extiende por todo el mundo. Desde 1998 ha sido nombrado doctor honoris causa por 9 universidades del mundo, (Buenos Aires, La Habana, Hong Kong, Varsovia, Plymouth o Bolonia).

En 2010 muere uno de los fundadores del Odin, del actor fundador Torgeir Wethal. Su muerte casi inesperada mueve los cimientos de la compañía ya que había que reajustar todo el repertorio en el que participaba. A pesar de que el cáncer fue casi fulminante, Torgeir siguió ensayando hasta pocos días antes de su partida.

La trayectoria como director de Barba es extensísima, contando en su haber con más de 65 espectáculos dirigidos con el Odin Teatret y el grupo *Theatrum Mundi Ensemble*. Cabe resaltar que algunos de sus espectáculos precisaron de más de dos años de preparativos. Entre sus espectáculos más emblemáticos destacan: *Ferai* (1969), *Min Fars Hus* (*La casa de mi padre*)

20. Novelista y dramaturgo nacido Małoszyce (Polonia) en 1904 y fallecido en Francia en 1969.

(1972), *Le Ceneri dei Brecht* (*Cenizas de Brecht*) (1980), *Oxyrhincus* (*El evangelho según Oxyrhincus*) (1985), *Talabot* (1988), *Itsi Bitsi* (1991), *Kaosmos* (1993), *Mythos* (1998), *Sale* (*Sal*) (2002), *Grandi Città sotto la Luna* (*Las grandes ciudades bajo la Luna*) (2003), *Il Sogno di Andersen* (*El sueño de Andersen*) (2005), *Ur-Hamlet* (2006), *Don Giovanni all'Inferno* (*Don Juan en los infiernos*) (2006) y *La vitta cronica* (*La vida crónica*) (2010).

En el libro *Quemar la casa*, Eugenio Barba habla de cuales han sido sus principios como director escénico. Es incuestionable su defensa de un teatro donde se descubran entre sí actores y espectadores, alertando de la “tecnologización” que está sufriendo la escena contemporánea.

Como director, Eugenio Barba ocupa indudablemente el espacio de privilegio que anteriormente tuvieron Stanislavski, Brecht o Beckett.

Creador del concepto “Tercer Teatro” a partir de sus múltiples viajes por Latinoamérica (acuñado para referirse a todos aquellos grandes núcleos de la cultura alejados de las metrópolis), pretende construir su propio teatro. Este teatro que vive en derredor de las grandes núcleos del poder de la cultura, ni siquiera son tenidos como profesionales y nunca han pasado por centros de formación escénica o por el tradicional aprendizaje teatral.

A pesar de ello, no son aficionados y cuentan con una amplia experiencia teatral.

Barba fundó en 1979 la International School of Theatre Anthropology (ISTA-Escuela Internacional de Antropología Teatral), como un centro de formación itinerante, reuniendo en alrededor de ella a distintos representantes de otras convenciones teatrales, expresión corporal o danza. Bajo una misma institución se dan cita artistas del teatro Nô, del kathakali, de la ópera china o de la pantomima clásica europea.

En cada sesión de trabajo del ISTA se afronta temáticas distintas compuesta tanto por clases prácticas, como sesiones de trabajo y análisis comparativos.

En función del tema que se escoge, se eligen a los intervinientes entre actores, directores, coreógrafos, teatrólogos y críticos.

La Canoa de Papel. Tratado de Antropología Teatral es el texto de referencia de su trabajo y fundamento de la Antropología Teatral. El propio Barba la define de la siguiente manera: “la antropología teatral indica un nuevo campo de investigación: el estudio de comportamiento pre-expresivo del ser humano en situación de representación organizada”. (Barba. 1999)

En esta representación, los intérpretes usan un aspecto físico y mental distinto al de la vida diaria.

Antropología teatral no revela leyes universales de ningún tipo, sino pautas de conducta útiles para el intérprete en escena. El concepto del actor se amplía hasta el actor-bailarín, y del mismo modo el teatro se amplía hasta el teatro-danza, lo que da más amplias posibilidades de expresión.

Uno de los puntos de partida de este concepto de la Antropología Teatral es la transición entre la técnica cotidiana o extra-cotidiana. Mientras que la primera apunta a la comunicación corporal, las técnicas extracotidianas rigen la in-formación, siempre desde la óptica de poner-en-forma el cuerpo y prepararlo para la exposición artística.

El adiestramiento del intérprete le obliga a una conexión profunda cuerpo-mente, lo que le permite desarrollar vida en escena, una invitación a vivir el teatro desde la interpretación de una manera específica.

Según Barba, el actor trabaja sobre tres lógicas esenciales: la física, la emocional y la mental. Este equilibrio forma una unidad que conforma el bios escénico.

En nuestra vida diaria nos gobierna el principio del menor esfuerzo, donde manejamos la mínima energía para lograr un rendimiento máximo. Sin embargo, en el escenario según Barba, el principio que prevalece es el del máximo gasto energético con el mínimo resultado.

La técnica y la mente del actor están dominadas por la técnica extracotidiana de su cuerpo. El uso del cuerpo en la vida cotidiana es distinto a una representación. En el día a día funcionamos condicionados por la sociedad que nos rodea y por las interpelaciones culturales. Todo lo contrario pasa cuanto interpretamos, nuestro cuerpo funciona con una técnica distinta, la extracotidiana.

El entrenamiento de un actor no sólo es una posición frente al teatro, sino también frente a la vida. Aquella “postura” válida para la escena, lo es también para la vida cotidiana. Este training va transformando al actor poco a poco. En el origen está muy enfocado a la ganancia de un método y disciplina. Posteriormente mutará con independencia del intérprete, como un conjunto de herramientas, destrezas y un sentido espiritual.

Para Barba, el personaje es algo ficticio, un instrumento para el actor con el que puede descomponer sus acciones físicas y vocales. Su prototipo de actor renuncia la búsqueda psicológica del personaje (principal forma de estudio y de construcción del personaje durante años que ha dominado el teatro occidental del siglo XX).

Esta fórmula tradicional ha subordinado la gestualidad interpretativa a favor de cierto narcisismo emocional del actor, hipotecando la verdad de la ficción.

Eugenio Barba siempre permitió a sus actores periodos sabáticos para tomar distancia con la compañía y su forma de trabajar, y de este modo corroborar la necesidad de retornar a la fórmula de trabajo del Odin. Un difícil equilibrio entre el deseo de pertenecer al grupo y la necesidad de autonomía. Esto es otra de las características que le ha dado una larga vida al Odin.

La vida Ariane Mnouchkine (1939) está indisolublemente unida a la existencia del Théâtre du Soleil, y casi con toda seguridad es la directora de escena viva más importante. De origen francés nació en Boulogne-sur-Seine, y su vinculación al arte no fue casual. Ariane creció

entre platós de cine, ya que era hija del productor de cine ruso Alexandre Mnouchkine²¹ y Jane Hanne. Recuerda su infancia acompañando a su padre a los set de filmación. Además era nieta del actor de teatro británico Nicholas “Beau” Hanne.

Entre sus distinciones destacan la Cátedra de Creación Artística en el Collège de France, un Doctorado Honoris Causa en Artes Escénicas de la Universidad de Roma III (2005) y un Doctorado Honoris Causa en Letras por la Universidad de Oxford (2008).

En 1987 le dieron el Premio Europa de Teatro; en 2009, el Premio Ibsen; así como la Medalla Goethe en 2011.

Mnouchkine estudiaba psicología en la universidad antes de vincularse definitivamente al teatro. Siendo estudiante en la Sorbona formó un grupo de teatro independiente. Al terminar, siguió formándose en con Lecoq en su L'École Internationale de Théâtre, y justamente durante sus estudios en el año 1964, funda el Théâtre du Soleil (Teatro del Sol) con sus colegas de de la escuela.

En 1961 junto a sus compañeros de la ATEP (Association Théâtrale des Etudiants de Paris), Mnouchkine ponen en escena *Genghis Khan* de Henry Bauchau. Y también a comienzos de esa misma década viaja a Oriente donde se empapa de lo más ancestral del teatro asiático, influencias que aparecerán muy especialmente en el corpus de su obra de la década de los setenta.

Finalmente el 29 de mayo de 1964 con compañeros de la ATEP, funda el Théâtre du Soleil, cuyo nombre homenajea a “ciertos cineastas de la luz, de la generosidad, del placer, como Max Ophuls, Jean Renoir, Georges Cukor”. (Dubatti. 2008)

También ha hecho valiosas incursiones en el cine apoyándose en los espectáculos que desde el Théâtre du Soleil se habían estrenado previamente. Ha dirigido *1789* (película sobre la Revolución Francesa), *Molière* (sobre la vida del dramaturgo francesa que fue nominada al Óscar), *La Nuit miraculeuse* y *Tambores sur la digue*, etc. También ha escrito y colaborado en otros proyectos cinematográficos.

Mnouchkine vuelve de alguna manera a un teatro de dirección colectiva. Plantea que el director/puestista ya ha alcanzado altas cotas de poder a lo largo de la historia y que el objetivo de su compañía es todo lo contrario, crear una forma de teatro colaboracionista sin el influyo piramidal del director de escena. A pesar de que la compañía ha ido cambiando a lo largo de su historia, en este punto de responsabilidad compartida y de un sistema de creación colectiva siguen funcionando de igual manera, casi a la manera de Brecht en el Berliner Ensemble, quien se autocalificaba como *Probenleiter* (guía de ensayos). El teatro en esencia es trabajo en equipo, por eso Mnouchkine tenía en mente otra forma de hacer desde la colectividad.

Mnouchkine hace suyas las palabras de Meyerhold que decía que el teatro era el palacio de las maravillas. Entiende el teatro como un lugar de encuentro, de comunión, de identidad colectiva.

21. Su productora de cine se llama Ariane Films en honor a su hija.

Su principal diferencia de Mnouchkine con respecto a otros directores, estriba en que ella trabaja libremente y muy atenta a lo que sucede entre las improvisaciones y ensayos. En ese sentido desarrolla una forma de trabajo muy concreta en la que se apoya en múltiples técnicas, pariendo en muchos casos de ejercicios de improvisación.

Su máxima en el proceso creativo de un espectáculo es partir desde lo pequeño para encontrar lo grande, lo concreto. Lo extraordinario tiene su origen en las pequeñas búsquedas del actor.

Mnouchkine no se agarra a ninguna teoría de la interpretación. Sobre todo porque es una directora que basa todo su trabajo en la praxis y no en la teoría.

Como directora le gusta incorporar variedad de estilos de teatro en su trabajo, que tocan desde la *Commedia dell'Arte* hasta otras disciplinas muy cercanas a las litúrgicas asiáticas (chinas, indias, tibetanas, japonesas, etc.). Sus trabajos se mueven en una síntesis Oriente-Occidente, reivindicando esa mezcla de registros y cruces culturales. Esta fusión de estilos y culturas se perfila con componentes del teatro popular, de las tradiciones orientales y asiáticas (Kabuki, el Nô o el Kathakali), y de la influencia de otras disciplinas como la pantomima, la acrobacia y la improvisación. Estas producciones llegaban a ser de hasta cuatro y cinco horas de duración.

Con todo ello, Mnouchkine rompió con la concepción tradicional del teatro, borrando los límites entre el arte y la vida.

Mnouchkine suma a su antipatía por la tradicional “cuarta pared”, una especial inclinación por mostrar las tripas del teatro. Por ello, es frecuente que sus espectáculos muestren a los actores en periodo de trance o preparación (maquillándose, vistiéndose, calentando, etc.), delante del público que se dispone a entrar en la sala.

Como directora, tiene una especial tendencia por los textos con temáticas socio-políticas y por los clásicos (Molière, Shakespeare, Eurípides, etc.).

Para evitar las crisis entre el equipo artístico en el seno del Théâtre du Soleil, y para que estas sean lo menos violentas posibles, Mnouchkine regenera el equipo regularmente haciendo que los actores más veteranos compartan experiencias con los nuevos. Esta cohabitación permite apoyarse entre unos y otros.

Mnouchkine es poseedora de una estética y una identidad artística particular que trasciende la simple puesta en escena. Un teatro épico donde la composición musical, los maquillajes y máscaras, así como el gesto y la vocalidad de los actores, son fundamentales.

Mnouchkine hurga también en esa siempre incesante búsqueda de una nueva relación con el público. Además extiende hacia el infinito su particular concepción del teatro como fiesta. Desde un planteamiento popular y alejado del prototipo de teatro burgués, busca un teatro que no esté vacío de ética.

Nunca perdió de vista el objetivo de constituir unas nuevas relaciones con los espectadores poniendo en valor lo político y la historicidad del hombre. Lejos de lo panfletario, en sus obras aparece además la lucha por la libertad, la igualdad y la dignidad humana.

Como intelectual de izquierdas, siempre estuvo involucrada en acciones concretas que tuvieran cierta repercusión social y política. Conocidas son sus colaboraciones en distintos manifiestos y participaciones contra el acoso y detención de artistas en el mundo.

La combinación entre crítica social y revolución artística es el rasgo característico de su obra. Sus compromisos son sus ideales, y mientras sigue proponiendo la cultura y el arte como las mejores armas para cambiar la sociedad.

El Théâtre du Soleil es la aventura más importante del teatro francés desde Jean Vilar y su T.N.P. Muchos de sus espectáculos han marcado una buena parte del teatro de la segunda mitad del siglo XX.

Se caracteriza por tener una fuerte influencia del teatro moderno, y sus espacios de representación a menudo no son los destinados a la escena tradicional. Los espectáculos del Théâtre du Soleil son muy espectaculares y se mueven dentro de una épica.

Con unas reglas muy básicas, en 1968 se constituyen inicialmente a modo de “cooperativa”. Ya desde ese momento se posicionaron en las antípodas del funcionamiento jerárquico del teatro comercial al uso. En ese proceso de justicia interna, todos los integrantes de la compañía cobraban lo mismo, diferenciándose únicamente por la antigüedad laboral. Del mismo modo y como acto de justicia artística, el reparto final de los personajes a los actores se decidía después de que todos los actores pasaran por los diferentes roles.

Puede afirmarse entonces que el Théâtre du Soleil es uno de los claros exponentes del concepto de “compañía”.

Mnouchkine dirigió el primer espectáculo de la compañía en 1964-1965, y que fue *Les Petits Bourgeois* (*Los pequeños burgueses*) de Máximo Gorki. Después le siguió *Le Capitaine Fracasse* y *La cocina* de Arnold Wesker. Ya con estos tres espectáculos la compañía estaba consolidada en el panorama teatral francés.

En agosto de 1970, la compañía se traslada definitivamente a La Cartoucherie del bosque de Vincennes, donde acabaron construyendo su teatro. Las casualidades de la vida hicieron que el espectáculo más importante de la historia de Théâtre du Soleil, se estrenara en el Piccolo Teatro de Milán en el año 1970. Ese espectáculo es *1789*, una creación colectiva sobre la Revolución Francesa que ya les dio la trayectoria internacional que hoy gozan. En 1973, Mnouchkine dirige una película homónima basada en el espectáculo.

Luego vendría el espectáculo *1793*, que es continuación de *1789*, y que hablaba sobre los acontecimientos posteriores a la Revolución. Luego vendría *L'Âge d'or (La Edad de Oro)* con la que Mnouchkine abandona el teatro histórico.

Entre 1981 y 1984 la compañía entra en una nueva etapa a la que denominaron de “teatro total”, donde se combina la investigación sobre las nuevas formas del teatro contemporáneo con una necesidad de volver a las fuentes teatrales. Era la etapa donde se abordan los dramas históricos de Shakespeare. Se llevó a escena *Ricardo II* (1981), *Noche de reyes* (1982) y la primera parte de *Enrique IV* (1984).

Aunque ya habían trabajado en alguna ocasión, es a partir de la década de los 80 cuando se consolidará una fructífera relación entre Hélène Cixous y la compañía que arranca con el espectáculo *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, Roi du Cambodge (La historia terrible pero inacabada de Norodom Sihanouk, Rey de Camboya)*.

Cixous participará con la compañía en el Grupo de Información sobre las Prisiones (GIP).

El inicio de los noventa corresponde a la etapa donde el Théâtre du Soleil hace revisión de la tragedia clásica, y en concreto afrontan el ciclo de Los Atridas: *Ifigenia en Áulide*, *Agamenon*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*.

En 1998 regresa Shakespeare con *Está bien lo que bien acaba* con la puesta en escena es de Irina Brook (hija de Peter Brook).

Bob Wilson (1941) es uno de los directores de escena más heterogéneos y poliédricos jamás conocidos. Haciendo una rápida fotografía podríamos decir que es un director muy plástico y que juega con el tiempo. Pero es mucho más que este esbozo.

Este arquitecto nacido en Texas (EEUU) en un hogar de familia bautista, conservadora y religiosa, además de dramaturgo también diseña escenografías, iluminaciones, montajes audiovisuales y espacios sonoros para espectáculos. Es pintor y escultor. Fue coreógrafo y performer. Fundó el Centro Watermill, que es un laboratorio la investigación y la actividad performática.

Su padre llegó a ser alcalde y gerente municipal de la ciudad de Waco y de pequeño superó una severa tartamudez trabajando en clases de danza.

De 1959 a 1962 estudia administración de empresas en la Universidad de Texas, estudios a los que renunciará poco tiempo antes de graduarse, a la par que empieza a trabajar en el grupo de teatro infantil Children's Theatre de la Universidad de Baylor.

En 1964 estudia pintura en París con George McNeil en el American Center, y al año siguiente se va a vivir a Brooklyn donde se licenciará como arquitecto en el Instituto Pratt en 1966.

En 1969, crea la Byrd Hoffman Watermill Foundation, compañía de teatro experimental cuyo nombre se debe a la profesora que le ayudó a superar su tartamudez. Con esta compañía estrenó *El rey de España*²² y *La vida y obra de Sigmund Freud*.

La Byrd Hoffman Watermill Foundation es en la actualidad una organización sin ánimo de lucro, siempre en el espíritu de interdisciplinariedad. Es un laboratorio donde se llevan a cabo estudios sobre nuevos planteamientos e inquietudes artísticas, donde se brinda a los jóvenes talentos distintas oportunidades, y lleva adelante la labor de biografiar y dar a conocer el trabajo de su director artístico Bob Wilson.

En 1971 se estrena el primer montaje de Wilson, *Deafman glance (La mirada del sordo)*. Este trabajo logra una gran repercusión internacional. El mismo fue creado de la mano Raymond Andrews, un chico sordomudo afroamericano adoptado por el director y que encontró por la calle cuando la policía le daba una paliza.

Luego llegaría en 1970 sus primeros inicios en la ópera. En 1973, el estreno en New York *The Life and Times of Josef Stalin* y, en 1974, *Una carta a la reina Victoria*. Este último montaje fue a presenciarlo Beckett en París, y al final del espectáculo felicitó a Wilson y lo invitó a comer.

Hablamos de la interpretación de *Oh les beaux jours*, por Madeleine Renaud, Beckett me dijo que era excelente, porque no entendía nada, pero tenía un *timing* perfecto. También Müller decía que los actores mejoraban si no entendían. (Schoo. 2001)

Me identifico con muchas de las predilecciones que Beckett tenía: la preferencia por las películas mudas, su aversión al naturalismo y el psicologismo, la apreciación de lo artificial. En las películas de Charlie Chaplin, todo está marcado, parece baile. Aunque Jarms también se ocupan de los colores oscuros, con un universo oscuro, Beckett tiene un mundo literario diferente de su propia. (Menezes. 2014)

Luego llegarían otras propuestas de una valía indudable: *Einstein on the beach* (1976) con Philip Glass, *Death and destruction and Detroi* (1979) -estrenado en la Schaubühne de Berlín, donde el personaje central de la obra era Rudolf Hess- o *Edison* (1979).

En 1982 estrenará una maravillosa alegoría sobre la luz, *The Golden Windows*.

Wilson optó al Premio Pulitzer de 1984 por *The CIVIL warS: a tree is best measured when it is down*, aunque el jurado finalmente rechazó su propuesta y el premio de ese año quedó desierto. Era un ambicioso proyecto previsto para el estreno de los Juegos Olímpicos de Los Ángeles 1984. Era una espectáculo épico multinacional donde en cada país elegido (Japón, Estados Unidos, Francia, Holanda, Alemania e Italia) se montaba un tramo del espectáculo global.

Aunque solamente cuatro países hicieron su trabajo menos Japón y Francia, no se acabó realizando porque el Comité Olímpico retiró su participación por lo costoso del proyecto.

Su *Hamletmachine* de 1986 se estrenó en la ciudad de Hamburgo, y contó con la inestimable colaboración del propio autor Heiner Müller.

22. Este título surge a partir de la respuesta que el adolescente Bob dio en una ocasión a pregunta: “¿Qué quería ser de mayor?”. En aquel momento, Wilson contestó: “Rey de España”. (Schoo. 2001)

Wilson también es escultor, dibujante y diseñador de muebles. En 1993 ganó el León de Oro por una instalación escultórica en la Bienal de Venecia.

En esa tentación permanente de ir por delante en torno a nuevos planteamientos escénicos, Wilson viene trabajando desde 1998 en un *work in progress* titulado *Monster of Grace: A Digital Opera in Three Dimensions*. Está planteada desde el principio como una ópera abstracta, con la música en vivo de Philip Glass, arropaba un espectáculo solamente con luces y animaciones por ordenador en 3-D, con objetos y sin actores en escena.

La trayectoria de Wilson está sembrada de éxitos donde además se incluyen adaptaciones muy innovadoras de autores como Henrik Ibsen, Marguerite Duras, Virginia Woolf o Shakespeare, así como óperas de Bartok, Debussy, etc.

La carrera de Wilson está plagada de premios y reconocimientos. Podemos destacar el premio Obie por la dirección, el León de Oro a la escultura de la Bienal de Venecia, el Premio Europa de Taormina Art, la 3ª. Dorothy y Lillian Gish Prize por su trayectoria, el Premio Nacional de Diseño por su trayectoria artística, una nominación para el Premio Pulitzer de Drama, miembro de la Academia Americana de las Artes y las Letras, etc.

Bob Wilson es un director reconocido por sus rupturas con los límites del teatro. Sus montajes destacan por el lento movimiento que les imprime, lo que hace que la graduación temporo-espacial sea muy extrema. Se destaca por tener un estilo muy sobrio.

Como anécdota, podemos recordar que su primera obra, *Deafman glance*, duraba siete horas que transcurrían en absoluto silencio. Muchos llegaron a apuntar que estaba muy influenciado por Beckett. El propio Wilson reconoce que ni si quiera sabía nada del propio Beckett.

Mi primera obra de teatro duraba siete horas y transcurría en silencio. Trataba de un chaval sordo. La llevé a París y agotamos cada noche las entradas. La verdad es que nunca pensé dedicarme al teatro, pero mi vida tomó esa dirección. Después hice una obra que duraba siete días seguidos. Mis colaboradores eran desde un sin techo o un aristócrata hasta un psicólogo, una ama de casa o niños con disfunciones cerebrales. Gente que de otro modo jamás hubiera coincidido. (Chavarría. 2012)

En la misma dinámica *La vida y obra de José Stalin* duró doce horas, así como *KA MOUNTain* y *GUARDenia Terrace* fueron representadas en la cima de una montaña en Irán, durando siete días su representación.

Wilson apunta que el tiempo no tiene una percepción concreta, y que el tiempo del teatro es distinto al tiempo real. Es un tiempo dúctil y estético.

Para muchos Wilson es considerado como el padre del “teatro visual” o del “teatro de imágenes”. Y es que Wilson va más allá de la narración tradicional y del viejo conflicto dramático. Todo ello es producto de la precisión y la sofisticación tecnológica en la luz y el sonido, que ayudan a crear grandes espacios de una plasticidad extraordinaria, así como de la yuxtaposición de escenas supuestamente inconexas.

Wilson ni piensa, ni monta, ni deja confluír su escena con la esfera literaria. Huyendo siempre del naturalismo alienante, sus historias abordan lo abstracto, que es en definitiva su pensamiento formal. Entiende que la escena está agotada por la palabra y que por ello se ha de buscar un nuevo lenguaje, un nuevo vocabulario.

El naturalismo mata al teatro, lo vuelve denso, pesado. En cambio el teatro japonés, pesar de su formalidad, está más cerca del tiempo de la naturaleza, del pasar de las nubes, de las ovejas que demoran en cruzar una colina. Cuando más artificial es la construcción de una obra, más cercana se vuelve al movimiento de la naturaleza. Estar en el escenario no es nada natural, es puro artificio. Si uno acepta esto puede ser más honesto que si trata de creer en una actuación natural. (Fontana. 2002)

Nuestro director es capaz de usar el lenguaje también en negativo, ruido contra el silencio y viceversa. El texto ha imperado en el teatro tradicional desde siempre, y no toda la experiencia se puede contar desde los códigos lingüísticos.

Wilson responde a las características genéricas entre las que podemos destacar: ritmo lento, técnica y precisión aséptica, con “frías” interpretaciones y sin rasgos naturalistas rechazando el psicologismo. También responde a la construcción de un paisaje con un espacio visual y sonoro admirable.

Siempre ha dicho que la obra de Wilson ha sido influenciada por George Balanchine desde la primera vez que vio la danza abstracta del New York City Ballet. También por el espacio espiritual y virtual que John Cage y Merce Cunningham planteaban. La música la componía Cage y el movimiento lo planteaba Cunningham, pero aunque los procesos creativos se hiciera por separado, la simbiosis en el estreno era impresionante.

Wilson especula con el movimiento antes que con el texto. Ello le ha llevado a plantear muchas veces un concepto muy particular en el que afirma que «el espacio es una línea horizontal, y el tiempo una línea vertical que va de lo alto del cielo al centro de la tierra». (Ostria. 1994)

Los actores construyen el espacio y el tiempo en la escena, ya que sus movimientos perfilan coordenadas. Juega con el propio ritmo y estructura del movimiento, donde este no debe ilustrar el texto.

El objeto en el teatro es el actor, y como dispone de él en escena deja entrever el perfil de artista plástico de Bob Wilson. En sus trabajos cada elemento es una obra de arte en sí misma, y tienen un sentido concreto si se muestran en solitario o en combinación con otros. También es quien puede determinar tiempo y lugar.

Wilson construye modelos a escala y proporción de cada elemento y escenografía para tener siempre presente las relaciones visuales del conjunto. Como director presta mucha atención a los detalles y a los materiales con los que construye sus escenografías.

Es conocida su “poetización del espacio”, es decir la manera en la que toma los personajes, objetos y situaciones. Con ello crea poesía en el espacio aún no teniendo nada en común, ni siquiera una historia.

Las sillas son los objetos-actores con los que más ha contado el director americano, ya que son para él una metáfora de la sencillez de las cosas y de la profundidad de la vida. Una silla es una escultura.

El trabajo con los actores de Wilson es muy específico. Rechaza la inquietud por declamar el texto sin tener en cuenta la globalidad del cuerpo y sin comprender la importancia del gesto en el espacio. El director prefiere trabajar la forma con el actor, y que este tenga la total libertad para llenarla de interpretación. Por ello, durante los ensayos Wilson lleva a cabo todo tipo de improvisaciones que se irán concretando con el tiempo.

Como pintor, la luz en sus espectáculos recrea verdaderas composiciones pictóricas. Se dice que en mayor medida, sus referencias más cercanas son las de Cézanne y de otros contemporáneos.

Como director destaca por un claro uso de formas y colores, símbolos, arquetipos universales y mitos. Para Wilson la luz es lo que da la vida a la producción teatral. La considera como un personaje más que vibra y soporta el ritmo en sus obras. La iluminación ayuda a ver y a escuchar la escena que se pinta.

Si las imágenes son quienes definen el espacio, es evidente que la concreción de la imagen vendrá determinada por la luz que ilumina el elemento.

Ese planteamiento cuasi matemático de la escena, luz y vestuario, son vistas como formas geométricas que juntas generan diferentes percepciones visuales en los espectadores.

Wilson crea partituras para la luz del mismo modo que hace planos detallados para los movimientos escénicos, textos o ritmos de los intérpretes. Ello hace que en algunos de sus espectáculos haya más de cuatrocientos cambios de luz en aproximadamente hora y media de espectáculo, lo que nos da una idea de su obsesión por crear texturas con la iluminación.

Wilson es calificado como “el más grande artista de luz de nuestro tiempo”.

Para Wilson es muy importante dibujar primero, porque esa es la mejor manera de comprender lo que quiere contar. Y para ello su pensamiento visual se apoya en los diagramas, dibujos y esbozos. Desde 1972, lleva confeccionando un libro de imágenes al que se llama *visual book*, y que es un método muy particular. Este método tiene su propia estructura y se mueve con reglas muy precisas.

Especial atención presta Wilson a los diagramas. Para él son movimiento en el espacio y el tiempo, paisajes en movimiento en definitiva.

De manera ordenada, Wilson estructura primeramente el libreto visual a través de dibujos y los propios diagramas. Luego va originando el libreto de audio donde milimétricamente recoge el espacio sonoro. Para Wilson es tan importante lo que se ve como lo que se escucha. Probablemente esta es una de las grandes diferencias con otros directores.

En las propuestas de Wilson, el espectador es el que construye su propia fantasía. Hace su propia composición desde la imagen y el sonido que se le propone como si estuviera en un museo. No se le promete nada al espectador.

Para Wilson el teatro no es algo que se comprenda o entienda, es algo que se experimenta. Su misión es dar estímulos al público para que sean ellos quienes hagan su propia composición y sientan.

Robert Wilson monta de manera muy concreta sus espectáculos, a modo de megaestructuras:

1. El director dispone la forma de su espectáculo antes de definir el contenido.
2. En una pared amplia coloca varias columnas, en cuya parte superior se pone el número del acto a desarrollar.
3. En dichas columnas se van ubicando los bocetos de los ambientes, así como del vestuario, luces, etc. También se van colocando unas tarjetas donde se apuntan ideas así como el tiempo aproximado que se prevé dure cada escena.
4. Posteriormente, se recrea un diagrama del escenario. En él se esbozan los diseños de los paisajes de cada acto.
5. Estos cuadros más genéricos, se van concretando en otros más pequeños e infinitos donde ya aparecen reflejados los movimientos que posteriormente compondrán la escena.
6. Finalmente, se concretan en otros diagramas con números. De esta manera comienza a relacionarse las distintas partes entre sí, lo que da una visión periférica del montaje y matemáticamente se facilita la codificación.
7. Este trabajo final es completado por los colaboradores, donde cada elemento alcanza su propia importancia.
8. El texto en los espectáculos de Wilson surgen a partir de secuencias de imágenes.

Y en entre las autoridades actuales en la dirección de escena, tenemos también al canadiense Robert Lepage (1957). En su persona se cohabitan el director y el escenógrafo, el dramaturgo, el actor y el director de cine. Como rasgo genérico de este director de vanguardia, cabría apuntar que le gusta descomponer los códigos de realización escénica clásica. Se inspira muchísimo en la historia contemporánea y también destaca por sus innovadoras y tecnológicas puestas en escena (especialmente en los dramas shakesperianos y la ópera).

En 1975 accede al Conservatorio de Arte Dramático de Quebec en 1975. Durante un tiempo se trasladó a París para seguir completando estudios bajo la dirección de Alain Knapp.

De vuelta a Canadá comienza su andadura en varios proyectos, como autor, director y actor.

Ya en 1980 participa en la compañía de teatro experimental del Théâtre Repère de Jacques Lessard.

Su eclosión comienza en 1984 con su primer espectáculo *Circulations (Circulaciones)*. Este montaje le consolida, lo que daría lugar a una gira por Canadá y a ganar el premio de Mejor Producción Canadiense en la Quinzaine Internationale de Théâtre de Quebec.

En años sucesivos llegaría los espectáculos *The Dragon's Trilogy (La trilogía de los dragones)*, *Vinci* (1986), *Le Polygraphe (El polígrafo)*, 1987-1990) y *Les Plaques tectoniques (Las placas tectónicas)*, 1988-1990).

En el año 1988 decide formar su propia empresa, Robert Lepage Inc. (RLI).

Entre los años 1989 y 1993 fue el director artístico del Centro Nacional de las Artes en Ottawa, cargo que compagina con su tarea de dirección. Estrena: *Les Aiguilles et l'opium (Agujas y Opium)*, 1991-1996), *Coriolanus (Coriolano)*, *Macbeth* y *The Tempest (La tempestad)*, 1992-1994). *A Midsummer Night's Dream (El sueño de una noche de verano)*, 1992) le consolidó como el primer norteamericano que dirige una obra de Shakespeare en el Royal National Theatre de Londres.

Llegaría la fundación de Ex Machina en 1994, una compañía multidisciplinar con la que estrenaron *The Seven Streams of the River Ota* (1994), *A Midsummer Night's Dream* (1995), *Elseneur* (1995-1997), *Le Project Andersen (El Proyecto Andersen)*, 2006), *Lipsynch* (2007), *Eonnagata* (2009), *La Géométrie des miracles*, *The Busker's Opera*, etc.

Ex Machina tiene por sede un parque de bomberos en la ciudad de Quebec que han remozado completamente, y que funciona como un centro de artes multidisciplinarias donde se hacen investigación a todos los niveles escénicos (teatro, la ópera, los títeres, la danza y la música). Entre sus colaboradores y trabajadores encontramos desde matemáticos, informáticos, actores, diseñadores, acróbatas, cantantes, músicos y todo tipo de artistas...

Este centro se llama La Caserne y se inauguró en 1997. Al calor de este espacio ha creado y dirigido *Geometry of Miracles* (1998) y *Zulu Time* (1999). También La Caserne funciona como una compañía que ha colaborado entre otros, con el Teatre Lliure de Barcelona, montando en 2004 *La Celestina* dirigida por el mismo con Nuria Espert como protagonista.

Otros espectáculos son: *Zulu Time* (1999), *La Face cachée de la lune (El lado oscuro de la Luna)*, 2000), *La casa azul* (2001), *Le Dragon bleu (El dragón azul)*, 2008), *Playing Cards* (2012).

Debutó en el cine en 1994 escribiendo y dirigiendo *Le Confessionnal*, película que acabaría participando en 1995 en el Festival de Cannes. Vendría también a estrenar en la gran pantalla *Le Polygraphe* (1996), *Nô* (1997), *Possible Worlds* (2000) y *La Face cachée de la lune* (2003).

Lepage ha probado también la dirección de eventos: *Secret World Tour* (1993) de Peter Gabriel, *Growing Up Tour* (2002) también con Peter Gabriel; *Métissages* (2000) una exposición en el Museo de la Civilización en Quebec, *KÁ* (2005) y *Totem* (2010) para Cirque du Soleil, o *The Image Mill* (2008) con Ex Machina por el 400º aniversario de la ciudad de Quebec, creando la proyección arquitectónica más grande vista. *Aurora Borealis* (2009) es una instalación permanente de iluminación inspirada en la aurora boreal.

La ópera también ha sido un espacio de éxitos y experimentación: *Bluebeard's Castle* y *Erwartung* (1993). *La Damnation de Faust* (1999), *1984* (2005) inspirada en la novela de George Orwell, *The Rake's Progress* (2007) y *The Nightingale and Other short Fables* (2009).

Como actor ha participado en varios espectáculos de teatro y cine entre los que se destacan: *Jesús de Montreal* (1989), *Ding et Dong* (1990), *Tectonic Plates* (1992), *Dans les villes* (2006), *Triptyque* (2013), etc.

Es además uno de los directores más laureados en la actualidad. Tiene entre otros premios: Medalla de la Mesa de la Orden Nacional de Quebec (1999), Premio SORIQ (2000), Asociación de Líderes Mundiales de Harbourfront Centre (2001), Legión de Honor de Francia (2002), Premio Drama Bench Herbert Whittaker (2002), Premio Denise Pelletier (2003), Premio Gascon Thomas de la Escuela Nacional de Teatro (2003), Premio Hans Christian Andersen (2004), Premio Samuel de Champlain de Instituto de Francia-Canadá (2005), Premio Stanislavski (2005), Festival de l'Union des Théâtres de l'Europe, Premio de Europa (2007), La máscara de oro del Festival de las Artes Escénicas rusos (2007), Premio de Artes Escénicas del Gobernador General (2009), Médaille de la ville de Quebec (2011), Premio Eugene McDermott, MIT (2012), Prix de la Fondation de l'Opéra de Quebec (2012), etc.

Robert Lepage es una referencia como director de escena en lo que concierne al lenguaje multimedia. Es un hombre de teatro polivalente que ha sabido incorporar la última tecnología sin perder el carácter poético. Es el prototipo del creador renacentista de nuestro tiempo, cuyas hiperbólicas puestas en escena sacuden los principios de la dirección de escena clásica a través del uso de las nuevas tecnologías.

Existieron importantes precursores del uso de la imagen proyectada en escena antes de Lepage. En otros, el teatro actual es deudor del trabajo de Sabatini que en el siglo XVII ya tenía investigaciones sobre la utilización de imágenes en sus decorados. O también de Roberston que

en el siglo XIX concibió un aparato con el que se podía proyectar sombras en la escena deformadas por lentes: el fantascopio.

Las puestas en escena del audaz Lepage nunca han desdeñado ninguna de las posibilidades tecnológicas que han estado a su alcance, y que han sido todas. Ha avanzado desde sus primeros planteamientos escénicos bidimensionales (dispuesto alrededor de una pantalla) hasta los proyectos en 3D.

Los montajes tan visuales y cinematográficos de Lepage son producto de su visión teatral, desde la que defiende que el teatro tiene que asumir un compromiso más tácito con las innovaciones tecnológicas.

En esa fusión de arte y tecnología, Lepage pone en entredicho todos los códigos de ejecución escénica clásica. Estas innovaciones llevadas al extremo en muchos de los casos, le ha supuesto críticas a su teatro calificándolo de vacío y banal. Sus detractores apuntan que la esencia de la escena es el hombre, el actor, y que todo lo demás son cantos de sirena.

Pero su trabajo no solo se envuelve en lo visual. Lepage abre su trabajo constantemente a nuevas perspectivas, que van desde la prosopopeya operística, hasta la segmentación narrativa cinematográfica o la magia del circo... Su planteamiento es generar nuevas experiencias escénicas sin desertar de otros lenguajes sobre los que se sea posible transitar. Si bien es verdad que el teatro siempre fue y ha de seguir siendo un punto de encuentro de todas las artes, no se puede desdeñar las nuevas tecnologías.

Lepage plantea que la narrativa escénica actual, ha de contar con lenguajes comunes al público de hoy como el cine y la televisión. Es trascendental comprobar cómo integra nuevas formulas en la narración, y como distingue las necesidades del espectador de hoy. Ese cambio en la narrativa escénica viene determinado por la cultura de la imagen, una narración que se mueve entre los conceptos de celeridad, inmediatez, cambio de percepción, discursos fragmentados, pluriperspectiva, etc.

Robert Lepage es un ritualista y un poeta. Imagina el espectáculo como una liturgia, alumbra lo que no existe para darle cuerpo, juega con las tres dimensiones, construye una alegoría desde la forma, y desde el espacio su argumento. Ese es el espacio concebido para el juego y que se complementa con todos los elementos escénicos que dispone a su alrededor. Un espacio heredero de la magnificencia tramoyística decimonónica, que no ha perdido la posibilidad de generar sorpresa y admiración desde lo artesanal.

De igual manera estamos ante un director que mantiene sus espectáculos vivos y abiertos, y que cualquier cambio que realiza en ellos lo hace porque es un deber escuchar al público y hacerlo copartícipe del celebración teatral.

Hay quien ya anuncia que los directores de escena llegarán a desaparecer. La actriz y directora Pol Pelletier apunta que: “Creo que en un momento dado los directores de escena no serán necesarios porque, si los actores son completamente libres, harán, necesariamente, las cosas más bellas, las más justas, las más originales orgánicamente porque no harán más que lo que un ser único puede hacer”. (Pavis. 2003)

Los últimos grandes directores simbólicos han desaparecido (Kantor, Grotowski, Strehler...), y no han podido ser reemplazados. Sus sucesores inmediatos (Chereau, Planchon, etc.) apenas son tomados como referencia por los jóvenes directores actuales. Y aunque Wilson sigue vivo, su trabajo resulta a todas luces inimitable.

A nadie extraña que una puesta en escena no sea clara, inteligible, ni explícita. Tampoco es ya condición *sine qua non* que la escena sea intermediaria entre emisor y receptor, autor y público.

En vez de clarificar y exponer, casi es mantenida velada voluntariamente y jugando con ambigüedades. Esto lleva a la casi extinción del dramaturgo en el sentido alemán de desmenuzador y guía literario, ya que sus funciones empiezan a dejar de tener sentido porque es absorbida por la dirección de escena.

1.2. LA DIRECCIÓN DE ESCENA EN ESPAÑA

El desarrollo y posterior consolidación de la figura del director de escena en España no fue un proceso distinto al de otros países. Ya en los siglos XVI y XVII las puestas en escena seguían unas pautas básicas y primitivas, que no daba mucho juego al genio y la creatividad de los incipientes directores.

Ello nos lleva a aseverar, que a pesar de la existencia de compañías de cierta entidad en el panorama teatral de la época, la figura del director de escena en nuestro país no evolucionó tanto como debiera.

Nos debemos remontar a los “autores de compañía” para encontrar al director en ciernes, cuyas responsabilidades abarcaban desde la elección del elenco, hasta la elección del repertorio, dirección de ensayos, la búsqueda de bolos, facilitar del pertrecho necesario para la compañía, etc.

El Barroco trajo a España nuevos espacios escénico-arquitectónicos, lo que conllevaba también la aparición de la figura de alguien sobre quien recayera la responsabilidad de organizar de manera más compleja, desde los ensayos hasta las mínimas decisiones de diseño.

Calderón cumplió esa función ya desde su nombramiento como Director de Fiestas del Rey en 1635. Varias eran las atribuciones que tenía asignadas, entre otras la de ordenar el cierre de los corrales para que los actores pudiesen ensayar la comedia que estaba por representarse.

Calderón además era muy descriptivo en las didascalias que aparecen en sus obras, mucho más que los autores de su época. Como ejemplo tenemos *Hado y divisa de Leónido y Marfi-*

sa, donde se recogen anotaciones sobre la tramoya y artilugios; o las didascalias que aparecen en *Andrómeda y Perseo*, donde se acompañan de bocetos escenográficos...

Es evidente entonces que la mano de Calderón ya aparece en varias puestas en escena, especialmente las que se realizaron en el Coliseo del Buen Retiro.

Santos Díez González, profesor de poética en los *Reales Estudios de San Isidro*²³ ya apuntaba en su *Memorial sobre la reforma de los teatros de la Villa de Madrid* el 2 de Febrero de 1789, que el autor tal como lo habíamos conocido hasta entonces, debía desaparecer. El nuevo autor devendría en un director:

Instruido en el arte y la poética de declamar, y dotado de aquella prudencia, discernimiento y conducta que fuese menester, obrando siempre bajo las órdenes del señor Juez protector, quien le autorizaría en toda forma para que fuese respetado y obedecido. (Hormigón. 2004)

Volveremos a encontrar otra referencia al oficio de director de escena en España, en una carta que Leandro Fernández de Moratín dirige el 14 de junio de 1799 al Corregidor de Madrid, a propósito del trabajo que la compañía de Luis Navarro²⁴ estaba haciendo sobre alguno de sus textos. En ella escribía:

A fin de evitar el inconveniente de que, no ejecutándose con la perfección posible, se diga tal vez que yo he tenido parte en ella, cargando de esta manera sobre mí no sólo mis defectos como autor, que serán muchos, sino los que pueden resultar de una declamación poco estudiada, o de la mala elección de los actores. Escribí a Luis Navarro proponiéndole que de aquí en adelante, o no se contara conmigo en tales casos, o los cómicos se sujetarán a cumplir exactamente las condiciones cuya copia remito a V.S. (Hormigón. 2004)

Fernández de Moratín deja entrever de manera clara que no se fiaba de los actores cuando dejaba que estos desarrollaban su trabajo al libre albedrío. Este catálogo de peticiones y exigencias, venían a concretar los primeros requerimientos tácitos de un director de escena:

1. En lo referente a las adaptaciones, exigía que el texto original fuera fiscalizado por él mismo, suprimiendo o reescribiendo lo que entienda como necesario, antes de que el texto fuera repartido a los actores. De esta manera Moratín reivindica la capacidad del autor para intervenir el texto.

2. En cuanto al elenco, el propio Fernández de Moratín habría de elegirlo de lo que hubiera en la compañía.

3. Los actores tenía que prestarse a recibir cualquier tipo de indicación sobre la construcción de su papel y ensayar a la vista del director aquellos pasajes que cierta dificultad, cuando y las veces que el autor lo creyese conveniente.

4. Exigió su consentimiento para el estreno. No se fijaría día alguno hasta que los cómicos no lograsen desempeñar con juicio sus papeles.

23. Los Reales Estudios de San Isidro fueron un centro de enseñanza fundado por Felipe IV en 1625. Su inauguración tuvo lugar en 1629 y fueron la continuación de los Colegios de los Jesuitas apoyados en su momento por la Corte española, a finales del siglo XVI.

24. Autor de la Compañía del Teatro de la Cruz.

5. Reivindicó que decorados, muebles y vestuario, estuvieran ocho días antes del estreno para trabajar con ellos y hacer las reformas que se consideraran pertinentes.

6. En lo relativo a los ensayos generales, requirió que los dos últimos ensayos tendrían que hacerse con el decorado final y todo el aparataje teatral a pleno rendimiento.

Finalmente, el corregidor de Madrid accedió a la petición de Moratín. Como se puede comprobar estas condiciones exigidas por Moratín, eran más propias de un director de escena que de un escritor.

Coetáneo a Fernández de Moratín, Fermín Eduardo Zeglirscosac, más conocido por el seudónimo de Francisco Rodríguez Ledesma, publica *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral*. El autor recoge en dicho ensayo que el Arte Dramático se divide en dos partes fundamentales. Una primera parte donde lo que se sustancia son los preparativos necesarios para la propia representación, y una segunda donde el eje central es la representación en sí misma.

En este revelador documento también se destaca todo lo referido a los preparativos para la representación.

Los preparativos abrazan todas las disposiciones, y todos los pormenores preliminares, sin los cuales una representación no puede tener lugar. Tales son la elección del sitio, el plan o construcción del escenario, dispuesto según el género de dramas que deben ser representados en él. El examen pertenece al juicio, que elige el mejor de los proyectos que ha inventado el ingenio. (...) Además la invención y arreglo de las decoraciones, y de las escenas movibles, no es del resorte de la memoria, No depende todo solamente del pintor: el Director del Teatro puede por sí sólo dirigirlo con arreglo a su plan. (...) Los trajes pertenecen igualmente a los preparativos. (...) Es necesario que sean empleados con discernimiento, y siempre de manera que no se quebrante la verosimilitud, ni la conveniencia teatral. Una imitación servil sería tan ridícula como perjudicial al efecto del Teatro. (...) Es necesario mucho discernimiento, y un buen juicio para no exceder el punto preciso donde deben conciliarse las conveniencias con la verdad del traje, y el efecto que deben ser producido en los espectadores; y esto exige ciertamente mucho más que habilidad (Hormigón. 2004)

Concluye el propio Francisco Rodríguez Ledesma que es sólo el director de teatro es la persona indicada para llevar adelante tales tareas, y que este ha de tener una serie de cualidades entre las que destacan el “tino” para diferenciar los personajes entre sí, y a ojos y oídos de los espectadores. Además plantea como prioritario el trabajo con los actores marcándoles siempre el camino para que nos salgan de las pautas marcadas.

Finalmente, acaba apuntando cuestiones como la formación técnica de los actores, la coherencia expresiva, la gradación del proceso interpretativo, etc.

A pesar de lo interesante de este ensayo, con la perspectiva del tiempo podemos comprobar lo poco que influyó en una práctica escénica de su época, que tendía inexorablemente a la rutina.

El siglo XIX traería consigo una especie de estancamiento en la escena española, donde la tarea del director recaía sobre los hombros del primer actor de la compañía, y donde la sistematización de la escena respondía a criterios meramente iterativos y repetitivos.

Esta tendencia empieza a romperse en las últimas décadas de este siglo, habida cuenta de la eclosión de la figura del director en Europa.

La dirección de Escena era un oficio comenzaba a ser una verdadera necesidad. Mientras que en los grandes teatros europeos o americanos, ya se comenzaba a trabajar con un prototipo de creador que no sólo ordenaba todo lo que sucedía en el escenario, sino que además imprimía un carácter específico a la obra, en nuestro país la consolidación de este oficio tardó algo más.

Comienza en España una búsqueda desde todos los ámbitos escénicos por renovar el teatro heredado a finales del siglo XIX. Es entonces cuando de aquella generación de directores de escena previa a la guerra civil, comienzan a aparecer en España una serie de nombres pioneros. Entre otros podemos destacar a los actores Emilio Mario o Díaz de Mendoza, que se acercan a nuevos criterios estéticos, o el profesor de Bellas Artes y director teatral según su propia consideración J. Manjarrés, que publicaría otro interesante trabajo en 1875 titulado *El Arte del Teatro*.

También destacan como directores de escena Luis París, Adriá Gual, Felip Cortiella, Gregorio Martínez Sierra, Cipriano de Rivas Cherif, Alejandro Casona, Federico García Lorca, etc.

Eran tiempos donde se recrudecían los posicionamientos de los dramaturgos contra los directores de escena. Basta con recordar lo que Eduardo Marquina declaraba a su vuelta de Berlín en el año 1928:

También hubo alusiones al temible florecimiento del *metteur en scène*, ese personaje que coge una obra, la “pone” y ya no la reconoce ni el que la escribió. En Francia en Alemania esto toma grave cariz porque el *metteur en scène* no sólo interpreta creando, sino que se ha injertado en los derechos de autor. (Rubio Jiménez. 2004)

Hemos de tener en cuenta que el trabajo de estos directores de escena se hace en un ambiente un tanto hostil para la profesión, donde pasaron por varios sistemas de gobierno con sus dispares políticas culturales. Esas políticas culturales, en un momento donde la incipiente profesión del director se está consolidando en nuestro país, suponían un impulso en gobiernos como los de la República.

El propio Manuel Aznar decía que «el gobierno republicano intentó desde el principio una aproximación de la cultura al pueblo y la extensión cultural se convirtió en uno de los fundamentos de su política cultural». (Aznar Soler. 1997)

Se tomaron un conjunto de medidas que iban en la línea del enraizamiento cultural en la sociedad y que no pudieron cuajar:

30-V-1931 se crearon las misiones Pedagógicas que contaban con un Teatro del Pueblo y un Teatro Guiñol, dirigidos por Alejandro Casona y Rafael Dieste. En julio se constituyó la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos. Tuvieron un importante papel los teatros universitarios, entre otros La Barraca (desde 1932), dirigido por García Lorca; o El Búho (desde 1934), con Max Aub. También hay que recordar fracasos como la fallida creación de un Teatro Nacional (1936) o las frustradas mejoras en las enseñanzas teatrales de las que debían surgir nuevos profesionales, directores de escena incluidos. Fueron utopías abortadas por la rebelión fascista. (Aguilera. 2002)

A pesar de todas esas dificultades, estamos ante directores que, como apunta Dru Dougherty, tendían claras referencias y conocimientos de lo que sucedía en Europa y sabían de la labor de sus colegas. A continuación enumeramos a los que consideramos más destacados y que han realizado alguna aportación a la escena española.

Emilio Mario (1838-1899) fue esencialmente actor, aunque también ejerció de promotor y director de escena. Fue considerado un hombre de cultura y de ello dan prueba sus viajes a París donde entraría en contacto con las nuevas formas de hacer teatro y donde se fijaría en el modelo de la *Comédie Française*.

Conocida fue la amistad e influencia de Enrique Gaspar, autor que por motivos de sus cargos consulares, pasó buena parte de su vida fuera de España. Gaspar era un autor que bebía de las fuentes renovadoras, y eso se puede ver en las obras que llegó a dirigir y su plasmación en la escritura. En concreto, podemos ver cómo en su novela *Soledad* se pone de manifiesto el uso de una estética y una práctica teatral muy diferentes a las inexistentes en España hasta ese momento.

Emilio Mario se caracterizaba esencialmente porque pensaba como un director. Este posicionamiento ante la escena lo podemos ver en cuestiones como lo relativo a los repartos, donde lo que busca es la adecuación del personaje al actor que lo va a interpretar. Eso hace que siendo un actor de reconocido prestigio, en ocasiones acabara asumiendo roles interpretativos de menor entidad, cosa nada usual ya que era impensable que actores de su talla hicieran papeles menores.

En esta búsqueda de la armonización de los elencos siempre impuso su disciplina, aunque en apariencia no fuera tan tajante, habida cuenta de su visión de mutuo respeto y rechazo de la prepotencia de las primeras figuras entre los integrantes del plantel de actores.

En esa ruptura de los convencionalismos imperantes hasta ese momento en la escena nacional, fue de los primeros en rechazar la prohibición de dar la espalda al público, ya que consideraba el escenario como un escaparate de la vida cotidiana.

Su preocupación por la indumentaria y el atrezzo también fue máxima. Cuenta la anécdota que durante el montaje de *El cura de Longeva* fue al rastro y compró una sotana para el personaje principal que él mismo desempeñaría, y que anduvo paseando por Madrid vestido de tal guisa llegando incluso a hacer creer a su criada que era un fidedigno cura al presentarse en casa un día. También rechazó la utilería como la loza falseada en madera y pintada a favor de una vajilla real.

En esa tendencia al realismo naturalista, introdujo efectos notables y de fascinante magnitud en aquella época. Introdujo los alimentos de verdad en escena, eliminando las habituales vituallas escénicas como pollos o viandas hechas con cartón. En este proceso de la búsqueda del verismo y la realidad cotidiana, llegó a encargar la comida a *Fornos*, el aclamado restaurante de la época en Madrid, y que los camareros de dicho restaurante fueran los que sirvieran en escena llegado el momento.

También hizo llover en la puesta en escena de *El cura de Longueval*, y también hizo aparecer un carruaje con su caballo correspondiente.

El gran logro de Emilio Mario como director de escena fue tener una idea propia y coherente de la puesta en escena. Desafortunadamente, sus contemporáneos siguieron remedando las formas antiguas de hacer teatro sin asumir ningún riesgo escénico, salvo Díaz de Mendoza.

Fernando Díaz de Mendoza (Murcia, 1862-Vigo, 1930) fue marido de la insigne María Guerrero y también estuvo unido a la gran actriz en lo artístico.

Se interesó especialmente por todo lo que estaba sucediendo en las nuevas corrientes europeas, y por ello viajaban constantemente con el propósito de ahondar en la búsqueda de modelos para importar a España.

Díaz de Mendoza fue el primero en apagar totalmente las luces de la sala el 27 de octubre de 1901 en una actuación en el Teatro Español de Madrid. El efecto que produjo en el público multiplicando su concentración en el escenario, hizo que otros teatros adoptaran la iniciativa de manera rápida.

Díaz de Mendoza y María Guerrero había trabajado con Emilio Mario y sabían a la perfección de su teatro y sus planteamientos escénicos. Y aunque andaban en la búsqueda de un nuevo teatro, diferían en la forma. Díaz de Mendoza se inclinó por potenciar el lujo en escena y el esplendor verista.

Su objetivo primordial siempre fue la búsqueda del verismo historicista, bebiendo de las fuentes de la Opera Italiana y de la escena wagneriana. No hemos de olvidar que estamos ante los últimos estertores del Romanticismo verista, que se prolongará un poco más en las décadas siguientes.

En la búsqueda de una puesta en escena atrayente para los espectadores, invirtió muchísimo dinero en sus producciones: costosos vestuarios, muebles y utilerías originales, telones pintados,... De hecho una gran parte de todo este material auténtico se lo prestaban sus amigos de la nobleza (armaduras, orfebrería, tapices, etc.).

Su teatro es de un convencionalismo notorio, aunque siempre guiado por el buen quehacer en lo referente a las disposiciones escénicas, pero con una tendencia hacia la desmesura y el exceso.

El final del siglo XIX es tiempo de crecientes intentos por renovar la anquilosada escena. Predominaban escenificaciones bastante simples y rutinarias, aunque ya van apareciendo algunos textos como los de Sebastián J. Carner, *Tratado del arte escénico*, donde se lucha por situar también al director de escena en el lugar que le corresponde.

Los avances más significativos tienen lugar en Barcelona, donde una burguesía más culta auspicia una eclosión modernista sin límites a todos los niveles.

Lluís Masriera i Roses (1872-1958) fue un director que trascendió menos, pero su trabajo fue calificado de sorprendente por Estévez Ortega.

Siempre hizo teatro aficionado con su Companyia Belluguet (1921-1936) donde al parece destacaba por una exquisita sensibilidad. Acabó haciendo un teatro muy artístico a pesar de los condicionantes de puesta en escena y los medios con los que contaba. Tenían como modelo a Jacques Copeau y siempre abrigó la idea de un teatro modernista donde confluyeran todas las artes, y donde el texto fuera únicamente un punto de referencia y partida, trabajando con mucho interés y rigurosidad el concepto de la iluminación.

En este sentido también sustituyó las candilejas por una iluminación de luz reflejada.

En la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París (1925), le fue reconocido su trabajo sobre una maqueta llamada Teatro Tríptico y que finalmente fue premiada.

En 1930 participó con su compañía en un concurso en Lieja donde el jurado presidido por Tristán Bernard, le agasajó con el primer premio. Allí presentaron *Las preciosas ridículas* y *El retablo en flor*, este último en francés.

En 1932 fue elegido representante de la Junta de Museos de Barcelona, y presidente de la Federación Catalana de Sociedades de Teatro Amateur hasta el golpe de estado.

De todos ellos sobresale Adrià Gual (1872-1943). Sin la figura de *Gual* no puede entenderse el proceso de renovación de la escena catalana y española en las tres primeras décadas del siglo XX. Fue autor, escenógrafo, director de escena, pedagogo, etc.

Estamos ante el director con más sentido contemporáneo y de mayor cualificación del momento, que fue despegándose con el tiempo de aquella marca vanguardista y elitista, hasta adquirir una mayor dimensión como figura del teatro.

En París estudió dirección escénica, y a su vuelta en 1898 crea con unos amigos el Teatre Íntim con el objeto de revitalizar el manido y dominante teatro imperante. Durante los treinta años que duró la aventura hasta el cierre en 1928, Gual introduce en su repertorio autores como Goethe, Maeterlinck, Hauptmann, Molière, Ibsen, etc., inéditos hasta ese momento en la escena catalana.

Gual pone en marcha en 1911 el Teatre de la Natura, donde se hicieron representaciones teatrales en escenarios naturales. El gran éxito de este proyecto fue *Terra Baifa* en el Bosc de Can Feu de Sabadell en 1915. Colaboró junto al escenógrafo Salvador Alarma.

A partir de 1913 compaginó la dirección de l'Escola d'Art Dramàtic de la Mancomunitat.

Era innegable la influencia de Antoine que confluía armónicamente con determinadas nociones wagnerianas, así como el predominio de avances técnicos y científicos que el siglo iba descubriendo para la escena.

Estamos en una época donde los emblemáticos directores de escena internacionales como Appia, Gordon Craig, Reinhardt, Stanislavski, Meyerhold o Piscator, no acaban de llegar a España. Comienzan a darse intentos donde el director de escena trata de lograr el reconocimiento a su figura, ya que hasta entonces ni si quiera aparecía de forma explícita en críticas periodísticas o programas de mano.

Las puestas en escena de Gual estaban en absoluta sintonía con el modernismo, viéndose influenciado con el tiempo por las ideas de Craig.

Cipriano de Rivas Cherif (Madrid 1891-México 1967) es uno de los pioneros y destacó por ser un director de amplia formación y cultura. Rivas Cherif fue un hombre de teatro en toda su dimensión, y un hombre de la cultura en general.

Estudió en Valladolid y luego en Madrid para posteriormente hacer su doctorado en la Universidad de Bolonia, donde se tiene conocimiento que empezó a leer sobre los nuevos planteamientos escénicos. Aunque el teatro siempre fue para Cipriano una vocación, la estancia en Bolonia le empujó definitivamente a abrazar la profesión de director de escena. Ya en Madrid se haría indispensable en los ambientes culturales de la capital.

Fue cuñado del escritor y presidente de la Segunda República Española, don Manuel Azaña.

Rivas Cherif también tuvo que huir de España después de la guerra, siendo detenido un tiempo después por la Gestapo y entregado al Gobierno franquista. En los cinco años que estuvo prisionero y hasta su puesta libertad en enero de 1946, desarrolló una interesante obra escrita, amén de la amplia labor por los distintos penales donde estuvo.

Se exilió a Méjico, donde falleció en el año 1967, aunque también estuvo viviendo temporadas en Puerto Rico y Guatemala.

Con anterioridad al estallido de la Guerra Civil, la labor de Rivas Cherif se centró fundamentalmente en la llamada renovación de la escena española imperante. Parte de ese esfuerzo renovador lo podemos ver durante la temporada 1930-1935, al frente de la dirección del Teatro Español de Madrid con Margarita Xirgu al lado.

Este intento de renovación lo trató de llevar también a otras instituciones como el Teatro Experimental del Español (rebautizado como El Caracol), el Teatro Pinocho, la Compañía Dramática de Arte Moderno, etc. Paralelamente, Rivas Cherif siempre reivindicó una formación teatral y centros de enseñanza en condiciones.

El teatro de Rivas Cherif estuvo muy vinculado a la insigne Margarita Xirgu. Este tándem propició una verdadera revolución en la práctica teatral de la época. Juntos se exiliaron a Méjico, y en ese exilio Rivas Cherif despliega una labor intelectual e investigadora de mucho calado a lo largo de más de veinte años. Es en Méjico especialmente donde Rivas Cherif desarrollará una

profunda actividad en el Teatro Español en América (TEA), además de publicaciones de libros y artículos en diarios y revistas, traducciones y adaptaciones teatrales.

Rivas Cherif fue un visionario en lo referente al sistema de producción vigente en el teatro español de la época. Siempre trató de facilitar las mejores soluciones para las puestas en escena, tendiendo al escenario desnudo cuando las posibilidades eran escasas, tanto económicas como materiales. Ello le llevó siempre a la búsqueda de la sencillez. Con básicos criterios de modernidad, siempre montó sus espectáculos sin importar el espacio de exhibición y las posibilidades de los mismos.

Apuntaba que la renovación del teatro tendría que pasar no sólo por desindustrialización, sino por la libertad del autor, por armonizar los elementos de representación, etc., y por valorar la posición del director de escena:

En España todavía no; pero fuera de ella el arte moderno del teatro ha ido cobrando en lo que va de siglo, y netamente después de la última guerra de Europa, un carácter singularísimo: la escena recaba su condición principal en la representación, y ésta en la totalidad de sus elementos constituye una manifestación sui generis, compuesta como un concierto sinfónico, obediente la batuta de un director. (Aguilera. 2004)

Tuvo presente y fue a la búsqueda de cierta modernización en los elementos de representación, alejándose del ilusionismo realista lo que le llevaba a entender el teatro como un juego escénico convencional.

Como director siempre fue muy respetuoso con los textos y se negaba a hacer refritos con los textos clásicos. Subordinaba su trabajo de dirección a ellos, entendiendo que era el elemento central sobre el que pivotaba el espectáculo:

La escenografía, la plástica, la danza, la música entran a contribución del efecto teatral pero también sin rebasar los límites propios de la expresión correspondiente a cada elemento del conjunto. El teatro es una jerarquía presidida por el autor dramático, al que siguen como inmediatos colaboradores los actores, conjuntados en un solo sentimiento armónico por el director. El escenógrafo, el músico, el electricista, el sastre, el peluquero, el maquinista vienen después, por orden riguroso, en que cada cual tiene su parte definida, y que una vez alterado hace padecer a la obra misma que se trata de interpretar. Estas son verdades de Pero Grullo, cierto; pero cuyo olvido es la causa de la decadencia de nuestra escena. Interpretar así es “refundir” legítimamente. (Rubio Jiménez. 2004)

Luis París era periodista y traductor, y fue un director de escena vinculado directamente al mundo lírico. En el siguiente fragmento que se firma bajo el pseudónimo de “El Bachiller Bambilina” en 1907 y que a continuación reproducimos, podemos entrever de qué prototipo de director hablamos:

Como director artístico figurará el brillante periodista Luis Paris. Su cultura musical, su exquisito gusto, sus grandes conocimientos de la mecánica teatral no tienen competidor en España. Se encargará exclusivamente de la dirección de escena. De telón adentro, es el tirano de Siracusa. Hace y deshace... ¡Y que no le hablen de números! Nadie ha de regalarle méritos en su gestión ni la prensa ni el público. Y si no, al tiempo. (Bambilina, 1907)

Esta segunda época de Luis Paris en el Real será su bien merecida compensación. Anteriormente, fue víctima de una gran injusticia. No quería volver adonde la fortuna le fue tan adversa financieramente, porque en cuanto a su labor artística, nada más elocuente que los doce títulos de las doce óperas nuevas que puso en escena. Bambilina, 1907)

Fue director del Teatro Real y a su insistencia le debemos la creación Museo-Archivo que conservará e inventariará el material artístico que generaban las producciones del teatro. El Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes Don José del Prado Palacios, lo acabaría autorizando en noviembre de 1919, pasando a denominarse “Museo-Archivo Teatral” y siendo Luis París su primer director.

De Luis París aparecen muchas referencias en cuanto su trabajo de dirección en lo lírico. Consta que dirigió La *Walkyria* de Wagner en 1908. Las críticas fueron muy buenas, no así para los cantantes.

Era miembro de la Asociación Wagneriana de Madrid. Tradujo toda la Tetralogía de Wagner en 1909, y también *Tristan e Iseo* en 1911 y *Los Maestros Cantores* en 1912. Hizo lo propio con:

(...) la carta de Wagner a Federico Villot, y José Lasalle, autor de un ensayo crítico titulado La Walkiria y editado en 1898, tradujo Historia de un Músico en París, publicado con ilustraciones de Torres García, pero todo ello sin mediar la colaboración de la Asociación Wagneriana. (Mota. 1999)

También tradujo teatro, como el drama en cinco actos *Sergio Panine* del autor Jorge Ohnet. Valoraron muy positivamente su traducción, pero calificaron la obra de folletín mal hilvanado.

Felip Cortiella y Ferrer (Barcelona, 1871-1937) fue considerado uno de los personajes más combativos de la escena catalana. Fue desde poeta hasta tipógrafo, y por supuesto dramaturgo y director de escena. Aunque como director de escena no lo podemos considerar determinante, sí que desde su posicionamiento anarquista (influido por su hermano José), agitó la vida cultural del momento llegando a considerársele como el máximo exponente del teatro social de su época. Su afición por las letras y el teatro las compaginaba con su trabajo en el periódico *La Publicidad*.

A Cortiella se le debe la fundación en 1894 después de su regreso de Madrid, de la Compañía Libre de Declamación. Con esta compañía recorrió desde Ateneos hasta Centros Obreros y teatros barceloneses representando obras de Pompeu Gener, Teresa Claramunt y autoría europea poco conocida en España.

El movimiento obrero libertario es reprimido duramente y Compañía Libre de Declamación es disuelta a consecuencia del atentado de Corpus en la calle Canvis Nous en 1896.

En 1897 comienza a trabajar en la revista modernista *L'Avenç* como cajista. Este trabajo le marcará de manera importante ya que confluían dos pasiones fundamentales: la defensa de lo artístico y de la lengua catalana. Y es cuando comienza entonces a escribir no sólo sus dramas sociales y sus poemas, si no también teoría teatral.

De entre todos los grupos de teatro en los que participó y ayudó a fundar, destaca el Grupo Alba Social a principios del siglo XX, junto a otros militantes libertarios como José Prat, Ri-

cardo Mella, Pere Ferter, Manuel Freixes, Ramón Costa y los hermanos Ramón y Cristóbal Piñón

En 1903 crea el Centro Fraternal de Cultura. Colabora además con el Ateneo Enciclopédico Popular como conferenciante y organizador de veladas teatrales, donde propaga su visión del teatro y la cultura.

También le debemos que fuera el introductor del teatro de Ibsen en Cataluña. Y aunque aquellas primeras funciones de Ibsen se hicieron en castellano, con posterioridad fueron traducidas. El capítulo de traductor en su vida comienza a partir de 1901 con textos de Gerhart Hauptmann, Maurice Donnay, Eugène Brieux o Octave Mirbeau entre otros.

La Agrupació Vetllades Avenir fundada en 1906, fue una de sus obras más significativas. Amén de la compañía estable, con ella edita libros de teatro y un periódico. Esta agrupación fue durante más de un lustro todo un referente de teatro anarquista en España.

Con ella se recorren los distintos pueblos de Cataluña. Después de la representación se hacía un encuentro-conferencia con el público asistente y se repartía el periódico que editaban.

A pesar de su catalanismo militó en la CNT, y consta que en el año 1917 se le ofreció la dirección de periódico Solidaridad Obrera aunque rechazó el ofrecimiento porque entendía que había que publicar en catalán. Con posterioridad en 1920, participó en la creación del periódico *Porvenir* que sí dirigió, de corte anarquista y que sí se editaba en catalán.

Gregorio Martínez Sierra (Madrid, 1881-Madrid, 1947) fue escritor, dramaturgo y empresario teatral español. Se dice que gran parte de su obra se escribió con la co-autoría de su esposa María Lejárraga, aunque muchos sospechan que casi era quien escribía.

No sabemos si a Gregorio o al tándem con su esposa, se debe la cantidad de iniciativas que iban desde fundación de revistas como *Vida Moderna*, *Helios*, *Renacimiento*, etc., hasta la traducción e introducción en España del teatro del simbolista Maeterlinck. Crearon también la afamada Editorial Renacimiento, y crearon el ambicioso Teatro de Arte (1916-1926) a imagen y semejanza de la Barraca de Lorca, del Théâtre d'Art de Paul Fort o el Teatro de Arte de Moscú de Meyerhold y Stanislavski.

Le movió siempre la idea de hacer del teatro un arte total, rodeándose de dramaturgos, compositores (Manuel de Falla, Joaquín Turina, etc.), escenógrafos (Vilumara, Junyent, Rafael de Penagos, José de Zamora, etc.), pintores e intérpretes (Catalina Bárcena, etc.). El 22 de mayo de 1916 se inaugura el Teatro de Arte con la comedia *El Reino de Dios*. Después vendrían Shakespeare, Molière, Henrik Ibsen, George Bernard Shaw, Luigi Pirandello, etc., y autores noveles del momento como Federico García Lorca.

La sede estaba instalada en el Teatro Eslava del que Gregorio fue director. Pronto, la Compañía de los Martínez Sierra haría temporada en el Teatro Forrest de Broadway.

También fueron llamados a Hollywood donde se llevaron a la pantalla algunas de sus producciones teatrales como *Yo, tú y ella* (1933), de la mano de John Reinhardt, y *Canción de cuna* (1933), dirigida por Mitchel Leisen. También se adaptó *Primavera en otoño* llevada al cine por Eugene Ford o *Una viuda romántica* por Louis King.

Y en España Benito Perojo hizo lo propio con *Mamá y Susana tiene un secreto*, esta última escrita con Honorio Maura.

Gregorio Martínez Sierra formó parte de la corriente modernista como poeta y prosista. Lo podemos comprobar en su poesía, *Flores de escarcha* (1900) y *La casa de la primavera* (1907), o en su novelas *Sol de la tarde* (1904), *Tú eres la paz* (1906), *El amor catedrático* (1910) y *La humilde verdad* (1905), las cuales pasaron casi inadvertidas para público y crítica en los primeros años del siglo XX.

También hay que destacar sus libretos para obras musicales. Para la música de José María Usandizaga, compuso el libreto de la zarzuela *Las golondrinas* (luego ópera), y la ópera *La llama*. Igualmente, para las óperas de Turina *Margot* y *Jardín de Oriente*. Y para Manuel de Falla *El amor brujo* y *El corregidor y la molinera*.

En su obra dramática, la línea con Benavente refleja un halo psicológico mezclado con la poética más delicada, con el consiguiente riesgo del sentimentalismo que lo bordea todo. De Martínez Sierra se ha dicho también que abordaba con gran habilidad la creación de personajes femeninos. Y debe ser así ya que pueden ser consideradas como sus obras más emblemáticas: el monólogo *La sombra del padre* (1909), *El ama de casa* (1910), *Primavera en otoño* (1911), *Madama Pepita* (1912), *Mamá* (1913), *Para hacerse amar locamente* (1915), *El reino de Dios* (1916), *Sueño de una noche de agosto* (1920), *Don Juan de España* (1921), *Sólo para mujeres* (1913), y de manera muy especial *Canción de cuna* (1911). Esta última fue llevada al cine por Mitchel Leisen y José Luis Garci en 1994, y fue premiada con 5 Goyas en la edición de los Premios en 1995.

A principio de la década de los treinta, Martínez Sierra se trasladó a vivir en Estados Unidos para dirigir la sección española de los estudios cinematográficos que la productora Fox tenía en Hollywood.

Como director de escena fue considerado un hombre moderno, abierto a las nuevas tendencias que desde el exterior permeabilizaban el panorama teatral español. Y lo curioso e interesante es que esa visión de hombre moderno, se trasluce más en su faceta de director que en la de autor.

Fue un renovador de la plástica escénica y la escenografía en su conjunto, y de su trabajo como director de escena destaca algunas innovaciones interesantes.

Claudio de la Torre (Las Palmas de Gran Canaria, 1895-Madrid, 1973) también lo fue casi todo en la escena. Perteneció a los Millares, una de las sagas de intelectuales más significativas de Canarias. Fue dramaturgo y director de teatro y cine, novelista y poeta.

Muy joven y después de hacer sus estudios en el Colegio San Agustín, se iría a vivir a Londres donde estudiará en el Brighton College y en la Escuela de Ingenieros *Upper Norwood*.

El estallido de la Primera Guerra Mundial hace que deba volverse a Madrid donde estudiará Derecho. Antes de terminarlo en 1922 pasa por las universidades de Sevilla y La Laguna.

Comienza en 1915 a trabajar para el periódico *Ecos* de su ciudad natal, y que dirigía por aquel entonces el poeta Alonso Quesada. También lo haría para revistas como *España* y *Castalia*.

Pero en 1927 funda el Teatro Mínimo. Ya en aquel grupo trazó las líneas de lo que era su visión del teatro y su forma de dirigir. Junto a textos clásicos ponía en escena otros más renovadores de autoría internacional.

En esta empresa casi siempre le acompañó su hermana Josefina de la Torre, que a la postre sería una de las poetisas y actrices más importantes del siglo XX.

Movido por la curiosidad de la gran pantalla, en 1931 se va a París a trabajar como director de cine. Iniciaré su carrera en la Paramount Films, y tres años más tarde vuelve a Madrid para dirigir la filial de la Paramount en España.

Nunca abandonaría el teatro. Dirigió la compañía de Radio Nacional de España Teatro Invisible (1944-1946), y luego el Teatro María Guerrero (1954-1960).

Obtiene el Premio Nacional de Literatura en 1924 con la novela *En la vida del señor Alegre*, y en 1950 también con *El río que nace en junio*.

Como autor teatral destaca *Tic-tac* (1925), un teatro vanguardista-simbólico adelantado a su tiempo. *Tren de Madrugada* (1946) se llevará el Premio Piquer de la Real Academia Española.

Y en 1960 es galardonado con el Premio Nacional de Dirección Escénica, en 1965 el Premio Nacional de Teatro Calderón de la Barca con la obra *El Cerco*.

Como director teatral fue siempre respetuoso con los autores y sus textos, de hecho en sus puestas en escena siempre primaba el elemento verbal sobre el escénico. Dio mucha importancia a la armonización del conjunto interpretativo y valoraba muchísimo la modulación en los diálogos. Prueba de esto último fue todo su trabajo para RNE y su compañía de teatro radiofónico.

Era un trabajador incansable y de formación autodidacta. Su método en la dirección de actores se sustentaba en los ensayos continuados y durante el mayor tiempo posible.

Fue también un director que trabajó para otras compañías como la Compañía de Comedias de su hermana Josefina de la Torre, fundada en 1946.

Alejandro Rodríguez Álvarez, más conocido como Alejandro Casona (1903-1965), fue más autor que director de escena. Nuestro comediógrafo español estudió en las universidades de Oviedo y Murcia, además de en la Escuela Superior de Magisterio de Madrid.

En líneas generales, podemos destacar que Casona perteneció a la Generación del 27, y entre sus logros fundamentales estaba esa visión renovadora en la pedagogía que trajo la República, y su adaptación al teatro.

Casona gozó siempre del entusiasmo del público y crítica, tanto durante la época de La República, como en su exilio y el «tardo franquismo». Todo ello a pesar de que creó un teatro muy personal, enmarcado siempre en lo poético que se opuso de manera clara al populismo naturalista imperante.

Se estrenó en el teatro dirigiendo a la compañía de aficionados del Teatro de las Misiones Pedagógicas que estaba formada por sus alumnos del instituto del Valle de Arán.

Esta institución creada el 29 de mayo de 1931 por Don Manuel Bartolomé Cossío, dependía directamente del Ministerio de Instrucción Pública.

La institución tenía como herramienta principal una compañía de teatro ambulante llamada Teatro del Pueblo, y para dirigirla, Cossío elige a Casona, que por aquel entonces era un joven maestro.

Casona desarrolla con esta pequeña compañía un repertorio muy primitivo, apoyándose en determinados recursos de la tradicional *Commedia dell'arte*, así como en escenificaciones de tradiciones en dialecto aranés.

Su primera representación oficial tiene lugar el 15 de mayo de 1932 en Esquivias y Seseña (Toledo). Desde ese momento hasta su disolución, el Teatro del Pueblo recorrió más de trescientos pueblos y aldeas, acarreando rudimentarias escenografías en una camioneta, o burros y mulas cuando el camino no lo permitía.

La compañía la componía alrededor de medio centenar de estudiantes voluntarios, procedentes de la Institución Libre de Enseñanza y del Instituto-Escuela. Estos voluntarios también formaban parte del Coro del Pueblo que dirigía el maestro Eduardo M. Torner. El Teatro y el Coro del Pueblo acostumbraban a viajar juntos aprovechando los fines de semana y vacaciones.

La última función que dirigió Casona para El Teatro del Pueblo fue en el Hospital de Convalecientes de la calle Abascal (Madrid) el 10 de septiembre de 1936. Se hizo para los misioneros que no pudieron marchar al frente.

Después sería nombrado inspector de Enseñanza Primaria durante la República, al tiempo que aparecía su primera obra de teatro infantil, *El pájaro pinto*.

Después de un breve paso por la poesía le llegaría el Premio Nacional de Literatura en 1932 con *Flor de leyendas*. Luego se involucra casi al completo en la literatura dramática y en 1934 recibe el Premio Lope de Vega por su obra *La Sirena varada*.

Casona fue un innovador, y su teatro rupturista del naturalismo de la época dio una dimensión psicológica, fantástica y novedosa al teatro del momento, sin perder la dimensión poética. También avanzó hacia un teatro más social con obras como *Otra vez el diablo* (1935) y *Nuestra Natacha* (1935), esta última estrenada en Barcelona como una obra referente del teatro político de La República.

Dos años después tendría que exiliarse en Francia. Gracias a la Cruz Roja Internacional logró recuperar a su mujer y a su hija para embarcar rumbo a México. Allí publicaría *Prohibido suicidarse en primavera* (1937).

En 1938 pasó por Cuba y a Puerto Rico hasta que definitivamente se instaló en Buenos Aires, donde acabó por madurar el teatro que le conocemos con unos recursos teatrales muy particulares.

En 1963 vuelve a España, donde fallecería el 17 de septiembre de 1965.

Se le ha acusado a veces de falta de fuerza dramática, pero de lo que no cabe duda es que estamos ante un autor que derrocha ingenio y humor sabiamente mezclados con esa dicotomía que le caracteriza de fantasía-realidad.

Ese matiz experimental de sus obras desde el neo-simbolismo que representa, no le impide la búsqueda de la evasión liberadora.

La formación de Federico García Lorca (Fuente Vaqueros, 1898-Víznar, 1936) como director de escena, fue un proceso lento.

Conocemos al poeta Lorca, de gran inspiración y grandes conocimientos literarios. Pero también sabemos del Lorca rapsoda, del musicólogo que compiló y armonizó canciones tradicionales; del dibujante y del director teatral que creó el grupo teatral "La barraca".

Como dramaturgo obtiene su primer éxito teatral en 1927 con un texto llamado *Mariana Pineda*. Luego vendrían: *La zapatera prodigiosa* (1930), *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba* (1936), por citar las más representativas de su teatro.

Apuntaba García Lorca: "Un teatro es ante todo, un buen director". Esta afirmación la hace conociendo ya diversas teorías teatrales y después de haber conocido a directores de la talla de Max Reinhardt, al que situaba en la avanzadilla del teatro vanguardista de la época. Con esta afirmación, Lorca sitúa al director como el elemento central de la puesta en escena, en el marco de un amplio y complicado proceso semiológico que acompaña la representación del texto dramático.

La contribución de Lorca al teatro en tan corto espacio de tiempo, es inmensa. A grandes rasgos destacamos: haber conseguido un verdadero teatro poético, dar más repercusión al teatro de títeres, o lograr el primer teatro surrealista español en paralelo a otras artes como la pintura de Dalí, o el cine de Buñuel.

Lorca estuvo un año fuera de España en un viaje que comenzó en 1929 en Nueva York. Este viaje dio otra dimensión a su obra. En América se dejó influenciar por las revistas negras que se representaban en Harlem, así como teatro chino en el Gran Street al sur de Manhattan. Luego vendría La Habana con sus paralelismos andaluces.

Terminada la experiencia americana, Lorca empieza a crear desde planteamientos más comprometidos, retomando con fuerza el Teatro Universitario. Este Teatro Universitario estaba plagado de jóvenes en su mayor parte venidos de la Universidad, y al modo de los cómicos de la legua, sería una de las grandes empresas culturales de la Segunda República, con el claro objetivo de llevar los clásicos españoles a los lugares más recónditos del país.

Ese compromiso activo se manifiesta en proyectos como La Barraca o el Club Anfístora. La Barraca tenía como finalidad la búsqueda del teatro popular ambulante, y era coordinado y dirigido por el propio Lorca y Eduardo Ugarte. Lo visto a los negros de Harlem sería parte del motor de este proyecto. El historiador Silvio D'Amico comentaba en una entrevista a Lorca:

Lo que realmente valga de su Barraca aún no lo sé; pero si alguien debe ocuparse de él en la historia de la escena europea, y le llama a Gordon Craig, apóstol, a Stanislavski, maestro, a Reinhardt, mago, a Copeau, asceta, a Piscator, demonio o qué sé yo, García Lorca, entre todos estos peces gordos, será el muchacho. (Salvati et al.: 1997)

Complementariamente al Teatro del pueblo dirigido por Alejandro Casona como parte del proyecto de las Misiones Pedagógicas, y a partir de las misiones ambulantes diseñadas por Giner de los Ríos, La Barraca se presenta oficialmente en el paraninfo de la Universidad Central de Madrid a finales de 1931. La dirección artística recaía sobre Lorca y Ugarte, y con posterioridad, durante la guerra, también fueron directores de la compañía Manuel Altolaguirre y Miguel Hernández. Tras cuatro años, el proyecto se rompe con el estallido de la Guerra Civil.

En la Barraca no sólo hizo de director de escena, sino que también formó a actores y como “dramaturgo” o adaptador. Baste como ejemplo que en *El caballero de Olmedo* eliminó las tres escenas finales, y de *Fuenteovejuna* se quedó solamente con las escenas que tenían un alto contenido social.

Como director de escena prestaba una máxima atención a la corporalidad en escena.

Hay que presentar la fiesta del cuerpo desde la punta de los pies, en danza, hasta la punta de los cabellos, todo presidido por la mirada intérprete de lo que va por dentro. (Salvati et al. 1997)

En su labor como director de escena es destacable su moderna concepción del espectáculo teatral. Del mismo modo Lorca fue muy sistemático en su tarea y responsabilidad de dirección. Exigía responsabilidad absoluta sobre el montaje.

Lorca fue fiel reflejo del hombre creador y por ende del director de escena que tenía la necesidad de renovar a fondo el teatro español. Esta es una constante en todo su trabajo.

Podemos considerar que después de la finalización de la guerra civil queda definitivamente institucionalizada en España la figura del director de escena. Fue importante que desde el gobierno del régimen se diera apoyo a los llamados “teatros nacionales”, que eran *leitmotiv* de la política cultural de postguerra.

Nacerán nombres como Luis Escobar, Modesto Higuera, Felipe Lluich o Cayetano Luca de Tena. Casi todos venían con formación universitaria y era evidente que en el grueso de su formación como directores de escena dominara el autodidactismo, producto de su experiencia sobre las tablas con compañías no profesionales.

Luis Escobar Kirkpatrick (Madrid, 1908-Madrid, 1991) le licenció en derecho y fue un director de escena poco frecuente en el panorama nacional. Francisco Umbral llegó a decir de él:

El personaje más logradamente esnob que ha dado mi medio siglo es Luis Escobar, con su chapirí de señorito monárquico de los años 20 y sus manos artísticas que adquirieron la categoría expresiva de un Berruguete. (García Lorenzo 2014b)

Luis Escobar fue un aristócrata de la alta alcurnia madrileña (Marqués de las Marismas del Guadalquivir) que comenzó su aprendizaje como hombre de teatro a las órdenes de Dionisio Ridruejo a partir de 1938, cuando fue nombrado Jefe de la Sección de Teatro dependiente de la Jefatura de Propaganda del Ministerio del Interior del primer gobierno de Franco.

Escobar crea una compañía teatral en el fragor de la Guerra Civil donde se mezclaban profesionales y aficionados, estrenándose con el auto sacramental de José de Valdivieso, *El hospital de los locos*, en la plaza del Enlosado de la catedral de Segovia el 15 de junio de 1938.

La labor de Luis Escobar continuó en los años siguientes poniendo en escena obras clásicas con cierta tendencia al adoctrinamiento y propaganda al Régimen, tal como pretendía Ridruejo. Entre otros cargos, Escobar fue fundador y director de la Compañía de Teatro Nacional de FE y de las JONS, que al término de la Guerra Civil pasaría al Teatro Español de Madrid.

Finalizada la guerra en 1952, Luis Escobar es nombrado máximo responsable del Teatro María Guerrero. En una época de difícil permeabilidad de autoría extranjera, supo combinar los clásicos como Mihura, Marquina, Buero Vallejo, etc. con autores de la talla de Elliot, Priestsley, Coward o Thornton Wilder. Muchos de estos montajes fueron codirigidos por Huberto Pérez de la Ossa.

Pasará a la historia su *Don Juan Tenorio* de Zorrilla estrenado en 1949 con decorados de Salvador Dalí, que dos años después se volvería a montar. También destaca su adaptación de *Las mocedades del Cid* al teatro, bajo el título *El amor es un potro desbocado*.

Se atrevió a escribir comedia, de la que se destaca *Un hombre y una mujer* (1961).

Como director de escena, Luis Escobar fue más intuitivo y teórico que otra cosa. Se veía más como un armonizador de todos los ámbitos que componen la escena, llegando incluso a reconocer que cogía un texto y hacía lo que podía. (García Lorenzo, 2014b)

Escobar reconoció que trabajaba desde la perspicacia, llegando a plantear que no había nada más peligroso que una idea preconcebida de la obra que se quiere dirigir. Afirmaba también que “el actor no es arcilla, sino biología rebelde. Hay que guiarlo como a los purasangres sin que sientan látigo ni espuela y la rienda sea norma y no esclavitud”. (Escobar).

A Luis Escobar le debemos la defensa del teatro español en épocas durísimas y de limitados recursos. Fue además un defensor de la combinación y el equilibrio Teatro Público-Teatro Privado. Conoció las dos realidades ya que fue director tanto del Teatro María Guerrero y del Teatro Español, así como dueño del Teatro Eslava donde no sólo pasaron autores españoles y extranjeros, sino también espectáculos musicales o de zarzuela.

En los años 70, su popularidad se agigantó con la televisión y el cine. Trabajó como actor en casi una veintena de películas entre las que cabe destacar las que hizo a las órdenes de Luis García Berlanga, como *La escopeta nacional* (1978), *Patrimonio nacional* (1981) y *Nacional III* (1982), casi siempre en el papel del aristócrata paródico. También trabajó con directores como José Luis Borau, Antonio Mercero, Manuel Summers o Mario Camus, en un breve y memorable papel en *La colmena* (1982).

Dirigió dos películas: *La honradez de la cerradura* y *La canción de la Malibrán*, primera película de Paco Rabal como primer intérprete.

Muere durante el rodaje de *Fuera de juego* de Fernando Fernán Gómez el 15 de febrero de 1991.

La idea de Cayetano Luca de Tena (Sevilla, 1917-Madrid, 1997) junto a Luis Escobar y Tamayo, al margen de sus afinidades y fobias políticas, era continuar la tradición de teatro que ya se había esbozado durante la II República. Puede parecer contradictorio, estamos ante directores que tomaban un claro partido por buscar más libertad para el arte al margen de la ideología de cada uno.

Cayetano abandona la medicina por el teatro. De familia culta, deja un entorno acomodado para dedicarse a su gran pasión. Durante su estancia en prisión por motivos políticos, conoce a Felipe Lluich, que le contagiando la pasión por el teatro.

Al terminar la Guerra Civil, Lluç es nombrado responsable del Teatro Español y entonces le llama a su lado.

Luca de Tena dirige su primer montaje con tan solo 23 años, *La Celestina*. Y desde ese momento y hasta su muerte, dirigió un total de 124 montajes. Después vendran *Las mocedades del Cid* donde colaboró con Lluç.

Lluç muere en 1941 a los 35 años de edad. Un año más tarde, Luca de Tena es nombrado director del Teatro Español de Madrid que dirigió hasta 1952. Tuvo a sus órdenes a grandes figuras de la escena española como Mercedes Prendes, Guillermo Marín o Manuel Dicenta. Dirigió montajes reconocidos como: *María Estuardo* (1942), *Romeo y Julieta* (1943), *El sueño de una noche de verano* (1944) y *Ricardo III* (1946), *La cárcel infinita* (1945), *La conjuración de Fiesco* (1946), *La malcasada* (1947), *El gran minue* (1950), etc. Su paso por este organismo así como por la iniciativa privada más tarde viene marcado por una especial querencia al teatro clásico español, así como también al francés e inglés.

Su impronta a la hora de dirigir el Español en sustitución de Felipe Lluç fue muy diferente. Propició una tendencia hacia una posición más liberal y con menos carga ideológica. Volvera a dirigir esta institución en una segunda época en 1962.

Luego funda su compañía La Máscara, con la que cosechó también algunos éxitos. *Madrugada*, *La importancia de llamarse Ernesto*, *Las de Caín*, etc.

Su *Historia de una escalera*, de Antonio Buero Vallejo, estrenada en 1949, obtuvo el Premio Lope de Vega. Este estreno marca el comienzo del llamado Nuevo Teatro Español, que supuso un triunfo en la España franquista de los años cuarenta.

Cayetano Luca de Tena es calificado como uno de los directores más importantes de la España de postguerra junto a Luis Escobar. Era un intelectual de la escena y, como tal, reflexionó sobre la profesión de su tiempo y su deriva. Son interesantes una serie de artículos de la década de los años cincuenta, donde Cayetano Luca de Tena analiza el ámbito social y profesional a través de los testimonios de todos los entes profesionales de la época, así como el público.

Deja al descubierto las carencias de la profesión, posicionándose claramente en la revista *Teatro* según nos cuenta Luciano García Lorenzo:

El teatro es un fenómeno artístico. Su fin es producir una emoción esttica. Y nosotros lo hemos convertido en un hecho comercial, en una obligación fatigosa. Nuestros actores van como a una oficina, a hacer acto de presencia y cumplir resignadamente su tarea, no a crear con júbilo su personaje en cumplimiento de una vocación casi gloriosa. (García Lorenzo, 2014b)

Su concepto sobre la dirección escénica queda resumido en el siguiente párrafo, probablemente producto del estímulo que le supuso viajar desde joven a Alemania y su percepción de otro universo teatral:

El realizador tiene que saber marcar a un actor, aunque, como yo, sea un pésimo intérprete. Creo que lo más importante es la visión de conjunto y la incidencia en el trabajo con los actores, Y, sobre todo, no ser nunca el protagonista, sino un servidor de la puesta en escena: el mejor es aquel cuya mano no es visible para los espectadores... Un director debe ser hoy distinto de ayer y de mañana, en función del espectáculo, porque es el texto el que manda. Cada obra emana su propia y secreta fórmula, sin teorías generales. (García Lorenzo, 2014b)

Modesto Higuera Cátedra (Santisteban del Puerto, 1910-Madrid, 1985) era un hombre de escenario. Fue actor y director teatral español, además de hijo del ilustre escultor Jacinto Higuera Fuentes. Después de sus estudios de bachillerato en el colegio del Pilar, y cuando ya cursaba su tercer año de medicina, Modesto se da cuenta de que su verdadera vocación era el teatro. Y aunque finalizó estudios de Derecho por la Universidad de Madrid, su vida iba a estar marcada definitivamente por la escena.

Estudiando en la universidad se entera que Federico García Lorca estaba buscando estudiantes para formar lo que posteriormente sería La Barraca.

Se presentó con su hermano Jacinto, y aquel tribunal en el que estaban Pedro Salinas, Américo Castro, Eduardo Ugarte y Lorca, los acabó eligiendo a los dos para formar parte del grupo. La Guerra Civil puso fin a ese sueño.

Terminada la contienda, Modesto sigue vinculado al teatro pero ahora haría como director de escena. En 1941, José Miguel Guitarte pone en sus manos la creación del T.E.U. (Teatro Español Universitario).

En Facultad de Filosofía y Letras se convocan a los primeros estudiantes para realizar las pruebas y así poder elegir al grupo de actores que conformarían la compañía. De aquel brillante elenco saldrían actores como José Luis López Vázquez o Valeriano Andrés.

De su mano se ponen en escena a autores como Thornton Wilder, E. Fulchignoni, Ferguson o Synge por primera vez en España. También prestó mucha atención a los clásicos como Lope de Rueda, Cervantes, Tirso de Molina, Calderón o Lope de Vega, y los autores de la época Mihura, Vizcaino Casas, García Nieto o Torrente Ballester.

En 1951 se va a la República Dominicana para organizar su Teatro Nacional. Se estrena en 1952 con los *Entremeses* de Cervantes, y a finales de ese mismo año regresa de nuevo a España para dirigir el Teatro Español.

Al frente de la institución estuvo dos temporadas. Comenzaba a despuntar un joven Adolfo Marsillach en el espectáculo *Murió hace quince años* de Jiménez Arnau.

En 1956 se le nombra Director-Fundador del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, que lo alternará con la Cátedra de Teoría y Práctica de Interpretación en la Escuela Oficial de Cine (1960-1964) y con el Aula de Teatro del Ateneo de Madrid (1961-1972).

En el Aula de Teatro del Servicio de Educación y Cultura (1963-1968), imparte cursos de lecturas dramatizadas. Colabora en el Teatro de Bolsillo con Alfonso Paso (1971-1975). Todas

estas actividades mientras lleva la dirección del Cuadro Artístico de Radio Nacional, así como varias obras para los Estudios 1 de TVE.

Modesto Higuera cuenta con el Premio Nacional de Teatro (1972) y Premio Ondas (1973) entre otros. También ha sido nombrado Caballero de la Orden de Cisneros y el Víctor de Plata.

Desde 2001, el Ayuntamiento de Santisteban del Puerto puso en marcha el Certamen de Teatro Modesto Higuera.

El director de teatro Mario Antolín diría de él: “El mundo de la escena y la cultura españolas se ha visto sacudidos por la muerte de un gran director que fue, en la consideración global del siglo XX, uno de los motores básicos de nuestro teatro”. (Ateneo de Madrid. 2010)

Felipe Lluch (Valencia, 1906-Madrid, 1941) fue el primer director del Teatro Español después de finalizar la contienda de la Guerra Civil. Lluch transitó desde unas creencias republicanas, hasta su militancia falangista. A pesar de lo voluble de su posicionamiento, Lluch fue un gran director de teatro.

La vida de Lluch, aunque corta, fue muy intensa y regada por las tragedias familiares. Su hermano fue muerto por los republicanos, y su mujer y su hijo murieron en cortísimo espacio de tiempo por la misma enfermedad.

Cuando cumplió 18 años se fue a Madrid a estudiar ingeniería. Y fue en la Universidad donde entró en contacto con el teatro. Como otros muchos, también acabaría sacrificando su carrera.

Cuando Rivas Cherif funda en 1933 el TEA (Teatro Escuela de Arte), ya Felipe Lluch le acompañaba como segundo director.

Al iniciarse la Guerra Civil, Lluch se adhirió a los republicanos a pesar de que sus planteamientos ideológicos-religiosos seguramente iban más en consonancia con el bando golpista.

A pesar de colaborar con el TEA en los frentes y con la Alianza Intelectual Antifascista, finalmente fue detenido en Madrid republicano inundado por el caos y plagado de recelos y desconfianzas, al margen de que muchos intelectuales de izquierdas declararan a su favor, entre ellos Alberti y María Teresa León.

Durante los más de dos meses de estancia por distintas comisarías y prisiones, conoció a Cayetano Luca de Tena que también tenía mucha vocación por el teatro.

Lluch se da cuenta de que el bando golpista va ganando terreno y comienza un acercamiento a aquellos que con posterioridad le facilitarían su objetivo: fundar un teatro público en España.

Sería nombrado Jefe Sindical de Espectáculos de Madrid. La llegada de Franco a la capital en mayo de 1939 estuvo sazonada con varias actividades, teatro entre ellas. A Lluch se le negó agasajar al Caudillo por su pasado rojo, y sería Luis Escobar quien con su espectáculo *El*

hospital de los locos de José de Valdivieso, hiciera los honores al dictador. Con posterioridad, sí premiaron a Lluçh en el primer aniversario de la victoria franquista, donde presentó *España: una, grande y libre*, un montaje al servicio de la dictadura.

Terminada la guerra, el ayuntamiento de Madrid premió a Lluçh con la dirección del Teatro Español, y junto a él un joven Cayetano. En esa idea de reorganización teatral, el Teatro Español junto al Teatro María Guerrero dirigido por Luis Escobar, habrían de servir de columna vertebral y de referentes del nuevo teatro que estaba por venir.

Lluçh murió en 1941 a los 35 años por una grave enfermedad pulmonar. Fue entonces cuando Luca de Tena tomó las riendas del Teatro Español.

Cayetano Luca de Tena evocaba en unas líneas a su maestro y antecesor:

Felipe Lluçh era un místico del teatro, un profeta lúcido y minucioso. Poca gente sabe que poseía una carrera de ingeniero industrial brillantemente conseguida. Quiso dar así satisfacción a los deseos familiares, pero una vez terminada la abandonó por el incierto y difícil camino del teatro. Asombra pensar en la claridad y la fuerza de una vocación capaz de semejante heroísmo. Porque Lluçh no amaba del teatro lo que puede tener de fácil, de bohemio, de desordenado. Al contrario, él quería dotarlo de método, de organización, de coherencia. Trabajaba ferozmente, llenando cuartillas y cuartillas de una letra clara y menuda, resolviendo los más insignificantes aspectos del montaje de obras que nunca llegaría a ver realizadas. Tenía una fe de las que mueven las montañas, y una capacidad de sacrificio y de ascetismo inusitada. Con un viejo texto clásico entre las manos era absolutamente feliz, y los más pavorosos problemas personales [a principios de 1939 murieron su mujer y su hijo recién nacido] no podían robarle su entusiasmo infantil, purísimo, por todo lo que era el teatro. Y era, además, uno de los hombres más buenos que yo he conocido. (Hernando y Mascarell. 2012)

El gran objetivo de Lluçh fue renovar el teatro en España, esencialmente el teatro clásico, y en ese empeño planteó que la actividad teatral en este país, debía ser abordada desde una triple paridad (García Ruíz. 2000) entendida como:

Industria: el teatro estaría bajo la Organización Sindical falangista a través del Sindicato del Espectáculo

Arte: amparado como es natural por el Ministerio de Educación

Servicio: a través del Instituto Dramático Nacional, que habría que crear.

Fue un ferviente defensor de la estatalización en la actividad teatral. Es evidente que la gestión de este proyecto estaba sujeta a una relación interministerial, lo que hacía más complejo si cabe su puesta en funcionamiento. No terminaría de plasmarse este proyecto por cuestiones ajenas a lo organizativo, a pesar de la complejidad. El teatro María Guerrero acabó entregándose al Ministerio de Educación y el Teatro Español a la Falange, ambos subvencionados.

La cosa no pasó de proyecto no solo porque, como bien dice García Ruíz, Lluçh “carecía de tonelaje político y quizá también de credenciales, dado que hasta finales del 37 había sido, cuando menos, un tibi” (p. 279), sino porque, como también explica de otra manera el autor, Falange perdió la batalla política y cultural de la guerra civil, aunque se respetaron sus símbolos. (García Ruíz. 1999)

En lo referente a la específica función del director de escena, y aunque Lluçh defendía esta figura de manera decidida, la realidad es que este posicionamiento lo que pretendía era vaciar de contenido democrático la puesta en escena, producto de su visión autoritaria de la figura del

director. En un epígrafe titulado “El director, alma del teatro” del proyecto de Lluç, este se manifiesta en los siguientes términos:

Cuantos intentos se hicieron de encomendar tal labor a una empresa comercial fracasaron por completo y malgastaron en meses cantidades que hubieran bastado para sostener durante años un teatro oficial organizado y regido con austeridad y disciplina. Asimismo, cuantas juntas, comisiones y asambleas se crearon para estudiar o dirigir proyectos o compañías teatrales dieron resultados estériles o negativos, y sirvieron solo para demostrar una vez más la ineficacia artística y social de los modos democráticos. (García Ruiz. 2000)

Para crear y dirigir un teatro es indispensable la unidad y la independencia de criterio: una sola voluntad y una sola inteligencia atentas únicamente a la responsabilidad de su función creadora. Es decir, un director; un director único, competente y responsable. Misión, no comisión. Y misión ilusionada, apasionada. Y por tanto, vocación. El secreto del teatro -como arte interpretativo- estriba, evidentemente, en ese sentido vocacional de la dirección. El espectáculo teatral no es un arte puro e individual, un arte de creación; sino un arte complejo, de conjunto, un arte de interpretación. Y en las artes interpretativas la dirección lo es todo. Así lo han demostrado los teatros de prestigio universal cuya forma se cifra, precisamente, en el nombre de sus directores: Bragaglia, Piscator, Batty Ghéon, Max Reinhardt, Tairof, Meyerhold y Stanislavsky. (García Ruiz. 2000)

Sostiene Víctor García Ruiz en su libro *Continuidad y ruptura en el teatro español de la posguerra*, que Lluç había pertenecido por un tiempo a La Barraca. Este pasado suyo aparece reflejado en varios documentos como, por ejemplo, en el artículo 4º del *Proyecto de creación de un Instituto Dramático Nacional*, donde Lluç se plantea fundar “Misiones Teatrales” para retomar aquellos teatros ambulantes y llevar el teatro por las aldeas y pueblos del país.

Como crítico teatral era enemigo del mal gusto, muy serio y bien documentado siempre. Sin embargo en lo referente a la escritura teatral, nunca tuvo éxito.

En una oleada posterior de directores de escena, llegan jóvenes como Miguel Narros, Adolfo Marsillach, Gustavo Pérez Puiz, José Luis Alonso Mañes, Alberto González Vergel, Antonio Chic o Fernando Fernán Gómez. Del mismo modo, el escenario, la formación autodidacta, así como el trabajo de observación de sus antecesores, serían sus avales formativos.

José Luis Alonso Mañes (Madrid, 1924-Madrid, 1990) es considerado uno de los directores teatrales más importante de la segunda mitad del siglo XX en España. Destacan de su trabajo lo su perfeccionismo, meticulosidad y rigor. Todo ello se combinaba con una gran imaginación y un mimo exquisito a los actores.

Sus primeros trabajos los hizo en un teatrillo que tenía en su casa y al que llamó La Independencia, donde montaba obras de Sartre o de O’Neill. Posteriormente, vendría su teatro de cámara al que llamaría El Duende.

Su andadura profesional la inicia de la mano de Luis Escobar en el Teatro María Guerrero. En 1950, dirige para el Teatro de Cámara de Madrid la obra de *Anouilh, Ardèle o la margarita*.

Trabajaba habitualmente con la actriz María Jesús Valdés, con la que decide formar compañía. Visitando muchas ciudades y pueblos de España con obras de Shakespeare, Lope de Vega, Miller, Alfredo Mañes, etc.

En 1960 es nombrado director del Teatro María Guerrero y a él se le debe el estreno en España de obras como *El rinoceronte* de Ionesco. Este cargo lo ocupó durante dieciséis años. Su primer montaje en esta institución fue *El jardín de los cerezos* de Chejov (1960). Le siguieron obras de autores como Jardiel Poncela, Lope de Vega, Giraudoux, Hugo Betti, Antonio Gala, Unamuno, Anouilh, Turgeniev, Calderón de la Barca, Valle-Inclán, Pirandello...

La década de los setenta fue muy productiva para José Luis Alonso Mañes. Sus espectáculos *El círculo de tiza caucasiano* (1971) y *Misericordia* (1972), quedarán para la historia del teatro español como de las puestas en escena más importantes hechas hasta el momento.

Pero de la misma manera, en 1976, dirigirá *El adefesio* de Rafael Alberti, que pasó sin pena ni gloria.

Dirigió posteriormente el Teatro Español, en el periodo 1979-1983, y, desde 1978, el Teatro de la Zarzuela de Madrid alternándolo con el teatro. Allí programa y dirige zarzuelas y ópera.

Fue además uno de los primeros directores que dirigió un montaje para la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC). Fue en 1988 con *El alcalde de Zalamea*.

José Luis Alonso Mañes tenía amplios conocimientos de los textos dramáticos producto de sus largas estancias en Francia al lado de hombres del teatro como Anouilh o Jean-Louis Barrault.

Su pasión por el teatro toma cuerpo al entrar en contacto con Rivas Cherif y Luis Escobar. Tiempo después diría que el memorable montaje de Escobar, *Nuestra ciudad* de Thornton Wilder, le marcaría definitivamente.

Fue premiado en tres ocasiones con el Premio Nacional de Teatro. En 1990, afligido de una depresión, se suicidó tirándose por una ventana de su casa en Madrid.

Por desgracia, no ha quedado por escrito su método y sistema de trabajo, como la inmensa mayoría de los directores de la época.

El trabajo escénico de Miguel Narros Barrios (Madrid, 1928-Madrid, 2013) ha sido uno de los más dilatados y prolíficos como director de escena en la historia del teatro español. Hizo más de cien puestas en escena a lo largo de su vida.

Con Narros ya hablamos de un director formado, en este caso en el Real Conservatorio de Música y Declamación. Aunque siempre abrigó el deseo de dirigir, se inició como actor al lado de Luis Escobar como maestro y Huberto Pérez de la Ossa, además de compañeros actores de la talla Guillermo Marín, José María Rodero, Francisco Rabal o Berta Riaza.

Comenzó a trabajar a los catorce años como actor en la compañía del Teatro María Guerrero.

Más tarde, en década de los ochenta, es cuando ingresa en la RESAD como Catedrático de Interpretación invitado de Ricardo Doménech.

Su trabajo tiene la impronta de los teatros independientes de la época. Primero en el Teatro Español Universitario (TEU).

En 1951 se traslada a Francia para seguir formándose. En París trabaja con María Casares, Jean Moreau o Gerard Philippe. Pero fue determinante su trabajo con Jean Vilar, director del Teatro Nacional Popular (TNP).

Aunque de regreso a España sigue trabajando como actor, ya en 1953 dirigirá su primera obra, *Música en la noche* de J. B. Prietsley que se estrena en el Teatro María Guerrero a cargo del TEU de Veterinaria de Madrid.

Vendrán luego más montajes con el Teatro Estable de Barcelona, hasta que llega la oportunidad de trabajar con Dido Pequeño Teatro de Josefina Sánchez Pedreño.

Más tarde trabajará en el Teatro Estudio de Madrid (TEM) durante el periodo 1961-1968. Aquella fue época de formación constante, donde el “método” y de William Layton jugaron un importante papel. Stanislavski aterriza en España a través de Layton que fue discípulo de Strasberg. El TEM estaba ubicado en un piso de la calle Barquillo y allí compartió formación con Alberto González Vergel, José Carlos Plaza, Juan Margallo, Ana Belén, Ignacio Amestoy o José Luis Alonso de Santos. Aquello sería el origen de lo que más tarde será el Teatro Experimental Independiente (TEI).

Por primera vez y tras la dimisión de Adolfo Marsillach, le nombran director del Teatro Español entre 1966 y 1970. Allí dirige obras de Cervantes, Shakespeare, Moratín, Lope de Vega, Aristófanes, Valle-Inclán, Tirso de Molina, Guillén de Castro, etc. Colabora tanto con músicos de la talla de Carmelo Bernaola o Tomás Marco, como con los escenógrafos Francisco Nieva, Francisco Hernández, Fabiá Puigserver, Wolfgang Burmann, Ortiz Valiente o Víctor María Cortezo. El Teatro Español también fue un espacio de colaboración con escritores como José Hierro, Enrique Llovet o José García Nieto.

Al abandonar el Teatro Español en 1970 comienza su colaboración permanente y fructífera con el escenógrafo y arquitecto Andrea D’Odorico. D’Odorico acababa de llegar a España y Narros le encarga la escenografía de *Un sabor a miel* de Delaney. Este tándem firmó emblemáticos montajes durante los años setenta como *La cocina* de Wesker y *Los gigantes de la montaña* de Pirandello.

Paralelamente, se vincula al Teatro Español Independiente (TEI) durante 10 años, desde el 1968 al 1978. Entre 1978 y 1980 vendría el Teatro Estable Castellano (TEC) que formaría junto con William Layton y José Carlos Plaza. El TEC debuta con la obra *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca. Luego llegaría *Tío Vania* de Chejov, *Retrato de dama con perrieto* de Luis Riaza, *La dama boba* de Lope y *Macbeth* de Shakespeare.

A lo largo del periodo 1981-1984, crea con su compañía Teatro del Arte con Andrea D'Odorico, montando textos de Molière, Zorrilla, Arrabal, Amestoy, Beckett...

Esta aventura acaba justo en el momento en que se le llama para que afronte su segunda etapa al frente del Teatro Español entre 1984 y 1989. Es considerada una fructífera etapa donde Narros firmará algunos de sus mejores montajes: *El castigo sin venganza* (1985) de Lope de Vega o *El concierto de San Ovidio* (1986) de Buero Vallejo.

También dirigió varias veces a la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) estrenándose con *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega. En 1998, vendría *La estrella de Sevilla*; en 2003, *El burlador de Sevilla*.

Como director era poco conformista. Recoge Pedro Viloria en un artículo en su blog del diario *ABC*, y en palabras de Ignacio Amestoy, lo siguiente:

Porque Narros asumía -sigue haciéndolo- los más inusitados riesgos en ese jugar que es el teatro. Del cartesiano laboratorio psíquico y físico de Layton, se pasaba, con Narros, a los mágicos ámbitos de la química y la alquimia escénicas. (Villora, 2013)

Su faceta de buen director y actor es indiscutible. Pero ayudó a su formación como director de escena su faceta de figurinista. Se inició en el dibujo teatral con Vitín Cortezo y ese dominio de la plástica junto a la dirección y la interpretación, hicieron de Narros un hombre de teatro total.

Ese trabajo concienzudo de los figurines para muchos de sus espectáculos, hizo que Narros se destacase por ser un director que huía de toda recreación arqueológica del teatro, dando a su trabajo una atemporalidad permanente. El trabajo de Narros destacaba por su evidente simplicidad y una exquisita tendencia al minimalismo.

Como director daba el máximo protagonismo al actor.

El actor es la forma viva de expresión del teatro. El actor está tan íntimamente unido al teatro que sería difícil encontrar para él soluciones que no fueran destinadas al teatro en sí. Por lo tanto, el abandono actual del teatro hace también víctima al actor, provocándole un enorme desconcierto profesional. El actor está supeditado a las normas impuestas para cubrir ciertas necesidades comerciales. Y, en esas condiciones, el director de escena raras veces sugiere al actor lo que puede o debe hacer. El director ha de imponerse al actor, pues su falta de preparación técnica lo hace necesario. El actor se limita a hacer una labor "pantomímica" –según nos decía Unamuno– de lo que debe ser "voz viva". El actor no toma partido. No puede comprometerse. El actor joven debe prepararse concienzudamente. Debe prepararse dentro del criterio universal del teatro. Su vocación debe consistir en apurar las prácticas creadas para un desenvolvimiento más amplio de sus posibilidades, entregarse a la técnica o técnicas que le lleven a comprender más estrechamente los problemas del ser humano. (Villora. 2013)

Como director teatral, se reafirma en que lo más importante de cualquier puesta en escena es la dirección de actores:

Una cosa lleva a la otra: si tú trabajas con los actores, la justificación de sus reacciones es la que te lleva a la puesta en escena. Yo no puedo hacer una puesta en escena y luego meter dentro lo que los actores piensan o dicen. Yo parto de unos seres vivos a los que les pasan cosas: en esas cosas tienes que poner un orden, y la puesta en escena es siempre un orden, que puede estar dentro del desorden mismo. (Villora. 2013)

En sus últimos años trabajó sobre todo con las productoras Faraute y Andrea D'Odorico, con varios espectáculos entre los que se puede destacar *Panorama desde el puente* de Miller, *Ay, Carmela* de Sanchís Sinisterra o *La abeja reina* de Charlotte Jones.

También dirigió en para el Centro Dramático Nacional (CDN): *Marat-Sade* de Peter Weiss, *Combate de negro y de perros* de Koltès o *Móvil* de Sergi Belbel; así como en la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC): *El caballero de Olmedo* de Lope y *El burlador de Sevilla* de Tirso.

Narros consiguió casi todos los galardones más importantes del teatro español: Premio Nacional de Teatro en los años 1959 y 1986, el premio de Cultura de la Comunidad de Madrid en 2000, la Medalla de Oro de las Bellas Artes en 2001, el Max al Mejor Director por *Panorama desde el puente* en 2002, el Premio Corral de Comedias Festival de Almagro 2002, el Premio de las Artes de Castilla La Mancha 2004 y el Max de Honor 2009.

Adolfo Marsillach (Barcelona, 1928-Madrid, 2002) se estrena como director en 1957 con un texto de Alfonso Sastre titulado *Pan de todos*. Luego, ampliaría su currículum a autores como Albert Camus, Jean Paul Sartre, Miller, Bernard Shaw o Rusiñol.

También dirigió zarzuela como *La Gran Vía* (1983), *La tempranica* (1983) o *El chaleco blanco* (1993), además de alguna ópera: *Carmen* (1993).

Fue un director con una especial querencia por las nuevas fórmulas teatrales. Prueba de ello fue la gran cantidad de textos tanto de autores españoles y extranjeros que llegó a estrenar en nuestro país. Dos obras han quedado en la memoria del teatro español y por motivaciones más políticas que por otra cosa: *Marat-Sade* de Peter Weis, que se estrenó en 1968, y posteriormente fueron prohibidas las restantes funciones; y el *Tartufo* de Molière en 1969, que de alguna manera hacía un retrato con claras referencias socio-políticas al momento vivido en este país.

Marsillach fue un actor brillante y versátil, interpretando títulos fundamentales en el teatro del siglo XX. Destacamos *En la ardiente oscuridad* de Buero Vallejo, *Escuadra hacia la muerte* de Sastre, o autores como de Giraudoux, Anouilh, Miller, Mihura o Weis. Se permitió el lujo de interpretar y dirigir muchos de ellos a la vez.

También destacó en nuestro cine participando en películas como: *Don Juan Tenorio* (1952), *Maribel y la extraña familia* (1960), *La Regenta* (1974), *La vaquilla* (1985), etc.

La televisión le supuso el empujón definitivo hacia la popularidad. Allí también fue escritor, director e interpretó programas como: *Silencio, se rueda* (1961), *Fernández, punto y coma* (1963), *Silencio, estrenamos* (1974) y *La señora García se confiesa* (1976). Pero siempre se le recordará por su participación en la serie *Ramón y Cajal* poniendo rostro al científico español.

A Marsillach le debemos la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) en 1985. Fue su primer director y a día de hoy es una de las más sólidas instituciones culturales españolas. Puso en marcha la compañía estrenando *El médico de su honra* de Calderón de la Barca (1986).

Quedan en la memoria de nuestro teatro, obras como *Antes que todo es mi dama* (1988), *La Celestina* (1989), *La gran sultana* (1992), *Fuenteovejuna* (1993).

Inauguró el Teatro Nacional de Cataluña en 1997 con un montaje de Rusiñol, *L'auca del senyor Esteve*.

También dirigió en los primeros años el Centro Dramático Nacional (CDN) y también estuvo un corto espacio de tiempo al frente del Instituto Nacional de las Artes Escénicas del Ministerio de Cultura.

Marsillach siguió actuando a sabiendas de que estaba muy enfermo, compartiendo escena con de María Jesús Valdés y Amparo Rivelles. El último montaje que dirigió fue *¿Quién teme a Virginia Wolf?*, que interpretó junto a Nuria Espert.

La vida de Gustavo Pérez Puig (Madrid, 1930-Madrid, 2012) fue esencialmente la dirección tanto de teatro, así como la realización en la incipiente televisión de España.

Como los directores de aquella época, su carrera artística comienza a tomar cuerpo en el TEU²⁵ (Teatro Español Universitario), cuando hacía estudios de Derecho y Filosofía y Letras.

Sus primeros inicios como director están directamente vinculados al TPU (Teatro Popular Universitario) donde se responsabilizó de al menos siete espectáculos, debutando a los 22 años y convirtiéndose así en uno de los directores más jóvenes del momento. Toda esta actividad estaba amparada por el SEU (Sindicato oficial de los estudiantes falangistas).

A pesar de este origen universitario, caldo de cultivo para la progresía artística y cultural, Pérez Puig no era comunista ni simpatizaba con las ideas de izquierdas. Aunque nunca se declaró falangista a pesar de apoyar el *Plataforma 2002*, proyecto que tenía por objetivo realzar la memoria de José Antonio Primo de Rivera en su centenario, se definía como un hombre de derechas sin ambages.

Pronto le llegaría su primera oportunidad profesional como actor en 1949, donde interviría en *Cincuenta años de felicidad* de Marcel Achard, en el Teatro de la Comedia de Madrid.

Cuenta con importantísimos premios, que nos dan la dimensión del director que fue: Premio Nacional de Teatro (1962 y 2003), Medalla de oro al Mérito en las Bellas Artes (2001), Medalla de oro de Valladolid, e inclusive tiene un teatro que lleva su nombre en San Martín de Valdeiglesias (2009). Además fue nombrado Académico de Honor de la Academia de las Bellas Artes de Murcia (2004).

Todo ello sin contar los innumerables premios en su faceta televisiva.

Como director de escena cultivó casi todos los géneros. Le debemos el acercamiento que hizo al gran público de la obra de Alfonso Sastre, del que ha dirigido muchos de sus textos em-

25. El primer director madrileño del TEU fue Modesto Higuera. Con posterioridad, José Tamayo haría lo propio en Granada.

pezando por su emblemática *Escuadra hacia la muerte*, obra prohibida días después de su estreno en el Teatro María Guerrero.

Trajo a España a aquellos autores que eran referencia del nuevo teatro en Europa, pero que en este país eran verdaderos desconocidos: Thomas, Percy, Anouilh o Trevor.

Relanzaría en las décadas de los sesenta y setenta a Jardiel Poncela, Mihura, Valle Inclán, Benavente, y descubre para la escena a un joven Antonio Gala.

En 1977 estrena *La venganza de Don Mendo* de Muñoz Seca, que tuvo un enorme éxito de público. Esta obra la ha puesto en escena varias veces.

En total llevó a escena más de 80 espectáculos teatrales, además de destacar en televisión por acercar a todos los públicos el teatro desde el mítico programa Estudio 1.

En su haber también cuenta con haber dirigido el Teatro Español (1990-2003). En los últimos tiempos, el alcalde de Madrid Ruiz-Gallardón decidió no renovar su nombramiento como director del Teatro Español, aduciendo que los montajes de Pérez Puig eran anticuados. Le acabó sustituyendo Mario Gas.

La oposición en el ayuntamiento de Madrid en 1992, compuesta por PSOE e IU, solicitó que se le apartara de sus funciones por favorecer a su esposa Mara Recatero con un cargo de adjunta en el Teatro Real y con un sueldo anual de más de 42.000 euros anuales (7 millones de las antiguas pesetas).

Ocupó cargos importantes en TVE durante el gobierno de UCD. De todos era conocida su gran amistad con Adolfo Suárez.

Pérez Puig fue un director discutido desde muchos estamentos del teatro. A él le debemos las declaraciones: “El teatro público debe dejar de hacer gilipolleces y buscar al público con los grandes títulos”; y también esta otra: “La subvenciones actuales premian el fracaso”. (Perales. 2003)

Supo seducir y persuadir a los actores con su talento y simpatía, y siempre tuvo por iconos del teatro moderno a Jardiel, Mihura y Muñoz Seca.

A pesar de que algunos le han considerado un innovador, su fórmula era muy tradicional: un buen texto, buenos actores y mucho humor. Siempre buscó el éxito y la rentabilidad en sus espectáculos.

Alberto González Vergel (Alicante, 1922) es uno de los directores de escena decanos en nuestro país. También dirigió televisión.

Pasó por la universidad a estudiar Ciencias Químicas y acabaría dirigiendo el TEU de Murcia durante cinco años, donde debutaría con *El emperador Jones* de Eugene O'Neill. Cuando terminó la carrera se volvió a su pueblo de Rojales y allí ejerció su profesión de químico. Comenzó entonces a dirigir a un grupo de teatro aficionado del pueblo donde sufriría los rigores de

la censura, y el vacío de parte de sus habitantes al poner en escena *Doña Rosita lo soltera* de Lorca, o *El águila de dos cabezas* de Jean Cocteau.

Se va a Madrid en 1949 animado por su mujer a probar fortuna, y acabará desarrollándose como director de escena. En Madrid tuvo que empezar a labrarse una carrera, más desde la intuición que desde el conocimiento de la profesión.

El director no era sino un armonizador del espectáculo, un señor que con un gran sentido crítico y un buen sentido estético organizaba el espectáculo desde las aportaciones del autor; del actor; de los elementos plásticos y hasta del público; era, en fin, un coordinador. Por supuesto, hoy la dirección no es esto y yo la entiendo de una manera comprometida y creadora. (Salvador. 1970)

Junto a Adolfo Marsillach y Amparo Soler Leal formó la compañía Teatro de Arte. Aquel peregrinar por provincias fue un fiasco económico. Casi a punto de tirar la toalla conoció a Josefina Sánchez Pedreño que tenía en mente crear el “Dido, pequeño teatro de Madrid”, un teatro de cámara que se acabaría convirtiendo en un punto de referencia importante para la renovación teatral en aquel momento.

Allí estrenó *Tío Vania* de Chejov con éxito de crítica y público. Varios títulos más y algunos viajes a Londres y París, acabaron por consolidar al director González Vergel.

La camisa de Lauro Olmo fue premio Valle-Inclán, y por esta dirección se le dio finalmente el Premio Nacional de Teatro. Pero este éxito era el presagio de posteriores fracasos y casi ninguna llamada para dirigir. En esa renuncia puntual que hizo a la dirección de escena, es cuando se produce la llamada de TVE para dirigir programas dramáticos.

Su culmen como director fue cuando estuvo al frente del Teatro Español (1970-1976).

Fue catedrático de la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático), y cuenta en su haber con distinciones tan importantes como el Premio Nacional de Teatro (1962) o Corbata de la Orden de Alfonso X el Sabio. También posee importantes premios en el panorama televisivo.

Dentro de su concepto estético, González Vergel nunca ha militado en *art pour l'art*.

A pesar de ser un director que le gustaba mandar con mano férrea sobre sus montajes, sin dejar que la estrella de turno decidiera, todos destacan su lucidez, su vitalidad y su energía. Se aproximó a los clásicos con respeto pero sin ataduras.

Se trata de aproximarlos en la intención y en el sentido de la puesta en escena. Según mi criterio y el de algunos, hay dos maneras de entender la dirección de escena. Una que es simplemente un armonizador que conjuga todos los elementos de la representación como un director de orquesta. Y otra que se compromete con el espectáculo, y que a través de él da su propia visión de la vida y de las cosas. Yo he militado en esta segunda manera, mis espectáculos clásicos han sido sobre todo discursos políticos y sociológicos. (Cáceres. 2010)

Para mí hay dos tipos de directores, el artesano como José Luis Alonso, o el creador como Miguel Narros, con sus virtudes y defectos. Yo he sido un creador como Marsillach. (Núñez Bello. 2009)

La censura siempre lo vigiló de cerca. Incluso cuando hacía un clásico, sus puestas en escena eran miradas con lupa. Se recuerda que debutó con *La estrella de Sevilla* de Lope de Vega en el Teatro Español al ser nombrado director del mismo. El propio director general le llamo

después del estreno porque ese inocente montaje, se había convertido de su mano en una durísima crítica contra el poder y contra la tiranía política.

Participaba activamente en la elaboración de los diseños de iluminación. También lo hacía con la planta del decorado por una mera cuestión operativa, ya que necesitaba tener claro sobre qué espacio tendrían que moverse sus personajes.

Era un director que se alejaba de la improvisación, y tenía por costumbre llegar al primer ensayo con toda la obra tramada.

Crítica abiertamente a aquel prototipo de actor que no proyecta y no vocaliza convenientemente, a ese actor que emborrona todo y que hace difícilmente entendible cualquier texto barroco.

Antonio Chic (Barcelona, 1932) es también de los directores marcados por la universidad. Estudió Peritaje Mercantil y fue uno de los grandes realizadores que tuvo Televisión Española.

Sus inicios se remontan a 1952 cuando dirigió el TEU de Barcelona. Con esta formación recorrió países como Alemania e Italia en 1957, donde representó *El castigo sin venganza* en los Festivales de Saarbrücken y Parma respectivamente. Repondría este espectáculo con posterioridad en Barcelona contando con la colaboración de unos jóvenes Gemma Cuervo y Fernando Guillén.

Con *La dama boba* también de Lope de Vega, se alzaría en Madrid con el Premio Nacional de Dirección del TEU.

En 1965 pasa a formar parte de la plantilla de TVE.

En su faceta de director, Antonio Chic destacó siempre por su serenidad. Afirmaba que en el fondo, el teatro no había cambiado tanto desde la antigua Grecia hasta hoy. Lo que sí había sufrido un cambio importante era la concepción que ahora teníamos del teatro, ya que ahora estaba más condicionado a las exigencias del público que en etapas anteriores.

Afirmaba además la puesta en escena actual era más rigurosa, meticulosa y más exigente, yendo a la búsqueda de motivos efectistas y excesivos en ocasiones.

Según detalla el profesor y director de escena César Oliva en su artículo “La dirección de escena como compromiso ideológico y estético” (2004), podríamos concluir que esta generación de directores de escena de mediados de siglo aproximadamente respondía a una serie de características generales como:

1. Atención al director como principal responsable de la producción escénica a todos los niveles.
2. Disposición a la ampliación y el refuerzo de todos los elementos escénicos (luz, vestuario, atrezzo, decorados, etc.)
3. Búsqueda de más formación teórico-práctica

4. Ponderar los ensayos de una nueva forma, habida cuenta de la complejidad de las nuevas formas de trabajo. Ello traía aparejado la desaparición de la cocha del apuntador entre otras cosas.

5. Búsqueda de repertorio variado tratando de equilibrar el tradicional repertorio de autores y textos, con las nuevas generaciones y su literatura.

6. Se buscó de alguna manera no trasgredir las normas de la censura, aunque no siempre se consiguió.

7. Estamos ante un nuevo tiempo que exige más profesionalidad en cada una de las áreas creativas que conforman el espectáculo en su globalidad. Por ello el director, también buscará rodearse de los mejores profesionales en todos los campos.

8. Necesidad de incorporar nuevos aportes vistos fuera de España, bien sean métodos o procedimientos, tratando de depender menos de la perspicacia y la sagacidad del director.

Las generaciones posteriores llegan al teatro desde la universidad casi en su totalidad, pasando de las aulas al teatro convencional casi sin solución de continuidad. Y era evidente que así fuera, ya que en este ámbito ilustrado anidaban las disciplinas humanísticas.

Estamos ante una hornada que queda representada por: José Martín Recuerda, Ángel Fernández Montesinos, Juan José Alonso Millán, Carlos Pérez de Muniain, Jaime Azpilicueta, José María Morera, José María Loperena, Antonio Díaz Zamora, Eugenio García Toledano, José Tamayo, Mario Antolín, Aitor de Goicelaya, Miguel Bilbatúa, Ricard Salvat, Jacinto Cátedra, Alberto Castilla o José Sanchís Sinisterra.

No todos acabaron dedicándose por completo a la profesión por lo difícil de la situación se puso. Había muchos factores que operaban en contra: el posicionamiento político de algunos, lo complejo de las producciones, las dificultades de giras, las condiciones laborales y de salarios, etc. Además muchos de los directores anteriores, ya ocupaban casi todos puestos importantes que la profesión podía generar. Unos acabaron en la autoría y otros en la televisión, la docencia, etc.

De manera general, sí que todos estaban políticamente comprometidos con la situación que el país estaba viviendo.

José Tamayo Rivas (Granada, 1920-Madrid, 2003) se desarrolló como director de escena y empresario teatral. Estudió Humanidades en el Seminario granadino y fue durante estos estudios, donde comenzó a conocer el teatro y más tarde interesarse por él. Posteriormente estudiaría en la Escuela de Comercio.

Al terminar la Guerra Civil comienza a encaminar sus primeros pasos en el TEU de Granada en 1944. Esta experiencia desembocaría en la fundación de la Compañía Lope de Vega con otros destacados miembros en el año 1946. Además traslada su residencia de Valencia a Madrid.

La Compañía La Lope de Vega nace con el propósito de dar réplica de disconformidad a la lamentable situación del teatro español de posguerra. En 1944 José Tamayo denunciaba, desde la revista Cuadernos de Teatro, la pobreza ideológica y estática de la escena española: Poco se puede esperar de las compañías profesionales que, con sus viejos trastos, hoy ruedan por los escenarios de provincias, con un teatro detestable, con unas formaciones de intereses, faltas de técnica teatral y en manos de unos empresarios que debieran dedicarse a otros negocios. Esto es la negación del teatro. (Tévar Angulo. 2012)

La Compañía Lope de Vega trató de revitalizar el anquilosado teatro español imperante. En Madrid se instalará en el Teatro Fuencarral. La compañía gira por América entrando en contacto con los españoles de la diáspora. De vuelta a España, estrenan en el Teatro de la Comedia *La muerte de un viajante*.

Si bien este estreno supuso un éxito de público, no es menos cierto que dividió a la crítica hasta polarizarla entre los conservaduristas como Gonzalo Torrente Ballester que la descalificaron bastante, y otros autores como Alfonso Sastre o Enrique Llovet que hablaron muy bien de la obra.

Tamayo crea la compañía lírica Amadeo Vives (1959), embrión de aquellos primeros estrenos de zarzuelas y espectáculos musicales montados con anterioridad.

A Tamayo se le debe que forzara cierta revolución y renovación en la zarzuela para acabar proyectándola más allá de nuestras fronteras, haciendo del género un gran espectáculo al sacarlo de sus habituales y escuetas puestas en escena. La lírica española comenzó a tener difusión de alcance internacional. En el periodo 1969-1987 giró por los cinco continentes con el espectáculo *Antología de la zarzuela*, que alcanzó la cifra de más de veinte millones de personas

Como hemos apuntado, en los años cincuenta Tamayo acercó al público español referentes mundiales de la autoría teatral como Tennessee Williams o Arthur Miller. También difundió el trabajo para públicos mayoritarios de Lorca, Valle-Inclán, Brecht, Anouilh, Dürrenmatt o Faulkner.

Aparte de ser fundador del Teatro Bellas Artes (1961) y director del Teatro Lírico Nacional (1970), también ostentó el cargo de Director del Teatro Español (1954-1962).

Además participó en los festivales más importantes de España y del mundo como Edimburgo, Ámsterdam o París.

Entre los distintos premios y galardones, cuenta con el Premio Max (2002). También le fue concedida la medalla de oro de las Bellas Artes (1992), “Primera estrella” de la Comunidad de Madrid, premio Los Mayores del Año (1997), premio Mayte de teatro por la obra *Luces de Bohemia* (1997), la encomienda de Isabel la Católica y la de Alfonso X el Sabio.

Tamayo está considerado como uno de los directores más importantes, influyentes y pieza clave de la segunda mitad del siglo XX en nuestro país.

También le debemos la introducción de métodos empresariales modernos en el teatro español de la época. Con él, la figura del productor comenzó a conocerse y posicionarse en nuestro país.

En este sentido, cabe destacar la siguiente cita a propósito del estreno de *La muerte de un viajante*:

El papel del viejo empresario de compañía hay que sustituirlo, a mi entender, por un nuevo director, que, movido por su vocación se sienta administrador de los bienes que produzca el teatro, en vez de hacerlo en un sentido de explotación. (Tévar Angulo. 2002)

Ricard Salvat i Ferré (Tortosa, 1934-Barcelona, 2009) destacó por ser un hombre de teatro en su globalidad. Desde profesor universitario, hasta director de escena pasando por dramaturgo o novelista.

Como agitador y gran revulsivo de las artes escénicas en la Cataluña de posguerra, la figura de Salvat es indispensable para entender el teatro catalán de la segunda mitad del XX.

A pesar de ser considerado para muchos como el padre del teatro catalán, para otros su figura resultaba sumamente incómoda por lo polémico de sus posicionamientos, hasta el punto de que su influencia casi desaparece a partir de la década de los noventa.

Cuenta con el Premio Nacional de Teatro concedido por Generalidad de Cataluña (1999), la distinción de la Cruz de San Jorge (1996), Premio Joanot Martorell (1959), o la Medalla de Oro al Mérito Artístico del Ayuntamiento de Barcelona 2003.

Comenzó estudios de Filosofía en la Universidad de Barcelona para posteriormente pasar a formar parte de la Agrupació de Teatre Experimental²⁶ en 1953 junto a compañeros como Miquel Porter, Elena Estellés, Feliu Formosa, Narciso Ribas o Asunción Fors.

Más tarde en 1956, crearía también junto Miquel Porter y Helena Estellés la compañía de teatro aficionado Teatre Viu (Teatre Vivo), que tenía su base de trabajo en la pantomima y la improvisación. Esta compañía acabaría integrándose al año siguiente en la Agrupación Dramàtica de Barcelona.

En este periodo de formación, Salvat optó a una beca del Instituto Alemán para cursar estudios de Sociología y Filosofía en Heidelberg. Después estudiaría Ciencias Teatrales en Colonia, y fue en Alemania donde estudiaría a fondo el teatro de Brecht.

En 1960, María Aurelia Capmany le acompañó en la empresa de fundar la EADAG (Escuela de Arte Escénico Adrià Gual). Hasta 1975 fue dirigida por Capmany, y durante más de quince años fue un claro referente del teatro en Cataluña. Nació con la intención de ser una escuela interdisciplinaria al modo de la Bauhaus.

La EADAG fue la punta de lanza para la introducción del realismo épico en España, teniendo como referentes el trabajo de no sólo de Bertold Brecht, sino también el de figuras como Salvador Espriu o Erwin Piscator.

26. Compañía de teatro aficionado universitario que montaba obras de teatro en catalán. Este fue el motivo por el que el SEU les tenía prohibido ensayar dentro de la universidad.

Este vivero teatral pudo ver a de referentes en la escena de este país como Fabià Puigserver, Núria Espert, Albert Boadella, Josep María Benet i Jornet, Feliu Formosa, Montserrat Carulla, Ventura Pons, etc.

Entre 1971 y 1972 dirige el Teatro Nacional de Barcelona, y en 1975 crea la Escuela de Estudios Artísticos en Hospitalet de Llobregat.

En el periodo 1975-1986, fue el director del Festival Internacional de Teatro de Sitges, y entre el 2004-2006 dirigió el Festival Internacional de Teatro de Tortosa “Entrecultures”.

En el marco de la universidad de Barcelona generó la creación de la cátedra de Historia de las Artes Escénicas, para impulsar la investigación teatral.

Fundó la AIET (Asociación de Investigación y Experimentación Teatral) y revista *Assaig de Teatre*. Esta última también la dirigió.

Con casi 163 espectáculos entre dirigidos y producidos, Salvat es una es un hombre clave en la renovación teatral no sólo de Cataluña, si no en España en su conjunto.

En plena dictadura del franquismo, Salvat es el primer director que trae a Madrid un espectáculo en catalán.

Aunque la figura como dramaturgo de José Martín Recuerda (Granada, 1926-Motril, 2007) oscurece todo lo demás, también fue director del Teatro Universitario de Granada. Acabó Filosofía y Letras en la Universidad de Granada comenzando a ejercer la docencia a partir de 1947 en su tierra natal.

El TEU de Granada se crea en 1952 y lo dirige José Martín Recuerda que estuvo a lo largo de siete años al frente del grupo. La contribución al teatro de Martín Recuerda es significativa, llevando al escenario no sólo sus textos sino también otros autores y adaptaciones de clásicos.

A su marcha en 1959, José María López Sánchez se hace con la dirección del TEU, año en el Martín Recuerda es galardonado con el Premio Lope de Vega por *El teatrito de don Ramón*.

Martín Recuerda también llegaría a dirigir el Taller de Teatro de la Casa de América.

Posteriormente, ejercería la docencia en Madrid y Barcelona. Formó parte del T.E.U. (Teatro Español Universitario) llegando a ser director de en los años cincuenta.

A partir de 1966 se exilió a París, ejerciendo como profesor en la Universidad de La Sorbona. Luego se afincaría en Estados Unidos dando clases en la Universidad de Washington y posteriormente en el Humboldt State College de California.

En 1971 vuelve a España y su carrera como dramaturgo se dispara. Entre 1971-1978 trabajará en la Universidad de Salamanca.

Martín Recuerda, en esa doble faceta de autor que ha dirigido, escribe directamente para la escena, y de ello se desprende un lenguaje directo y accesible. Su obra también está plagada de efectos de distanciamiento.

Ángel Fernández Montesinos (Murcia, 1930) es socio fundador y presidente de honor de la actual ADE (Asociación de Directores de Escena de España) y como toda esta generación de directores, también procede del teatro universitario murciano.

Se estrena dirigiendo al Teatro de Cámara DIDO, en el teatro María Guerrero de Madrid. Lo hizo en 1960 con *El libro del buen amor* del Arcipreste de Hita y *La viuda valenciana* de Lope de Vega, y es entonces cuando comienza ser considerado un director de relevancia en el panorama nacional.

La consagración definitiva como director le llegaría en 1961 al recibir el Premio Nacional de Teatro por la anteriormente citada *La viuda valenciana*, y en 1962 vuelve a ser galardonado con la Medalla de oro de Valladolid a la mejor dirección. Volvería a repetir como Premio Nacional en 1972 por su trabajo al frente del Teatro Nacional de Juventudes.

Dirigió el Teatro Nacional de Juventudes en la etapa 1962-1976, que programaba espectáculos familiares y que estaba dentro de la estructura del Teatro María Guerrero. Esto lo compaginó durante tres años (1964-1967) con la dirección escénica del Teatro de la Zarzuela de Madrid.

Ha dirigido más de 160 espectáculos con un carácter más comercial y de comedia. Son de destacar sus espectáculos musicales con mucho tirón de público como *Por la calle de Alcalá*, con Esperanza Roy y Paco Valladares, y *Mamá quiero ser artista* con Concha Velasco. Los musicales son su género preferido.

Dirigió el Teatro Lara de Madrid, la Compañía Lírica Isaac Albéniz durante 7 temporadas, el Teatro Nacional de Caracas, etc.

Su trayectoria ha sido premiada además con la Medalla de las Bellas Artes y el Premio Segismundo de la Asociación de Directores de Escena

También la consolidación en el mundo teatral de Juan José Alonso Millán (Madrid, 1936) tiene más que ver con la dramaturgia y su faceta de guionista, que con su escaso periodo en la dirección escénica. No obstante, entendemos determinante este tiempo por mínimo que sea.

Alonso Millán está considerado como un autor de referencia en el último tercio del siglo XX en este país, y continuador del legado de Enrique Jardiel Poncela y Miguel Mihura.

Se da a conocer dentro del ámbito universitario hasta acabar dirigiendo el Teatro Español Universitario. Objeto de estudio ha sido su dirección durante el franquismo del esperpento de Valle-Inclán, *Los cuernos de don Friolera* (Pérez Rasilla y Soria. 2011), llevado a escena con el TEU de Madrid.

Alonso Millán eligió como *leitmotiv* de su teatro, la crítica absurda y corrosiva en detrimento de un teatro más combativo que hurgara en los problemas sociales.

En la línea del oficialismo gobernante, Alonso Millán ha ostentado cargos importantes en el ámbito de las artes y el espectáculo.

De ese grupo de directores escénicos con más bien poca repercusión, también tenemos a Carlos Pérez de Muniain, que dirigió el TEU de la Escuela de Peritos Industriales de Madrid, o a Eugenio García Toledano que dirigió el teatro universitario del SEU. Don Jacinto Cátedra fue el director del TEU de periodismo en la temporada 1953-1954.

De Aitor de Goiricelaya destacamos la dirección de *Nochebuena del diablo* de Oscar Esplá en 1967, en el II Festival de América y España.

Jaime Azpilicueta (San Sebastián, 1941) es un director de oficio. Terminó sus estudios de Arte Dramático en el Conservatorio de San Sebastián y pasó de actor a director. Comenzó dirigiendo grupos de teatro universitario y de cámara.

Se traslada a Madrid donde compagina el teatro y la televisión. También ha sido un director que ha destacado dentro del género de los musicales.

Ha sido premiado como mejor director en 2002 por la Asociación de Directores de Escena de España (ADE) y nominado dos veces a los premios Max. También ostenta el de la Asociación de Críticos de Nueva York al mejor director.

Ha dirigido más de 160 espectáculos teatrales.

En esta eclosión de los directores de escena, también aparece José María Morera (Valencia, 1934), memoria de nuestro teatro y fundamentalmente un director de actores como pocos. Estamos ante un director que apostaba claramente por un teatro social y de compromiso. De hecho, su consolidación como director viene de la mano de obras como *Rosas Rojas para mi* (1969) y *Los secuestrados de Altona* (1972). Recibió el Premio Nacional al mejor director dos veces. También obtuvo el premio de la crítica de Barcelona por *El hijo rojo* (1966) y el de la crítica de Madrid por *Casa de Muñecas* (1981).

Su estreno como director se produjo en Madrid en 1964 con la obra *Diálogo de la herejía*, obtuvo un sonoro fracaso por anticatólica.

A Morera lo definen como un director de riesgo y muy metódico. Fue quien estrenó *Los físicos* de Friedrich Dürrenmatt (1968)

Del ámbito universitario también llegó José María Loperena (Lérida, 1938). El grueso de su trabajo de dirección, se desarrolló en las décadas 60 y 70 del siglo XX. Con posterioridad se dedicó a la abogacía y es muy conocido por su defensa a los miembros del grupo de teatro Els Joglars a causa de la puesta en escena de *La Torna*.

Durante aquella época de intensa actividad dirigió el TEU (1958-1961).

Su activismo aún continúa. Basta recordar la querrela interpuesta ante el Tribunal Penal de La Haya contra el expresidente del gobierno José M^a Aznar por la intervención de España en la guerra contra Irak. Esa querrela se puso en nombre de más de 14.500 actores de todo el país.

Representó a Lluís Llach en su denuncia por incumplimiento de compromiso electoral contra Felipe González, por acabar metiendo a España en la OTAN.

Sigue publicando con asiduidad y colabora con varios diarios catalanes y de tirada nacional.

Antonio Díaz Zamora (Valencia,) viene de una familia dedicada al teatro por tradición. Él mismo nació en el Teatro Ruzafa de Valencia, cuyos propietarios eran su propia familia.

A pesar de todo ello, estudió Derecho y Filosofía y Letras, aunque finalmente se dedicara al teatro como era de esperar.

Se estrena como director en el Teatro de Cámara del Ateneo Mercantil de Valencia en 1962.

Dirige al TEU del Distrito Universitario de Valencia una temporada (1964-1965).

Funda el Teatro Club en 1966, que acaba fusionándose ese mismo año con Studio S.A. La nueva compañía se llamará Studio Teatro.

Llega 1972 y transforma el antiguo cine Valencia-Cinema, en un teatro donde residirá la compañía teatral Quart 23.

En el ámbito de la pedagogía teatral en Valencia tiene un amplio curriculum. En 1976, inaugura el Centro de Preparación del Actor. En 1978, pasa a formar parte Conservatorio de Música, Arte Dramático y Danza de Valencia, donde trabajará en la redacción del nuevo plan de estudios de Arte Dramático y pasará a ocupar la Cátedra de Interpretación. Será nombrado catedrático numerario en 1982 y director de la Escuela Superior en 1984.

Entre 1986 y 1989 dirige y pone en funcionamiento el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana.

Fue premiado por el Ayuntamiento de Valencia con el Premio de la Crítica por su trabajo como docente, pedagogo y director escénico.

También ha dirigido ópera.

Sin lugar a dudas, Díaz Zamora es el director de escena y pedagogo con más experiencia e influyente en el teatro contemporáneo de Valencia. Poco amante de los cenáculos, bien fuera de políticos o de gentes de la profesión, siempre puso mala cara al oficialismo.

No entendía el teatro sin riesgos y denostaba en parte la falta de ética de la profesión.

El teatro sin riesgo es un juego burdo, un engaño bobos, un narcisismo vacío. Llega un momento en que no sabes si eres tú el que elige a los autores o son ellos los que -como por arte de magia- te han elegido. Mi respeto por el público es total. Lo aprendí en el Ruzafa, un teatro dedicado a la revista. (Máñez. 2008)

También en Mario Antolín (Zaragoza, 1930-Madrid, 2003) se conjugan varias profesiones: periodista, crítico de arte y director de escena. Y del mismo modo, a Mario Antolín la profesión le corría por las venas, ya que su padre fue el actor Mario Albar (su nombre verdadero era Cándido Antolín). Además estuvo casado con la actriz María Fernanda D'Ocón.

Pasó por la universidad, se licenció en Medicina y se diplomó en la Escuela de Periodismo.

Allí había dirigido el TEU de Zaragoza, y al llegar a Madrid siguió dirigiendo y alcanzando éxitos con su compañía. Para mantenerse en la ciudad, hacía de corresponsal del Heraldo de Aragón.

Siempre vinculado con las Artes Escénicas, Antolín llegó a ser Subdirector General de Teatro en el Ministerio de Cultura, entre 1971 y 1976. Fue justamente a partir de esta experiencia de gestor, donde Antolín dejó de dirigir y de frecuentar los ambientes teatrales.

Con anterioridad y al inicio de la Transición, también había sido director del Gabinete del Ministro de Relaciones Sindicales.

Desde su formación periodística estuvo vinculado como crítico de arte a *Blanco y Negro*, *Diario Ya*, *El Imparcial* o *Radio Intercontinental*, y dirigió seriales de televisión.

El Primer Festival de Teatro Internacional de Madrid lo dirigió el mismo, además de ser Comisario del Teatro María Guerrero. También dirigió el primer Festival Internacional de Danza.

Dirigió la galería Alfama y de la editorial Fórum Artis, y fue miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. También fue presidente de la Asociación Madrileña de Críticos de Arte y vicepresidente de la Asociación de Escritores y Artistas Españoles.

Entre sus galardones se encuentra la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes

Parte de la profesión le criticó muchísimo durante su estada en el Ministerio. Sin embargo Boadella le recuerda con afecto:

Un hombre que era camisa azul pero que amaba el teatro; estaba casado, además, con una actriz, María Fernanda d'Ocón, y contemplaba nuestro trabajo con cierta simpatía, nos trajo al Teatro Español, nos llevó al Festival Internacional de Mimo, y siempre nos decía que anduviéramos con cuidado. (Huerta Calvo. 2010)

En el mismo libro de Boadella, aparece una afirmación que tiene cierto interés y que de alguna manera toca la obra de Jerónimo López Mozo:

La revista *Pipirijaina* dedicó un número a Antolín (Mario Antolín director de escena) con una cover explosiva, en la que aparecía con una facha verdaderamente siniestra -a lo Pinochet-, portando gafas negras, gabardina de la brigada político-social, y unas enormes tijeras como emblema de su oficio, y que este personaje inspiró a Jerónimo López Mozo su obra *El olvido está lleno de memoria* (2003). (Huerta Calvo. 2010)

El propio Jerónimo López Mozo nos aclara mejor este extremo que cuenta Boadella. Aquí reproducimos su respuesta a través de un mail, donde obviando lo estrictamente personal:

Yo conocí a Mario Antolín (por cierto, marido de una gran actriz. María Fernanda D'Ocón) en la época en que era director del teatro nacional de cámara y ensayo (o algo así). Tuve mucha relación con él y algunos desencuentros por asuntos políticos. Yo le apreciaba porque era un enamorado del teatro y no era, en el fondo mala persona. También, porque intervino a mi favor cuando evitó que se prohibiera mi obra *El testamento* en un

Certamen de Teatro Universitario celebrado en Palma de Mallorca. Pero era falangista y tenía la chulería que distinguía a muchos de ellos. Además, vestía de forma siniestra, como aparece en la portada de *Pipirijaina*. Debo decir que, en algunos de nuestros desencuentros, fui duro con él. Para mí, su condición de hombre del régimen con poder para hacer y deshacer a su antojo y para administrar la libertad de los creadores según su personal criterio, me parecía inadmisibles. Y me jodía que hubiera que darle las gracias cuando te abría alguna puerta que, en democracia, nunca hubiera estado cerrada. Jugaba a ser el bueno del régimen franquista. Ese talante le sirvió durante la Transición para seguir políticamente vivo y ocupar cargos importantes en el Ministerio de Cultura.

Mi personaje se inspira, en el aspecto físico, en él. Cuando escribía la obra, siempre acudía su imagen a mi cabeza. Por eso, al bautizarle, le llamé Antolín Alvar. Antolín, porque ese era su apellido. Alvar, porque su padre, que era actor y se llamaba Cándido Antolín, usaba el nombre artístico de Mario Albar.

De Alberto Castilla (Zaragoza, 1936) se puede afirmar si ninguna duda, que fue de los directores de escena teatrales universitarios más destacados de su época.

Estudió Filosofía y Letras y dirigió el TEU de la Universidad de Zaragoza, estrenándose con un programa que lo componían *La cabeza del Bautista* de Valle-Inclán, *El parecido* de Pedro Salinas y *Doctor Death, de 3 a 5* de Azorín. Se estrenó en Barcelona en noviembre de 1958 en los festivales universitarios, y en el teatro de la C.A.P.S.A. El cantautor José Antonio Labor-deta también dirigía el grupo en ese momento.

De Castilla se valoraba la puesta en escena del teatro breve. Supo descubrir los entremeses y renovarlos haciéndolos más ágiles. Como ejemplo tenemos los *Entremeses* de Cervantes que dirigió para el TEU de Madrid.

En poco tiempo comenzó a dirigir el Teatro Nacional Universitario con las mismas limitaciones que un TEU de cualquier universidad.

Llegó a conseguir en 1959 el Premio Nacional de Teatro Universitario con la obra *El momento de tu vida* de Saroyan. El mismo premio lo consiguió al año siguiente con *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca.

En 1965 comenzó a preparar en el TNU (Teatro Nacional Universitario) dos proyectos de cierta magnitud: *El círculo de tiza caucásico* y *Fuenteovejuna*. El empaque que se le quería dar a estos montajes estaba justificados ya que sería la carta de presentación del TNU en distintos Festivales internacionales y nacionales.

El día 29 de marzo de 1965 tuvo lugar el estreno en el María Guerrero de Madrid. La tensión entre diversas facciones estudiantiles era tanta, que la policía tuvo que emplearse a fondo en el exterior del teatro. Los estudiantes de extrema derecha acusaban a los miembros de TNU de comunistas al llevar a Brecht a escena. Mientras la otra parte les acusaba de fascistas y de hacer seguidismo al SEU.

La crítica habló bien de ambos espectáculos, y todo esto se refrendaría en 1965 con el Premio Mundial de Teatro Universitario en el Festival de Nancy, a pesar también de la polémica y comprometida versión contemporánea de *Fuenteovejuna* con el Teatro Nacional Universitario.

A pesar del éxito incontestable, fue cesado como director y emigró a los Estados Unidos. Durante el curso 1962-1963 estudió Arte Dramático en Minnesota University con una beca Fullbright. Posteriormente se iría como profesor en 1963 a la Yale University.

Nuevamente regresó a América, pero esta vez a Colombia donde ejerció como Director del Teatro Estudio y profesor en la Sección de Teatro de la Universidad Nacional de Colombia. Estuvo en la fundación del Festival de Manizales, donde puso en escena *Tirano Banderas* en 1968 con versión de Enrique Buenaventura.

José Sanchís Sinisterra (Valencia, 1940) ha combinado perfectamente y durante mucho tiempo la faceta de dramaturgo y director teatral. Estamos ante uno de los autores más reconocidos y premiados de nuestro teatro contemporáneo, además de un brillante docente y pedagogo teatral.

Es el gran transformador del teatro español, en parte porque siempre ha tenido presente el doble atributo del texto dramático: lo literario y lo escénico.

Comienza en la facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de Valencia en 1957, y justamente en ese mismo año, ya se le encarga la responsabilidad de dirigir el TEU de su facultad. Sólo un año después en 1958, es nombrado director del TEU en el Distrito Universitario de Valencia.

Corría el año 1960 cuando crea el Aula de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de Valencia, del que será codirector. También fue codirector del Seminario de Teatro creado en 1961.

A Sanchís Sinisterra le debemos su contribución al nacimiento de la Asociación Independiente de Teatros Experimentales en 1963.

Por temas docentes va de Teruel a Sabadell y en 1971, ya se encuentra impartiendo docencia como profesor titular en el Instituto del Teatro de Barcelona.

Funda el Teatro Fronterizo en 1977 que también dirigirá junto a Magüi Mira (su esposa), Víctor Martínez y Fernando Sarrais. El objetivo era bien sencillo, generar un colectivo de autores, directores y actores, para dar cobertura a la experimentación teatral.

Dirige la Asociación Cultural Escena Alternativa en el periodo 1981-1984.

En 1984 comienza su etapa como docente en la UAB (Universidad Autónoma de Barcelona) de Teoría e Historia de la Representación Teatral.

Inaugurará en 1989 la Sala Beckett con el mismo objetivo de investigar y experimentar, así como impartir formación para actores. Fue una sala de teatro muy importante y un referente de toda una generación. La sala cerraría en 1997 que es cuando Sanchís Sinisterra cambia de residencia a Madrid.

Durante el año 1993 fue el director del Festival Iberoamericano de Cádiz.

José Sanchís tiene casi todos los reconocimientos que un autor-director de su talla pueda tener. Desde el Premio Carlos Arniches de Textos Teatrales (1968), hasta el Premio Camp de

l'Arpa de poesía (1975), Premio Nacional de Teatro del Ministerio de Cultura, que compartió con José Estruch (1990), Premio Federico García Lorca de Teatro (1991), Premio de Honor del Institut del Teatre (1998), Premio Max al Mejor Autor Teatral (1999 y 2000), Premio Nacional de Literatura Dramática (2004), Premio Max al Mejor Autor Teatral en Castellano (2005), etc.

Sanchís Sinisterra nunca se ha dejado embaucar por el éxito y siempre ha sido fiel a su particular visión del teatro. Su “teatro fronterizo” nos ayuda a entender mejor los caminos por donde transita su dramaturgia, que esencialmente se resumen en: espacios de riesgo, teatro dentro del teatro, metateatro (el teatro que habla del teatro), etc.

Su obra es una constatación en la experimentación e investigación, así como la confrontación entre tradición y dramaturgia contemporánea. Constantemente, traspasa las fronteras entre lo narrativo lo teatral, tanto desde la escritura como desde en sus espectáculos.

La universidad seguiría dando futuros hombres de la dirección de escena. Posteriormente llegarían Joaquín Arbide, Cesar Oliva, Juan Antonio Hormingón, Ángel Facio, Eduardo Camacho, Luis María Iturri, Alberto Omar Walls, José Blanco Gil, José Manuel Garrido, Juan Margallo, Salvador Távora, Guillermo Heras, Jesús Cracio, Joan Ollé o Antonio Malonda.

El madrileño Ángel Facio combina su licenciatura en Ciencias políticas en la Universidad Complutense, con su licenciatura en Arte Dramático en la ESAD de Córdoba. Facio y Los Goliardos, compañía mítica del teatro independiente y de espíritu libertario de la que fue fundador cuando era profesor universitario, se convierten en el paradigma de este género en el final de la España franquista.

Durante quince años había ejercido como profesor de Historia del Pensamiento Político en la Complutense de Madrid, hasta que decidió abandonar su carrera para dedicarse por completo al teatro.

Su proceso como director teatral va intrínsecamente unido a Los Goliardos (1964), una cooperativa de teatro que se definió como alternativa al teatro burgués de la época, y que comenzó siendo un grupo de teatro de cámara universitario hasta progresar a grupo de teatro independiente. Comenzó originariamente a formarse con componentes del TEU de la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad Complutense de Madrid.

A pesar de la manifiesta oposición al régimen, nunca definieron su militancia en organización alguna. Como ácratas que eran, estaban en una confrontación constante con el sistema y las organizaciones.

A ellos se les debe el manifiesto “Hacia el teatro independiente (27 notas anárquicas a la caza de un concepto” en 1967. A partir de este manifiesto se vislumbra un claro concepto ideológico y una búsqueda de nuevos objetivos. Dejaron atrás el teatro popular y embistieron direc-

tamente a la burguesía acomodada. El montaje más destacado de la época es quizás *La boda de los pequeños burgueses* de Bertold Brecht.

La primera etapa de Los Goliardos acaba en 1974. Después de girar por todo el país y de participar en festivales de la talla del de Nancy y de Zagreb, deciden disolverse.

A principio de los noventa se vuelve a la carga con el proyecto Goliardos, ahora como Sociedad Limitada y que definitivamente cerraría en el 1994. De aquella última etapa quedaron cuatro espectáculos de autores como Sartre, Genet, Rodrigo García y un polémico Tenorio.

Ese año se traslada a Sevilla donde se pondría al frente de la cátedra de Dramaturgia en la Escuela de Dirección del CAT.

Posteriormente y tras un tiempo en Colombia vuelve a España donde comienza a trabajar en una compañía de Almendralejo. Después se trasladaría a Murcia e intenta formar una compañía profesional que tampoco termina por consolidarse.

Luego vendría otra intención de resucitar a Los Goliardos a principio en 2011, cuando pusieron en escena *Moscú Cercanías* de Vendekikt Erofeiev, pero tampoco cuajó la idea. En abril de 2013 se celebraron las jordanas “Los Goliardos y el Teatro Independiente español” en Madrid, donde se conmemoró el 50 aniversario del nacimiento del grupo.

Sus últimos años los ha dedicado a la docencia en la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia. También fue asesor literario en el Teatro Español de Madrid con Mario Gas.

De Facio se dice que es uno de los cerebros más preclaros del panorama teatral español de los últimos años. Su concepción escénica viene determinada por su idea de que el teatro es más un campo de creación que de interpretación.

Joaquín Arbide (Badajoz, 1941) evolucionó desde el “amateurismo” estudiantil hasta acabar siendo un referente en el teatro andaluz.

Hace sus primeros estudios en Tetuán, capital de la Zona de Protectorado Español en Marruecos, a donde habían destinado a su padre que era telegrafista. Ya allí escribe en periódicos, dibuja y se embarca en la aventura del teatro.

En 1957 su familia se traslada a Sevilla donde finaliza sus estudios de “preu”. Quiso entonces irse a Madrid a estudiar en la Escuela Oficial de Cine, pero las dificultades familiares lo impedían y finalmente en el curso 1959-60 se queda la Facultad de Filosofía y Letras, incorporándose al TEU directamente como actor después de ver un cartel en un tablón de anuncios de la facultad.

Con el TEU intervino en *Tres sombreros de copa* de Miguel Mihura, en *Los Justos* de Albert Camus y *En la ardiente oscuridad* de Buero Vallejo. En este último montaje ya empieza a desempeñar tareas de ayudante de dirección.

En 1961 Arbide dirige su primera obra, se trata de *Pígalión* de Bernard Shaw con notable éxito de crítica y público. Después sería *Un sombrero lleno de lluvia* de Michael V. Gazzo, *El Cuervo* de Alfonso Sastre, *El Tintero* de Carlos Muñiz, *Rinoceronte* de Eugenio Ionesco, etc.

En la Universidad es donde fortalece ese vínculo con el teatro, el cine y el periodismo, dejando la carrera un año antes de terminarla para dedicarse de lleno al mundo de la información.

Arbide presta especial atención a una joven generación de autores españoles de la llamada “generación subterránea” donde hizo textos como *La Jaula* y *Diálogos de una espera* de Alfonso Jiménez Romero; *Pero el urogallo canta* y *La vértebra del profeta* de Miguel Ángel Rellán, o *Sigue pensando*, *Sam* de Manuel Pérez Casaux. Fue Joaquín Arbide quien estrena *Los novios o la teoría de los números combinatorios*, primera de nuestro Jerónimo López Mozo.

Se dice de Arbide que fue un defensor de posibilismo y como muestra se cita el ejemplo del estreno de la obra *El Tintero* de Carlos Muñiz por el TEU ante el gobernador civil de Sevilla Don José Utrera Molina.

La obra era una clara crítica al sistema y los valores que lo sustentaban. Sin explicación alguna, el gobernador quedó entusiasmado y dio la enhorabuena a toda la compañía. Además propició que se exhibiera por toda la provincia.

En 1964 un joven Arbide y otro llamado Antonio Gala, coinciden en una conferencia de este último. De ese encuentro surgiría el estreno en Sevilla de *Los verdes campos del Edén* (Premio Lope de Vega), por el TEU de Sevilla en el Teatro Lope de Vega.

El notable éxito de sus estrenos con el TEU del Distrito Universitario de Sevilla y la autonomía que le da trabajar para la radio “La Voz del Guadalquivir”, hace que Arbide pueda trabajar por sus propios medios con libertad y sin dependencia de nadie.

El teatro universitario seguía en la senda de la búsqueda de más libertad, autogestión e independencia. Para ello se plantearon cambiar el nombre al grupo y finalmente se llamó Tabanque. La nueva denominación del grupo fue consolidándose hasta relegar cualquier vínculo con “lo universitario”.

A finales de los 60, se le presentó la oportunidad de ir a Madrid y consolidar allí su carrera como director teatral, pero siempre prefirió seguir haciendo teatro en su tierra.

Tabenque se consolida en los años 70 y con ello la formación como director de escena de Arbide. En ese caminar con cierta independencia, cada vez se pone en escena textos más comprometidos.

Pero como en todo grupo, llegó la división. Esta se produjo con el estreno de *La Antígona* de Anouilh versionada por B. Brecht, y de esa división surgiría la compañía Esperpento. Paradójicamente este ha sido uno de los montajes más emblemáticos de Arbide por su trabajo como director.

Pero Tabanque sería también embrión de grupos como el Teatro Estudio Lebrijano o grupos nacidos en el seno del Seminario Metropolitano.

Paralelamente en Madrid comienza a funcionar el Pequeño Teatro donde el TEI (Teatro Experimental Independiente) ponía en escena sus montajes de la mano de Williams Layton y Miguel Narros. Arbide se le ocurrió transportar de alguna manera, lo que allí sucedía a Sevilla.

La actividad no solo se centró en aquella década en las puestas en escena y la apertura de algunas salas, sino que también se organizaron cursos y jornadas de formación donde se impartían materias como: historia del teatro, interpretación, dirección, escenografía, maquillaje, etc. Todo ello con la asistencia del Centro Español de Nuevas Profesiones.

La última obra que Tabanque pone en escena fue *Fermín Salvochea* de Manuel Pérez Casaux, aunque la actividad de Arbide sigue para otras compañías.

A finales de los 70 y principio de los 80, Arbide pone de moda el café-teatro en Sevilla. Surgen salas como El Oasis o la Sala Michel. Fue aquí en esta última sala, donde se Arbide puso en escena *La sufrida clase media*, un musical de Jerónimo López Mozo.

Nos aclara el propio López Mozo que en el fondo se trata de la obra *Réquiem por los que nunca bajan y nunca suben*.

Fue una incursión en el café-teatro, modalidad que había conocido en París y que intenté introducir en Madrid junto a Ángel García Pintado. No lo conseguimos nosotros, pero sí otros colegas. En 1979, la representó una compañía alicantina llamada Teatro de los Vientos. En septiembre de ese mismo año Joaquín Arbide inauguró en Sevilla el café-teatro Michel y la representó con el título *Entre todos le mataron y él solito se murió*. Como curiosidad te cuento que una de las actrices era Concha Távora, la hija de Salvador. Fue un éxito y la obra salió de gira por locales de Sevilla, Huelva y Cádiz. Durante el verano de 1980 fue repuesta en Sevilla, ahora con el nuevo título de *La sufrida clase media*. Las funciones tuvieron lugar en el teatro Lope de Vega, permaneciendo 13 días en cartel.

Arbide cuenta con más de 125 obras estrenadas entre 1960 y 1980 y con algunos premios destacados entre los que cabe mencionar al mejor montaje y mejor actor en el Primer Festival de Sitges por *Miseria y Gloria de un poeta* de Luis Moreno Manglano. También la mejor escenografía en el III Festival de Sitges y también en el Festival de Valladolid. Aunque sin duda, el más representativo es el Premio Nacional de Teatro en 1972, por las campañas teatrales realizadas en zonas de difícil accesibilidad.

Entre esa pléyade de directores de escena de derivaron en la docencia universitaria, nos encontramos también a Cesar Oliva (Murcia, 1945) y que también ha transitado los caminos de la dramaturgia.

Varios reconocimientos adornan su carrera profesional entre los que podemos destacar el Premio Nacional de Teatro (1968 y 1969) concedió por el Ministerio de Información y Turismo. El Premio en el III Festival de Teatro de Sitges (1969) al mejor Director y Escenografía y el *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres* (1987). Además posee el Premio García Lorca (Diputación de Granada, 1995) y el Premio Palma de Alicante.

César Oliva fundó el TUM (Teatro Universitario de Murcia) lo que le acredita como uno de los pioneros del teatro independiente en España. Al frente este grupo y entre 1967 y 1975, llegó a dirigir más de una treintena de puestas en escena. Ha dirigido desde los clásicos Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Shakespeare, Francisco de Rojas Zorrilla, Valle-Inclán o Brecht, hasta autores como Jerónimo López Mozo, Luis Riaza, Alfonso Sastre, Luis Matilla, Manuel Pérez-Casaux, Alberto Miralles o José María Camps.

Fue el primer director del incuestionable Festival de Teatro Clásico de Almagro (1983-85), etapa que coincidió con la dirección del Teatro Romea de Murcia. Así mismo fue director del Centro Nacional de Documentación Teatral (1979-1980), y desde 1996 del Festival Internacional de Teatro y Música Medieval de Elche.

Su colaboración en revistas especializadas de teatro es extensa, desde ADE Teatro hasta Primer Acto, Criticón, Cuadernos de investigación teatral, Assaig de teatre, Gestos, Eduga, etc.

Su actividad docente se centra esencialmente en la Universidad de Murcia, donde es Catedrático de Teoría y Práctica del Teatro, y donde también fue Vicerrector de Extensión Universitaria (1994-1998). De su trabajo se ha beneficiado infinidad de universidades como Salamanca, Granada, Berkeley, Aix-en-Provence, Pau, Leeds, Middlebury, Dartmouth y Buenos Aires. Destacamos la *Historia básica del arte escénico*, *Teatro español del siglo XX* y *La última escena* de entre los más de trescientos trabajos publicados.

Juan Antonio Hormingón (Zaragoza, 1943) es el referente de ADE (Asociación de directores de Escena de España). Salvo por unos meses, siempre has sido el secretario general desde su fundación en 1982. Acabará abandonando su carrera de médico dos años después de licenciarse en la Universidad de Zaragoza (1965) para dedicarse al teatro desde las múltiples facetas que domina: dramaturgo, pedagogo y director teatral, además de escritor.

También en sus orígenes estuvo vinculado como director de escena al teatro universitario, en concreto desde 1962 hasta 1965 dirigió el TEU de Zaragoza. Prosigue su formación en Francia y durante el curso 1965-66 trabaja en Centre Universitaire International de Formation et Recherches Dramatiques (Universidad de Nancy) con profesores de la talla de Bernard Dort, Jack Lang, Denis Bablet, Arthur Adamov, Antoine Vitez, Robert Marrast o Paolo Grassi.

A su vuelta en España co-dirige desde 1966 a 1969 el Teatro de Cámara de Zaragoza. Posteriormente ya en 1975 funda la compañía de teatro Acción Teatral, con la que pone en escena una parte importante del grueso de obra.

En 1976 pasa a formar parte del elenco de profesores de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid en la especialidad de Dramaturgia y Estética Teatral, y ya en 1989 se hace con la Cátedra de Dirección de Escena.

Y un año más tarde es nombrado Director del Aula de Teatro de la Universidad Complutense de Madrid. Estaría en este cargo hasta 1985, año en el que crea y comienza a dirigir *ADE-Teatro*, una de las revistas teatrales más importantes del panorama mundial del teatro.

Durante siete años (1983-1990) fue miembro del Patronato del Festival de Teatro Clásico de Almagro. Ha sido miembro del Consejo asesor de Teatro de Madrid (1984), y en 1991 es nombrado miembro del Consejo de Teatro del Ministerio de Cultura.

Ha dirigido en Méjico, Venecia, Chile, etc. y ha obtenido importantes menciones y premios. En 1963 obtiene el Premio Nacional de Dirección del Teatro Universitario por su montaje *Los bandidos* de Schiller. También tiene el Premio de la Crítica Mexicana al Mejor Director de la Temporada de 1979 por su dirección de *Los veraneantes* de Gorki, además del premio "Leandro Fernández de Moratín" para estudios teatrales 2013. Tiene el reconocimiento de la "Orden del Guerrero Teatral" (2015) del Festival Experimenta en Rosario (Argentina).

Como pedagogo ha impartido docencia en infinidad de universidades nacionales y extranjeras (Milán, Venecia, Bérgamo, Buenos Aires, Montclair, Washington, México, La Habana, Bogotá, Toulouse, Pontificia de Lima, Simón Bolívar de Caracas, Évora, etc.), y en congresos de teatro en España, Francia, Yugoslavia, República Democrática Alemana, Venezuela, Portugal, Italia, Cuba, Colombia, Estados Unidos, Siria, México, Gran Bretaña, Canadá, etc.)

De los directores de escena en Canarias y su historia, ya pude dar cuenta en un extenso artículo titulado *La dirección desde los años 80 hasta hoy, aproximación a la figura del director canario*. (Cabrera. 2009) Mientras que la autoría canaria es más conocida, la labor de los directores de escena canarios es la gran olvidada.

Eduardo Camacho (Tenerife 1942-2006) bien podría ser uno de los directores universitarios con cierto reconocimiento.

Perito Mercantil de profesión desde 1962, siempre tuvo una vinculación directa con el teatro formándose en Arte Dramático entre 1962 y 1965 en el Conservatorio Profesional de Música y Declamación de Santa Cruz de Tenerife. En 1971 se va a París a la Escuela de Jacques Lecoq.

Pero su vida iba a transitar por el camino de la plástica, llegando a licenciarse en Bellas Artes en la Universidad de Barcelona (1981) y posteriormente doctorarse en la Universidad de La Laguna (1985). Justo al año siguiente accede al cuerpo de profesores de esta universidad, para en 1991 ser nombrado Catedrático de Pintura en la misma universidad de La Laguna.

Su progresión en la Universidad llegaría hasta la posición de Decano de la Facultad de Bellas Artes durante el periodo 1986-1991.

A Eduardo Camacho hay que agradecerle la creación del título de Experto Universitario en Teatro y Artes Escénicas de la Universidad de La Laguna en 1998, en su época como Vicerrector. No tendría continuidad, pero el esfuerzo está ahí.

El reconocimiento profesional como director de escena, le fue otorgado el 19 de julio de 1973 en Madrid, aunque su ámbito de dirección siempre estuvo restringido a compañías universitarias y semi-profesionales.

También fue miembro de Asociación de Directores de Escena de España (Madrid).

En lo que sí tiene una larga y reconocida trayectoria, es el campo de la escenografía y la creación de Espacios Escénicos.

El también canario Alberto Omar Walls (Santa Cruz de Tenerife, 1943) ha tocado varios palos no sólo en las artes escénicas (actor y director de escena), sino en el arte en general (escritor, cinematografía, gestor cultural). Se Licenció en Filosofía y Letras por la Universidad de La Laguna y acabó especializándose en la gestión cultural y políticas culturales en Madrid (Magíster en Gestión Cultural) y Barcelona (Postgrado en Gestión y Políticas Culturales).

Alberto Omar es más conocido por su pertenencia a la Generación del 70, una camada de novelistas canarios que revolucionaron la escritura de las islas, aunque en honor a la verdad esta generación estaba bastante inconexa y no había tantas cosas que les uniera para formar una corriente.

Destacamos sus novelas, relatos, poesía y sus más de 15 textos teatrales publicados. Este amplio corpus literario ha merecido el reconocimiento en las islas fundamentalmente de entre los que destacamos: Primer Premio “Benito Pérez Galdós” de Novela (1972), Premio “Ciudad de La Laguna de Novela” (1984), Premio “Cabildo de Tenerife de Teatro de Autor” (1988) o el Premio Nacional “Pérez Armas” de Novela (1989).

En su labor docente, Alberto Omar Walls impartía clases de Literatura en la Facultad de Filosofía y de Interpretación del Verso en la EAC (Escuela de Actores de Canarias).

Ha publicado numerosos ensayos y en distintas revistas especializadas de cultura.

Entre 1969 y 1971 ejerció en alguna ocasión como actor y dirigió obras como *La excepción y la regla* de Brecht, *Ceremonia por un negro asesinado* de Fernando Arrabal y *El público* de Lorca. También textos de Miller, Giroudoux, Neville, Jacinto Benavente, Valle Inclán, Muñiz, Lope de Vega, Zorrilla, Alfonso Paso, Germán Ubbilo, Darío Fo, Pirandello, Lyle Kesler o los suyos propios.

Alberto Omar es una referencia en el llamado experimentalismo teatral. Gusta de una ambigüedad escénica calculada y su teatro queda lejos de aquellos textos de finales de los años 60 y comienzo de los 70.

Aunque cada vez más espaciados, sus últimos montajes los ha dirigido con una pequeña compañía de Tenerife llamada Platónica Teatro.

En el cine también ha pasado por la actuación (*Posición Avanzada, Iballa, Último acto o La ciudad interior*), además de producir y codirigir *Piel de cactus*.

En un ámbito más modesto nos encontramos a Luis María Iturri (Sevilla, 1944 -Bilbao, 1998) el que fuera director del Teatro Arriaga entre los años 1986 y 1998. Se le recuerda por su trabajo en el grupo de teatro independiente Akelarre de Bilbao, el cual fundó junto a otros compañeros en 1966. Con este grupo consiguió dos premios nacionales en 1968 en el marco del II Festival Nacional de Teatro Independiente, y premios en Sitges y Valladolid.

Comienza en el teatro cuando contaba con dieciocho años mientras estudiaba en la Universidad del País Vasco.

Akelarre fue creada en 1966 como una Sociedad de espectadores, y era uno de aquellos teatros de cámara y ensayo a caballo entre el teatro comercial y el aficionado. En el marco de esa compañía dirigió más de veinticinco montajes.

Aquel primer embrión del Akelarre estaba compuesto por estudiantes y profesionales que se planteaban el teatro sin mayores pretensiones, a pesar del salto de calidad que iban experimentando. De aquel grupo destacarían actores de la talla del propio Luis Iturri, Jesús Luis Gimeno, Mariví Bilbao, Saturnino García, Ramón Barea, etc.

De Iturri se ha dicho que fue el impulsor del teatro nacional vasco, sobre todo después del estreno de *Irrintzi* basado en los textos de Blas de Otero, Celaya y Aresti. Y aunque nunca definió como autor, algunos le consideran también el principal autor teatral vasco de los años 60 y 70.

Siempre puso el espectáculo por delante de la autoría. Ello ha llevado a distinguirle en cierta forma como un renovador de los lenguajes teatrales, siempre a partir de textos ajenos y/o de dramaturgias propias.

Sin embargo para algunos como José Ibarrola, el dramaturgo se significó por el desprecio y la falta de protección a la creación local.

Es verdad que en esta profesión cuesta reconocer las paternidades, las influencias que han ejercido unos en otros -matiza José, que admite la importancia que tuvo Luis en su generación-; pero lo cierto es que cuando él llegó al Arriaga quiso hacer tierra quemada. Para los grupos que estábamos saliendo, el hecho de tener a alguien con poder en la gran casa del Teatro y que no echara una mano resultaba doloroso, suscitaba rivalidades que, en otras circunstancias, no hubieran existido. (Ibarrola. 2015)

Con argumentos similares se manifiesta el veterano dramaturgo vasco Felipe Loza. Al parecer suya era la frase: “El teatro vasco es un teatro de furgoneta y yo sólo hago teatro de tráiler”. (Ibarrola. 2015) Apunto el mismo Felipe:

Nosotros, en cambio, hacíamos teatro de calle, por los pueblos, para sacar pelas -reivindica Felipe-; el dinero que ganábamos en verano lo utilizábamos para hacer obras de interior en invierno; a Iturri le parecía que teníamos una calidad inferior a la de su programación. (Ibarrola. 2015)

Al parecer, Luis Iturri se declaraba reacio al teatro de furgoneta, y lo cierto es que igual que sus colegas de profesión, se “hincharon a cargar y a descargar, a montar y a desmontar escenografías”. (Aguirre Sorondo. 2006)

Todo ello a pesar de que al parecer de que Iturri siempre se apoyó en ilustres modelos como el Piccolo de Milán o el Theatre Workshop de Manchester.

Cuenta la anécdota que con el objeto de poder a representar en el Arriaga, Ramón Barea se le ocurrió la idea junto a Felipe Loza e Itziar Lazkano de decir que su nuevo espectáculo inspirado en *Las Sillas* de Ionesco, sería dirigido por un polaco al que le pusieron de nombre Tadeusz Wolsky, y al que llegaron incluso a inventar su biografía. Luis Iturri acabó pinchando y la obra acabaría representándose en el Arriaga en enero de 1993, aunque ya había sido estrenada en Barakaldo y Getxo.

De Akelarre se recuerda *Canto del simple y del tonto*, versión que Iturri hizo de los textos de Lope de Rueda. De Iturbi destacamos *Rómulo El Grande* de Durrematt, donde además de dirigirlo también hizo el papel protagónico.

Finalmente, se refugió en la ópera huyendo del teatro. Su llegada al género, aunque tardía, le reportó grandes satisfacciones. En su haber se encuentran estrenos mundiales como *Agar et Ismael* y *Herminia* de Juan Crisóstomo de Arriaga en 1990, y la *Medea* de Mikis Theodorakis en 1991. Puso en escena por primera en Bilbao el *Falstaff* de Verdi.

Se recuerdan sus puestas en escena de *La traviata* o *Rigoletto*, donde dejaba en parte a criterio del cantante su propia movilidad en escena, o su más incierta y abstracta *Carmen* de Bizet.

Su debut en Madrid lo hizo por la puerta grande, un *Otello* con Montserrat Caballé y Plácido Domingo.

José Blanco Gil (Ourense, 1946-Ciudad Juárez, México 2010) fue actor, escenógrafo pero destacó por su faceta de dirección. Se licenció Filosofía y Letras y Filología Románica por la Universidad de Santiago.

Trabajó en la compañía Valle-Inclán en la década de los 70, además de con el colectivo Histrión-70.

Fue el director del Centro Dramático Galego hasta que fue cesado en 1990 por el presidente Manuel Fraga y por el conselleiro de Cultura Daniel Barata. Se le cesó por una cuestión meramente política al interpretar el Consejo de Gobierno de la Xunta que Blanco Gil apoyo la reelección del socialista Mario Soares a la presidencia de Portugal, incluyendo una función en gallego de Yerma en la ciudad de Lisboa.

Y ese fue su siguiente campo de trabajo, Portugal. Allí trabajó para el Teatro Nacional María II.

Con el Teatro Ibérico de Lisboa montó a Valle-Inclán, García Lorca, Gil Vicente o Ionesco, y esta compañía recibe bajo su dirección artística la Medalla de Mérito Cultural Nacional en el 2005.

Blanco Gil recibió en 1993 a título individual la Comenda da Ordem de Mérito de Portugal de manos del presidente Mario Soares.

Las generaciones posteriores que llegaron sobre la década de los sesenta ya traían una formación como directores de escena de distintas escuelas de interpretación y/o dirección. La universidad dejó de ser el espacio casi único de formación. De ellos destacamos a Albert Boadella, José Luis Gómez, José Carlos Plaza, Manuel Lourenzo, Josep Montanyés, José Luis Alonso de Santos, Xulio Lagos o Roberto Vidal Bolaños.

Según Serge Ouaknine, la formación de directores y actores comenzaba a ser una realidad en el panorama teatral:

Entre los principales centros de formación que vinieron a renovar el panorama teatral en España, hay que destacar en 1960 la Escola d'art Dramàtic Adrià Gual y el Teatro Estudio de Madrid. La creación de escuelas de teatro se aceleró a partir de 1965. Muchas de ellas, incluyendo ya asignaturas como Improvisación, Ballet-Jazz, Sicología o Gimnasia, crecieron al amparo de grupos, como Bululú, el Corral de Comedias o el Teatro de Cámara de Zaragoza. En 1968 se creó el Centro Dramático 1 de Madrid y un año más tarde el Centre d'Estudis d'Expressió en Barcelona. Paralelamente, desde finales de los años sesenta, se produjo un significativo intento de reforma de los programas y metodologías de estudio de las escuelas oficiales de teatro: la Real Escuela Superior de Arte Dramático, en Madrid, y, sobre todo, en el Institut del Teatre, en Barcelona. Este renovado interés por la formación del actor fue paralelo a lo que estaba ocurriendo en el resto de Europa y Estados Unidos. (Ouaknine: 1968).

También es común a todos ellos la inquietud por la situación política que atraviesa el país y por las restringidas libertades que se vivían. Y como es evidente, este compromiso les acabó pasando factura y generándoles muchos inconvenientes para el desarrollo de su trabajo.

No es que fuera un teatro militante como tal, pero bien es verdad que no era del todo aséptico con la situación social que se vivía. Hay en esta generación una querencia especial por el teatro bien hecho.

De alguna manera, se les acabó marcando estigmatizando como directores experimentales. Había unas características comunes a todos que el profesor César Oliva resume en:

1. Más que las generaciones anteriores, supieron dar participación a los distintos elementos creativos que participaban de la creación del espectáculo. Potenciaron una mayor apertura y proceso democrático a instancias de ese director de escena.
2. Fueron directores que se comprometieron con repertorios concretos al margen de la censura o el desconocimiento de cierta autoría extranjera. Ellos son los principales valedores de la recuperación para el teatro de Valle-Inclán.
3. Su relación y trabajo con los actores, ya se hace desde el conocimiento de novedosas e innovadoras técnicas de interpretación que tratan de llevar a sus producciones.

4. Hay un abandono de la suntuosidad en los decorados, buscando más lo esquemático, lo concreto y lo simbolista.

5. Asumen las formas de producción de los teatros universitarios, donde se produce una comunión en lo que a participación se refiere de todos los entes implicados en el proceso creativo.

Albert Boadella (Barcelona, 1943) es caso de un director y un hombre de teatro fuera de lo común. Es polémico, lenguaraz, irónico, ácido y un peligroso bufón. Muchos de sus espectáculos son una referencia obligada en la historia reciente del teatro español.

Boadella se formó en el Instituto del Teatro de Barcelona y posteriormente en el Centre Dramatique de l'Est (Estrasburgo). Luego estudiaría expresión corporal en París, y desde muy joven perteneció a la compañía de mimo de Ítalo Riccardi.

Els Joglars se crea en 1961 en Barcelona por un grupo muy combativo de vida teatral catalana. Con sólo 19 años y junto a Carlota Soldevila y Anton Font, formarán una de las escuadras de teatro más representativas del panorama teatral catalán y nacional. Más tarde cambiarán su residencia a la finca El Llorà en un pueblo llamado Pruit. Allí crean y residen permanentemente.

Boadella y Els Joglars son un tándem sin el que sería imposible entender parte de la historia del teatro español de las últimas décadas.

En lo referente a su trabajo de dirección, Boadella nunca parte de un texto escrito predefinido, muy por el contrario parte de ideas y notas que irán tomando forma en los ensayos. Al más puro estilo del trabajo de improvisación, se va cerrando poco a poco el espectáculo final.

Els Joglars se estrenó en 1962 con un montaje titulado *Mimodrames*, estrenado en el Palacio de las Naciones de Montjuic de Barcelona.

Más de cincuenta años de profesión les avalan, así como una treintena de montajes entre los que destacan los envidiables y memorables *M-7 Catalònia* (1978), *Teledium* (1983), *El Nacional* (1993), *Ubú president* (1995), *Daaalí* (1999). Sus espectáculos tienen un marcado carácter de crítica contra los poderes, aunque especialmente se han cebado contra la Iglesia Católica. Ello les ha llevado a estar en el punto de mira de las autoridades políticas en todo momento.

Atrás queda como espectáculo mítico *La torna* (1977), fiel reflejo de la dictadura y de la España de Franco. Por este espectáculo Boadella fue hecho prisionero para someterlo a un consejo de guerra por injurias al Ejército. El día antes del juicio se fugó de manera esperpéntica de la cárcel y se refugió en Francia.

Boadella también ha sido un hombre de televisión, escritor (*El rapto de Talia* y *Memoorias de un bufón*), y guionista y director de cine (*Buen viaje, excelencia*)

Su ensayo de memorias *Adiós Cataluña. Crónicas de amor y de guerra*, recibió el XXIV Premio Espasa de Ensayo en 2007. Según dijo, era el adiós a Cataluña ya que no volvería a trabajar más en su tierra habida cuenta del boicot que estaba sufriendo de manera constante.

Boadella, hombre querido y odiado a partes iguales en su Cataluña natal, es desde el 2009 es director artístico de los Teatros del Canal, pertenecientes de la Comunidad de Madrid.

Dejó la dirección de la compañía Els Joglars en septiembre de 2012, que pasó a manos del actor Ramón Fontserè.

Su hechura teatral es fiel reflejo de una posición política contestataria. En su juventud se definía desde posiciones catalanistas en izquierda antifranquista catalana. Boadella era una de las cabezas visibles de este ámbito político hasta que se aproximó al PSC después de restaurada la Generalidad de Cataluña, y tras la parodia a Jordi Pujol en el espectáculo *Operació Ubú*. Aquello le enfrentó al nacionalismo y especialmente el nacionalismo que gobernaba.

En sus críticas a todos los sectores no ha dejado títere con cabeza. Desde Jordi Pujol a Franco, a los independentistas de ERC, obispos, etc. También ha parodiado al venerado Salvador Dalí, y se ha rendido ante Josep Pla en su *Increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla*.

Acabó significándose y pidiendo el voto para Ciudadanos-Partido de la Ciudadanía, un partido de centro derecha no nacionalista. Tiempo después del segundo congreso de la formación, pasó a apoyar a Unión Progreso y Democracia con Rosa Díez al frente, cuyos planteamientos políticos son muy parecidos al de Ciudadanos. Nuevamente, se le ha visto en los últimos tiempos apoyando nuevamente a Ciudadanos.

José Carlos Plaza (Madrid, 1943) hizo Derecho y Psicología en la Universidad Complutense. Su formación teatral comienza paralelamente en 1965 a la sombra de maestros como William Layton, Miguel Narros, Arnold Taraborrelli, Josefina G^a Arainz, Rosalía Prado o Pilar Francés en el T.E.M. (Teatro Estudio Madrid). También se formaría con Rosalía Prado en el Teatro Estudio Madrid para luego seguir en Nueva York con Stella Adler, Uta Hagen, Geraldine Page y Sanford Meisner.

En 1965 comienza a colaborar con el TEI (Teatro Experimental Independiente) donde permanece hasta 1977, desempeñando tareas de dirección y docentes. Más adelante, este sería el embrión del Laboratorio William Layton, del que también sería también profesor de dirección e interpretación.

De José Carlos Plaza se dice que es el heredero natural del Maestro Layton.

En 1978 crea el Teatro Estable Castellano de la mano de Layton y Narros. Lo co-dirige hasta 1980. el Teatro Estable Castellano se diluye en 1988.

Durante los años que van desde 1989 hasta 1994, estuvo dirigiendo el CDN (Centro Dramático Nacional).

Siempre le acompañó aquella parte experimentalista que aprendió en el TEI, y en 1999 le ofrecen la dirección de “Escénica” (Centro de Estudios Escénicos de Andalucía), un espacio pensado para la experimentación teatral.

Ha sido también director de eventos como los conciertos de Ana Belén y Víctor Manuel, y de óperas tanto en España, Francia, Italia y Argentina.

José Carlos Plaza ha impartido cursos en diversos centros especializados y universidades, y en su haber cuenta con bastantes premios entre los que destacamos: Premio Nacional de Teatro en tres ocasiones (1967, 1970 y 1987), El Premio Mayte, Ciudad de Valladolid, Fotogramas de Plata o el Premio Corral de Comedias del Festival de Almagro (2009).

José Luis Gómez (Huelva, 1940) fue considerado en su momento como *L'enfant terrible* de la escena de su tiempo. Se formó en el Instituto de Arte Dramático de Westfalia (Bochum) y posteriormente en París, en la escuela de Jacques Lecoq.

Sorprendió a la profesión con un espectáculo de creación propia a base de mimodramas, que suponían un cambio radical de la idea de pantomima vigente. Gracias a ello es invitado a prestigiosos festivales internacionales (Basilea, Berlín, Frankfurt, Praga y Zúrich).

En 1971 en la localidad de Wroclaw, conoce a Jerzy Grotowski, y ya en 1972 vuelve a España. Aquí actúa y dirige dos montajes que le harán recorrer el país y Latinoamérica: *Informe para una Academia* de Kafka y *Gaspar* de Handke. Posteriormente también sería digna de elogios su interpretación en el espectáculo *La resistible ascensión de Arturo Ui* de Bertold Brecht.

En permanente formación se va a Nueva York a estudiar con Lee Strasberg. A la vuelta en 1979 se le encarga la dirección de CDN (Centro Dramático Nacional) en comandita con Nuria Espert y Ramón Tamayo. Sólo estaría un año al frente de la institución. Inaugura el CDN con *Bodas que fueron famosas del Pingajo* y *la Fandanga* de Rodríguez Méndez.

En 1980 también le encargarían la dirección del Teatro Español, época que terminaría en 1984.

Su marcha de la gestión de lo público no han impedido que puntualmente vuelva a dirigir en el CDN (*Azaña, una pasión española*) o interpretar (*Hamlet*, con dirección de José Carlos Plaza).

En el Théâtre de l'Odéon dirige *La vida es sueño* de Calderón de la Barca en 1992. En 1993, dirige la ópera *Carmen* de Bizet en la Ópera de la Bastilla. Nuevamente, vuelve a la ópera en 2008 para dirigir *Simon Boccanegra* de Giuseppe Verdi en el Gran Teatre del Liceu.

En 1995 proyecta y dirige en el Teatro de La Abadía, un espacio donde ha concentrado todos sus esfuerzos en los últimos años.

En el cine ha trabajado con los más grandes directores de este país y de fuera: Armiñán, Bollaín, Achero Mañas, Chávarri, Gutiérrez Aragón, De la Iglesia, Ray Loriga, Pilar Miró, Milos

Forman, Saura, Pedro Almodóvar, etc. Pero su interpretación en la película *Pascual Duarte* de Ricardo Franco será una referencia permanente.

Es Académico de la Real Academia Española desde el año 2011.

Es probable que con él estemos ante el hombre de teatro vivo más premiado en España: Premio Nacional al mejor trabajo extranjero (Chile 1973), Medalla de Oro de la Crítica de Madrid (1975), Grand Prix a la Interpretación Masculina del Festival de Cine de Cannes (1976), Premio Sant Jordi de Cine al Mejor Actor (1976), Premio de Cronistas de Teatro de la Ciudad de México (1976), Premio Pablo Iglesias al mejor espectáculo (1980), Premio de la Crítica de Madrid al mejor actor (1981), Premio al mejor espectáculo extranjero (Montevideo 1985), Premio Nacional de Teatro (1988), Premio Ercilla (1990), Premio Andalucía de Cultura (1992), Premio de la Asociación de Directores de Escena de España-ADE (1995), Cruz de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras, otorgada por el Ministerio de Cultura de la República Francesa (1997), Cruz de Caballero de la Orden del Mérito de la República Federal Alemana, concedida por el Presidente de la República Federal de Alemania (1997), Premio Villa de Madrid Ricardo Calvo (1999), Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes (2001), Premio ADE de Dirección (2004), Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes del Ministerio de Cultura (2005), Premio de Cultura de la Comunidad de Madrid (2006), Premio Radio Televisión Andaluza, concedido en el Festival de Cine Europeo de Sevilla, por su trayectoria cinematográfica (2007), Premio Ciudad de Huelva (XXXV Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, 2009), Premio José Val del Omar de Cinematografía y Artes Audiovisuales (2009), Premio Ciudad de Alcalá de las Artes y las Letras (2010), Medalla de Oro de la Provincia de Huelva (2011), Doctor honoris causa por la Universidad Complutense de Madrid (2011), Premio Observatorio D'Achtall en la categoría de Gestión Cultural (2013) y Gran Cruz de la Orden del Dos de Mayo (Comunidad de Madrid, 2014).

Josep Montanyés (Barcelona, 1937-2002) lo fue casi todo en el teatro: desde director de teatro y de televisión, hasta actor, profesor o gestor teatral.

Se formó en la Escuela de Arte Dramático Adrià Gual participando en montajes como *E/s desert* i *e/s dies* de María Aurelia Capmany que fue dirigido por Ricard Salvat. O *Rinoceronte* de Eugene Ionesco dirigido por Francesc X.

Posteriormente, ocupó los cargos de director del Institut del Teatre al que llegaría después que destituyeran a Hermann Bonnín en 1980. Montanyés había ingresado en el Institut en 1970 como profesor de Expresión Oral e Interpretación.

También se hizo cargo del Teatre Lliure.

En ese proceso de estudio y búsqueda permanente de nuevas formas teatrales, crea el Grupo de Estudios Teatrales del barrio de Horta (teatro independiente) en 1964.

En esa necesidad por la búsqueda de la formación de los actores, Oscar Cornago recoge:

Josep Montanyès, uno de los directores teatrales que iba a protagonizar una de las empresas de renovación escénica más sistemática y coherente a través de los lenguajes del Teatro Antropológico, denunció la ausencia de las tan necesarias como escasas escuelas de teatro donde el aspirante a actor consiguiese una formación básica antes de comenzar a desarrollar pruritos renovadores. Asimismo, señaló la triste ausencia de compañías tradicionales en las que el primer actor ejercía su magisterio sobre los más jóvenes, funcionando como verdaderas escuelas de teatro. Un desolador panorama de formación de actores, donde se pasaba directamente a realizar burdas imitaciones de los últimos creadores de vanguardia antes de poseer una sólida base clásica, explicaba el estado de confusión creado ante la recepción de un movimiento teatral que tenía como primer soporte la interpretación del actor: «De paso nos interesa extraordinariamente denunciar, y denunciarlo en nombre de una ética profesional, la confusión existente entre histerias colectivas y disciplina corporal. (Cornago. 2000)

La aportación de Josep Montanyès a la escena catalana abarca aproximadamente cuatro décadas, siempre presente en grupos e instituciones emblemáticas.

Del teatro gallego podemos destacar tres referentes como son Manuel Lourenzo, Xulio Lago y Roberto Vidal Bolaño.

Manuel Lourenzo (Lugo, 1943) es también considerado un hombre de teatro en toda su dimensión. Es uno de los padres del teatro independiente gallego. Empezó estudiando magisterio y luego también se licenciaría en interpretación en el Institut de Teatre de Barcelona.

Emigró a Alemania desde 1962 a 1964. Cuando regresó, afianzó su compromiso con la renovación de la escena gallega. Prueba de ello son los grupos creados siempre a la búsqueda de nuevos lenguajes escénicos. En 1965 crea en La Coruña, con su compañero Francisco Pillado, el grupo de teatro O Facho (La Antorcha).

Luego, creará en 1967 el grupo Circus, que estuvo vivo hasta 1976. Este era uno de los grupos emblemáticos del nuevo teatro gallego, y era normal verle en las Muestras de Rivadavia. Este sería el grupo embrión de la futura Escola Dramática Galega.

La inquietud por la formación actoral le lleva a fundar junto a Francisco Pillado, la Escuela de Arte Dramático de Galicia.

Aún hoy sigue siendo una referencia muy importante la monografía que sobre el teatro gallego publicaría junto a Pillado en 1979.

Recibió en 1997 el Premio Nacional de Literatura Dramática, y al año siguiente crea la escuela de teatro Casahamlet junto con James Fernández. La Asociación de Escritores en gallego le nombró en 2007 socio de honor.

Dicen de Lourenzo que es un actor versátil y un director con un sentido muy práctico de la escena. Ha traducido al gallego a autores como Goethe, Büchner, Fassbinder, Puschkin, Chejov, Strindberg, Brecht, Genet, Müller, Sófocles, Eurípides...

Xulio Lago (Vigo, 1946) es otro de los referentes gallegos, y en su currículo cuenta con la creación de numerosos grupos de teatro. En 1970 fue uno de los fundadores y director del emblemático grupo vigués Esperpento. El grupo terminó por disolverse en 1974.

En 1974 fundará y dirigirá en Madrid el grupo teatral La Picota, cuyo recorrido acabaría en 1978. Ese año crea un nuevo proyecto de compañía en Compostela, Mari-Gaila, que desaparecería en 1984. Desde 1985 dirige Teatro del Atlántico en La Coruña, grupo que también fundó.

Fue organizador de las I y II Jornadas de Teatro de Vigo (1972 y 1973). Además, participó activamente en las III Jornadas (1974).

Fue uno de los fundadores en 1984 del Centro Dramático Gallego y fue quien dirigió la primera producción de la institución.

En 1985 completa una estancia de seis meses en el CDN bajo la dirección de Lluís Pasqual.

En la actualidad pertenece a la ADE (Asociación de Directores de Escena de España) y también a la AADTE (Asociación de Actores, Directores y Técnicos de Escena de Galicia). Anteriormente fue presidente de APADEGA (Asociación Profesional de Actores de Doblaje de Galicia).

Su labor en la dirección de escena abarca tres décadas del teatro gallego, dirigiendo no sólo para los grupos antes mencionados, sino también para el Centro Dramático Galego.

Su trabajo ha sido reconocido ampliamente por el sector profesional. Tiene en su haber el Premio Compostela a la Mejor Dirección (1991), el Premio a su Labor Teatral concedido por la C.R.C. Xiria de Cangas del Morrazo y el Premio María Casares a la Mejor Dirección (1996). Además ha sido finalista en los premios ADE a la mejor dirección.

Roberto Vidal Bolaño (Santiago de Compostela, 1950-*id.*, 2002) fue otro de los precursores del teatro independiente gallego, falleciendo prematuramente a la edad de 52 años. Fue responsable de la profesionalización del teatro gallego, y es una figura imprescindible para entender la evolución del teatro gallego.

Fue siempre un hombre de teatro polémico y contradictorio por momentos, vetado por el poder político esencialmente por las temáticas que afrontaba en sus textos, que nunca fueron del agrado de los responsables políticos gallegos.

Nació en Vista Alegre, un barrio obrero compostelano, y de allí absorbió una parte fundamental del universo de sus obras. Su primera obra la estrena a los 15 años.

Acaba diplomándose en la Escuela de Graduados Sociales de Galicia de la Universidad de Santiago.

Funda con otros amigos el grupo de cine Lupa. Es ahí donde realmente comienza la actividad artística y literaria de Vidal Bolaño. En cinco cortometrajes que llevó adelante el colectivo, bajo la dirección de Euloxio Ruibal, ejerció como ayudante de dirección y jefe de producción.

Crea a principio de los años 70 la compañía de teatro Antroido, donde también ejercía de actor en sus primeros montajes. Su primera ayudantía de dirección la hizo en *La Tuta y la Ramoneta* de Lorenzo Villalonga.

Empezó como empleado de banca hasta que en 1977 le despidieron del banco donde trabajaba. Ello hizo que se volcara en su grupo de teatro Antroido, forzando así su profesionalización. Antroido estuvo presente en las Mostras de Teatro Abrente de Ribadavia (1973-1980), y fue allí donde se comenzó a conocerse mejor su trabajo como dramaturgo y escenógrafo, aunque en aquel momento firmaba con el pseudónimo de Julia Brens.

El teatro de Vidal Bolaño era un teatro combativo contra la dictadura franquista, y siempre estuvo en el punto de mira de los gobernantes, incluso en democracia. Ese plus de teatro comprometido no le abandonará nunca.

Funda a finales de la década de los 70 junto a otros compañeros, la cooperativa teatral gallega Teatro do Estaribel.

Estrenó *Agasallo de sombras* en el Centro dramático Galego (CDG) en 1984, que fue la primera puesta en escena íntegramente en gallego en la institución.

En 1989 y bajo la dirección de Damián Villalaín en el CDG, Vidal Bolaño pone en escena *Salomé* de Oscar Wilde. Lo hizo con el grupo de teatro Chévere y su director John Eastman. Esta puesta en escena pasó a la historia del teatro gallego por lo innovadora de la propuesta.

En 1992 fue finalista con *Días sen gloria* del Premio Nacional de Literatura Dramática, y ese mismo año funda Teatro de aquí junto a Belén Quintáns. Con esta compañía vive una época dorada de su producción dramática e interpretativa. También es con esta compañía con la que haría su última dirección ya enfermo, *Animaliños*.

Nuevamente vuelve al CDG con Manuel Guede al frente en 1999, para dirigir *Xelmírez ou a gloria de Compostela* de Daniel Cortezón. Esta colaboración se mantendrá a hasta su fallecimiento a todos los niveles, bien como director, actor o autor...

A pesar de desarrollar más su faceta de director de escena, nunca perdió su vocación interpretativa.

El mundo audiovisual también fue su pasión, y su temprano interés por el cine unido a la literatura, marcó sin lugar a dudas toda su producción teatral. Antes de participar en la película *La lengua de las mariposas* de José Luis Cuerda, trabajó de guionista para la Televisión de Galicia y TVE. Es considerado uno de los pioneros de la producción audiovisual en Galicia participando en las primeras serie de televisión de Galicia.

Vidal Bolaño, conocedor de la dramaturgia popular, tomó personajes, acciones y técnicas hasta evolucionar a una mezcla de tradición gallega con elementos contemporáneos.

Pasada la primera etapa del teatro simbolista de Vidal Bolaños, vendría luego otra con un marcado acento lúdico que encerraba una clara propensión crítica de la realidad circundante.

Sus influencias pasan por Ramón Otero Pedrayo desde un claro rescate de lo popular y el teatro histórico, además de por todo el teatro de Valle-Inclán.

El *leitmotiv* en la obra de Bolaño es la crítica a la modernidad, aderezada lo grisáceo de la estética de la derrota.

Entre sus premios cabe señalar el Max al mejor autor teatral en gallego en 2001 por su texto *Criaturas*, Premio ciudad de Valladolid (1983-1984), el Premio Rafael Dieste (1992), el Premio Álvaro Cunqueiro (1991), el Premio Xacobeo (1992) o el Premio Eixo Atlántico entre otros.

De manera más discreta, ejercía como iluminador teatral, firmando sus trabajos con el pseudónimo de Julia Brens.

Como homenaje póstumo a su trayectoria y obra, en 2013 se le dedicó el Día de las Letras Gallegas.

José Luis Alonso de Santos (Valladolid, 1942) es dramaturgo, guionista y director escénico. Afirmaba hace unos años en una especie de declaración de intenciones:

No creo exagerado afirmar que el Teatro Independiente pasará a la historia del teatro español del siglo XX como una de las aportaciones más vigorosas, originales e influyentes de la época. Por tanto, la principal aportación, desde mi punto de vista, del Teatro Independiente es haber creado los cimientos en que se apoya gran parte de la evolución del actual teatro español. (Alonso de Santos. 1989)

Su ida a Madrid en 1959 para estudiar en la universidad le daría la posibilidad de entrar en contacto con el teatro y el mundo de la interpretación, y es cuando decide comenzar a formarse en el TEM con William Layton.

Se acabó licenciando en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense y, más adelante, estudiaría también en la Facultad de Ciencias de la Información.

Conoce a fondo el teatro independiente ya que pasó por el grupo Tábano y trabajó en uno de los espectáculos míticos de este país: *Castañuela 70*. Colaboraría además con el Teatro Experimental Independiente y el Teatro Estable Castellano.

Funda en 1971 la Asociación Teatro Libre cuya vida se prologó a lo largo de diez años.

Se le conoce más como autor, estrenándose en esta faceta en 1975 con un texto llamado: *¡Viva el Duque, nuestro dueño!*

En ese afán por tocar todos los palos del teatro, funda en 1988 junto a Gerardo Malla y Rafael Álvarez, la productora Pentación.

Tiene a sus espaldas más de treinta puestas en escena de sus propios textos y de autores tan dispares como: Plauto, Aristófanes, Shakespeare, Valle Inclán, Calderón, Pío Baroja, Brecht o Arniches.

Es catedrático de Escritura Dramática en la RESAD donde también fue director.

Fue director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico desde el 2000 hasta el 2004.

Su reconocimiento pasa entre otros por El Premio Nacional de Teatro (1986), Gayo Vallecano (1981), Tirso de Molina, Rojas Zorrilla, Mayte, Aguilar, Ciudad de Valladolid, Baco de Andalucía, Asociación Espectadores de Alicante, Medalla de Oro de Teatro de Valladolid, Muestra de Autores Contemporáneos de Alicante, Ciudad de Cazorla, Premio Castilla y León de las de las Letras 2009 o Premio Max.

No es la generación más joven de directores de escena en España. Entre ellos cuentan algunos miembros con reconocido prestigio internacional entre los podemos destacar a Calixto Bieito, Mario Gas, Lluís Pascual, José María Flotats o Sergi Belbel.

Su logro ha sido que de alguna manera se sitúe el foco en los directores de escena españoles. Y, ¿qué lo ha hecho posible? Pues, genéricamente, desde la formación de los mismos, hasta las mayores facilidades de nuestros directores para visualizar nuestro trabajo fuera.

Mario Gas (1947) es uno de los nombres esenciales de la dirección de escena en España. Viene copando las carteleras del panorama nacional con sus arriesgadas y certeras propuestas de dirección desde hace ya algunas décadas.

Sus padres pertenecían al mundo del espectáculo. Su padre Manuel Gas era cantante y actor, y Anna Cabré era hermana de torero y bailarina. No era de extrañar entonces que en este ambiente propicio, la vocación de Mario se fuera enraizando. Gas nació en Montevideo durante una gira de sus padres por América.

Comenzó a estudiar Derecho en la Universidad de Barcelona pero no llegó a terminarlo. Se había iniciado en teatro durante sus estudios en la universidad y como a muchos directores, eso fue lo que hizo que dejara la carrera para dedicarse a la dirección teatral a finales de la década de los sesenta.

Mario Gas tiene un vasto y amplio curriculum tanto en teatro como en ópera, y en su haber hay más de cincuenta montajes. En el ámbito lírico ha afrontado óperas como *La Traviata* o *Un ballo in maschera* de Verdi, *Madama Butterfly* de Puccini o *L'elisir d'amore* de Donizetti.

Aunque es un director que ha afrontado todo tipo de textos y autores, repasando sus puestas de escena observamos que hay cierta preferencia por autores como Brecht, Priestsley, Genet, Tennessee Williams, David Hare, Albee, Tony Kushner, pero también por Eurípides, Shakespeare o Valle Inclán...

A Gas también le debemos magníficos espectáculos de comedias musicales, como el estrenado en el Grec de Barcelona (2000), *A little night music* de Wheeler y Sondheim o *Sweeney Todd* (1995) y repuesto en el 2008.

Una de las puestas en escena más emblemáticas de los últimos tiempos y donde podemos apreciar a un Mario Gas en plenitud, fue *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny* de Bertold Brecht y Kurt Weill.

Pero Mario Gas también conoce a fondo la faceta interpretativa ya que ha participado como actor en muchos trabajos, tanto en teatro como en cine. Destacamos su participación como protagonista en *Julio César* de Shakespeare (2014) y el también papel principal en *Largo viaje del día hacia la noche* de O'Neill.

Amplia es su filmografía como actor donde cuenta con más de una treintena de películas a las órdenes de directores como Vicente Aranda, Bigas Luna, Luis García Berlanga o Ventura Pons entre otros. Como curiosidad, podemos recordar que es el doblador al castellano de actores como Ben Kingsley, Geoffrey Rush o John Malkovich.

En el ámbito de la gestión teatral ha dirigido importantes espacios teatrales tanto públicos como privados, entre los que destacamos el Teatro Español (2004-2012). Sonada fue la polémica generada por sectores de la derecha ante el espectáculo presentado por Pepe Rubianes sobre el poeta y dramaturgo Federico García Lorca, *Lorca eran todos*. Con el objeto de no perjudicar a su amigo Mario Gas, el propio Rubianes decidió retirarla de cartel. Aquello provocó la dimisión del director, aunque finalmente no se produjo. La cultura casi al completo se volcó con Rubianes y con Gas.

Entre los premios y galardones que Gas ha recibido a lo largo de su dilatada trayectoria, cuenta con: Premio Nacional de Teatro de Cataluña (1996) por su espectáculo *Sweeney Todd*; El Premio Ciutat de Barcelona de las Artes Escénicas (1998) por *Guys and Dolls* y *La reina de belleza de Leenane*; Premio Butaca (1999) a la mejor dirección teatral también por *La reina de belleza de Leenane*; y, entre otros, el II Premio La Barraca 2008 concedido por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP), *ex aequo* con el bajo italiano Roberto Scandiuzzi.

Lluís Pasqual (Reus, 1951) es uno de los directores españoles de más prestigio fuera de España. Se licenció en Arte Dramático por el Institut del Teatre, y además es licenciado en Filosofía y Letras en la especialidad de filología catalana, por la Universidad Autónoma. Ya en el Institut coincidió con Fabià Puigserver, con el que realiza el montaje *La setmana trágica* (1975).

Pero mucho tiempo antes ya había empezado su coqueteo con el teatro. Fue pasando por distintos sitios para formarse, primero por el Centro de Lectura de Reus. Muy joven fue cofundador de la compañía La Tartana-Teatre Estudi donde participó en varios montajes. Ya en la Universidad pasó a formar parte del Grupo de Estudios Teatrales de Horta. Seguiría por el camino del teatro formándose en los Estudis Nous de Teatre-Centre d'Estudis d'Expressió, donde se empapó del trabajo de Josep Montanyès.

Funda el Teatre Lliure (1976), que inició su andadura con una obra que el mismo escribió y dirigió y que tenía por título *Camí de nit de 1854*.

Aviñón es un festival muy importante en la carrera de Pasqual. Allí presentó *El caballero de Olmedo* en 1982, lo que le supuso su primer gran reconocimiento internacional.

En 1983 fue designado director del Centro Dramático Nacional de España (CDN). Comenzó su andadura con el estreno mundial del texto de Lorca *El público*, que margen de las críticas y diversidad de opiniones, de manera unánime se valoró la originalidad de esta puesta en escena. Su estadía que se prolongó hasta 1990, y su trabajo destacó por desarrollar un amplio y concienzudo trabajo alrededor de la escena clásica y contemporánea, generando una nueva etapa para teatro español.

Ya en 1990 se marchó a París a dirigir el *Odéon-théâtre de l'Europe* (Teatro del Odeón). Allí permaneció seis años, y su trabajo en esa institución lo puso en el primer plano teatral. A partir de ese momento comenzó a dirigir en los teatros más importantes de Europa.

En el bienio 1995-1996 fue el responsable de Bienal de Teatro de Venecia. Mientras que desde 1997 a 1999 fue comisionado por el Ayuntamiento de Barcelona para el proyecto “Ciutat del Teatre”. Fue codirector junto a Guillem-Jordi Graells del Teatre Lliure de Barcelona desde 1998 hasta el 2000. También fue director artístico del Teatro Arriaga de Bilbao y en la actualidad ha vuelto a dirigir del Teatre Lliure desde 2011.

Entre el año 1981 y hasta 1996, Lluís Pasqual conjugaba el trabajo de dirección en otros teatros y compañías.

De sus montajes más emblemáticos cabe destacar estrenó *La Tempestad* de William Shakespeare (2001), *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, *Hamlet* de William Shakespeare (2006), *La paz perpetua* de Juan Mayorga (2008), *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca (2009) o *Celebración* de Harold Pinter (2010-2011).

Los avales como director de escena de Pasqual son la imaginación, la disciplina y unas señas de identidad muy propias. Sus distintos montajes ratifican otra de sus mejores cualidades: su versatilidad.

Todo su teatro está impregnado de un hombre que le marcó: Fabià Puigserver.

El refugio de Lluís Pascual es la música y de manera más especial la ópera y la zarzuela. Pasqual ha montado ha dirigido ópera en los coliseos más importantes de Europa, sin olvidarnos del Teatro Real de Madrid o el Liceo de Barcelona, del que también fue codirector por un periodo de dos años.

Muchos premios y galardones adornan su trayectoria: Premio Nacional de Teatro y Danza (1984), Caballero de la Orden de las Artes y Letras, distinción de la República francesa (1984), Premio Ciutat de Barcelona (1985), Premio de la Generalidad de Cataluña (1988), Pre-

mio Nacional de Teatro (1991), Premio de la Cámara de Comercio de París, Título de *Oficial de las Artes y las Letras* de Francia (1991), Premio Honorífico de la CIFET del Ministerio de Cultura de Egipto (1995), Caballero de la Legión de Honor francesa (1996) y el Premio de Teatro de la Comunidad de Madrid (2002).

José María Flotats i Picas (Barcelona, 1939) es uno de los directores de teatro y actores más internacionales del actual panorama nacional. Como en todos los casos que hemos ido viendo, su juventud vino marcada por la afición al teatro, en este caso desde la Asociación Dramática de Barcelona mientras estudiaba en la secundaria.

Debuta con la Compañía de Lluís Orduña en el pequeño Teatro Guimerá de Barcelona, durante la temporada 1957-1958. Su estreno se produce con la obra *Les maletes del senyor Bernet* donde trabajaba de meritorio.

El debut fue un desastre, habían pintado las sillas del escenario y la pintura no secó. A la hora del debut había apenas una docena de espectadoras, así que el director salió a escena, explicó lo de la pintura reciente y les pidió que volvieran al día siguiente. Lo cierto es que a pesar de aquellos inicios la obra fue un éxito. Aquello tenía un inequívoco perfume artesano. (Flotats. 2013)

Cuenta además que hacía doce funciones a la semana y que su primer caché fue de cien pesetas al día.

Decidido a emprender la carrera en el mundo del teatro decide irse a la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático de Estrasburgo. Allí estuvo desde 1959 hasta 1961.

Ya en 1967 iba a formar parte del elenco del Théâtre National Populaire (TNP), para incorporarse al año siguiente a la compañía del Théâtre de la Ville²⁷ como primer actor.

Corría el año 1981 cuando ingresa en la Comédie Française, de la que posteriormente sería nombrado *sociétaire*.

Su vinculación con Francia siempre ha sido muy estrecha y prueba de ello fue la concesión de la Legión de Honor francesa en 1995.

Su vuelta a España ha de esperar unos años más. Ya en 1983 estrena un *Don Juan* de Molière en el Liceu Barcelona en el papel protagónico. Ese fue el primer paso para que al año siguiente mudara su residencia a Barcelona.

Funda la Companyia Flotats con la que empieza a dirigir con más asiduidad textos como *Lorenzaccio* o *Una jornada particular*.

Siempre tuvo en su cabeza el proyecto del Teatre Nacional de Catalunya (TNC). Sería su primer director desde 1995, aunque dicho proyecto abriría sus puertas al público en 1996 con el espectáculo *Àngels Amèrica*. Aunque su gestión al frente de esta institución estuvo marcada por la polémica, ya que fue acusado por parte de la profesión de partidista y de contaminar política-

27. Compañía de reciente creación fundada por Jean Mercure.

mente el TNC, para otros su marcha en 1998 dejó un vacío en lo referente a una programación de teatro más clásico y con mejor gusto por lo intelectual.

Ello le lleva a trasladar su residencia a Madrid y crear una nueva productora de teatro, *Yasmina Producciones Artísticas S.L.* Hoy esa productora es *Taller 75 S.L.*

Estrena *Arte* de Yasmina Reza en 1998. Este espectáculo estuvo dos años y medio en cartelera. Con una dirección sobria y una interpretación magistral, *Arte* fue todo un fenómeno de masas en España.

Pronto le llegaría otro gran reto y en 2001 se estrena como director de escena en el Teatro Real de Madrid con *Così fan tutte* de Mozart. Posteriormente, llegaría en 2003 al gran Liceu de Barcelona.

Como personalidad de mundo de la cultura, ha sido requerido en algunos actos de gran trascendencia como el Primer Foro España-Francia de la sociedad civil en 2006.

Entre los premios y galardones más importantes están: Premio Gerard Philipe al mejor actor (1970), Premio de la Crítica Francesa²⁸ al mejor actor del año (1980), Premio Nacional de Interpretación de la Generalitat de Catalunya (1985), Fotogramas de Plata (1987), Premio Nacional de Teatro (1989), Premio de la Crítica de Barcelona al mejor actor (1992-1993), Premio de la Agrupación Dramática de Barcelona (1999), Premio de la Cultura de la Comunidad de Madrid (2002), Premio de las Artes Escénicas de Castilla-La Mancha, Orden de las Artes y las Letras (Francia), Legión de Honor (Francia), Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, Creu de Sant Jordi (1982), etc.

También Flotats tiene una importante trayectoria en otros medios como televisión y cine. En televisión participó en la serie *Los visitantes*, y en el cine ha participado en películas como *Los hermanos Kamarazov*, *La guerre est finie*, *Pim, pam, pum... fuego* de Pedro Olea, *Jo, papá* de Jaime de Armiñán *Le premier amour*, *El largo invierno del 39* o *Boca a boca*.

La dirección de escena en los años noventa es ya una profesión totalmente consolidada. Prueba de ello es la gran cantidad de directores de renombre que existen en todas las comunidades de España. Jerónimo López hace una amplia reflexión de todo ello en un interesante artículo llamado *El teatro de los noventa. Los nuevos directores de escena*. (López Mozo. 1997)

Hoy, como entonces, a los directores de escena les define una amplitud de miras que va más allá de hecho de dirigir; y justamente porque el teatro es un arte en renovación y formación constante.

La nueva dirección de escena de este país sigue transitando nuevas vías, sigue buscando innovaciones técnicas y no ha dejado de releer, de re-interpretar y de generar cada vez más materiales teóricos sobre los que avanzar.

28. Premio Molière en la actualidad.

La diversidad y la amplitud de sus orígenes de nuestros directores de escena, hacen muy complicado una clasificación básica de todos ellos.

De esta pléyade destacamos: Juan Carlos Pérez de la Fuente, Rodrigo García, María Ruiz, Sergi Belbel, Carlos Marqueríe, Juan Margallo, José Pascual, Calixto Bieito, Helena Pimenta, Alfonso Zurro, Vicente León, Eduardo Vasco, José M. Mestres, Rosa Briones, Ricardo Iniesta, Paco Obregón, Maxi Rodríguez, Etelvino Vázquez, etc.

CAPÍTULO 2

HACIA UN LIBRO DE DIRECCIÓN. ESTRUCTURA Y DESARROLLO

Lejos de la afirmación de Oscar Wilde de que «el teatro debe someterse a la dirección de un déspota inteligente», el director es la polimatía en estado puro. Una especie de hombre renacentista que examina, ausculta y disecciona un texto, para posteriormente darle cuerpo en escena a través de un conjunto de imágenes, ideas o sensaciones. Después vendrá el “con quien”, “cómo”, “cuándo” o “con cuánto” le damos forma al sueño.

Pero entre la idea y la materialización de la misma, una herramienta como el libro de dirección se vuelve necesaria en ese tránsito. En él se va dilucidando cuantos esquemas nos permitan concretar el espectáculo, y se ordena la disposición de cualquier elemento que intervenga en la puesta en escena.

Un director de escena no tiene porqué ser escritor pero sí tener un buen razonamiento literario; no es un actor, pero sí tiene que dominar los recursos y los métodos de interpretación actuaral; no ha de ser un artista plástico pero sí tener criterio estético; no ser músico pero sí tener un claro dominio del tempo, el ritmo y la musicalidad.

Es de esperar, entonces, que su libro de dirección sea un completísimo compendio de materias y conocimientos que van dirigidos a un fin concreto: la puesta en escena.

No hay mejor frase para definir la dirección de escena que la sentencia de Louis Jouvet: «El director es quien establece el punto de vista de una noche y de la eternidad». Y ese proceso no es sólo producto de la inspiración o la visita de una musa, es fundamentalmente trabajo y su organización. El mismo José Sanchís Sinisterra habla en los siguientes términos de lo que es una obra teatral:

Una obra teatral es el registro verbal, literario, de mil posibles acontecimientos escénicos, entendiendo por acontecimiento escénico el encuentro de unos actores y unos espectadores en un tiempo y en un espacio concretos. [...] Leer un texto teatral consiste en asistir a una representación imaginaria. Todos los niveles del discurso dramático remiten a un referente teatral, escénico, a un espectáculo que todavía no (o ya no) tiene lugar. Por lo tanto, leer teatro es poner en escena: el lector es un director virtual. (Sanchís. 2002)

Después de esta definición, lo único que nos queda es la plasmación de todo el trabajo del director virtual en el papel o cualquier otro soporte. Toca al director de escena reescribir el espectáculo y reconstruirlo. Descodificar el texto escénico leído, para que pueda ser interpretado, materializado en el libro de dirección o en un esquema ilustrado, y llevarlo a escena.

Cada disciplina artística posee su propio lenguaje, y el teatro no iba a ser distinto. Este idioma entierra sus raíces en la tradición, en la práctica y en la costumbre. Sin embargo, y aunque con una base alimentada a lo largo de generaciones, este lenguaje común no es universal a todos los que participan del teatro.

Carlos Piñero reflexiona sobre este extremo en uno de sus artículos:

No es un lenguaje tan universal como el del ballet, por ejemplo, hablen el idioma que hablen los bailarines de ballet, se entenderán con un lenguaje común cuyo origen es francés. Así arabesque, passé, fouetté, developpe, a la seconde, saut de chat, etc. Es un lenguaje universal. Quizás se ha logrado esto porque el medio de expresión de la danza prescinde de las palabras y el lenguaje técnico es casi suficiente para lograr un espectáculo con toda la expresividad necesaria, independientemente del idioma cotidiano que manejen los bailarines. En el teatro hay un lenguaje para cada idioma. Muchas veces, la traducción literal es la correcta. Pero a menudo no es así, porque la nomenclatura surge de tradiciones específicas. (Piñero. 1992)

Como ejemplo anecdótico de esto último que nos cuenta Carlos Piñero, podemos recordar que en francés a la derecha del actor se la llamaba “jardín” y la izquierda “corte”. Su origen está en las antiguas escenografías que se hacían para la tragedia neoclásica francesa, que estandarizaron el lateral derecho como entrada al jardín y el izquierdo donde se iba a los salones de palacio. Hoy es una nomenclatura que está en desuso.

Aunque hoy ya sabemos de la clara diferencia entre autor y director de escena, en otras épocas no tan lejanas el propio autor, aparte de escribir y crear el texto, también hacía de director y escenógrafo. Si nos remontamos a la época greco-latina, Plauto es un claro ejemplo de este hombre de teatro.

Siglos después también seguiría habiendo hombres de teatro que conjugarían la tarea de dramaturgo y director de escena, el ejemplo más palpable es Bertold Brecht.

Pero la evolución de la profesión del director de escena y su independencia de las tareas del autor ha dado origen a choques a lo largo de la historia. El trabajo del autor con el director no siempre fue fructífero y a veces suponían obstáculos insalvables.

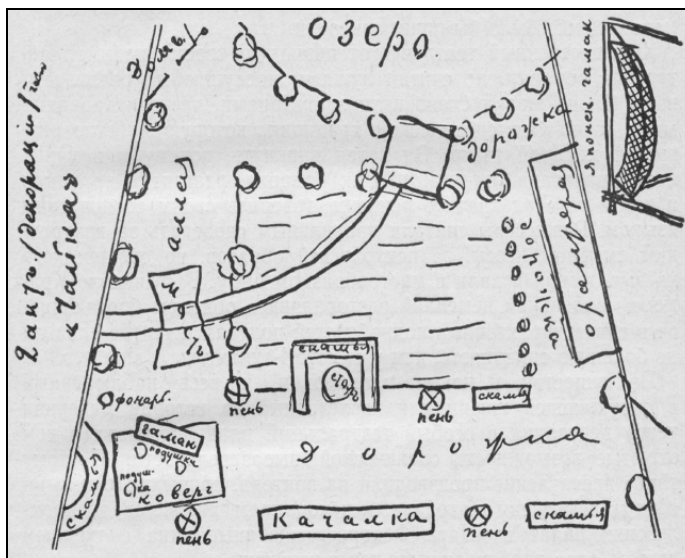
Partimos de distintas visiones, la de un autor no es la del director. Poner en pie un libro de dirección no es lo mismo que escribir una obra. Se necesitan otros atributos.

La historia nos ha dejado algunos de estos ejemplos, como la relación Stanislavski-Chejov, en la que el autor siempre tuvo fama de intervencionista.

En este caso Chejov estaba obsesionado con no sufrir otro sonoro fracaso y un monumental pateo como el del primer estreno de *La gaviota* en el teatro Alexandrisky de San Petersburgo (1896).

En ese proceso de intervencionismo casi enfermizo trató de señalar minuciosamente en posteriores textos, inclusive cada gesto del personaje.

Finalmente, la puesta en escena de *La gaviota* de Stanislavski en el Teatro de Arte de Moscú en 1898 fue un éxito.



Planta realizada por Stanislavski para el segundo acto de *La gaviota*.

Contra toda lógica, Chejov trabajó codo a codo con Stanislavski en la creación de un incipiente libro de dirección¹, lo que dificultó muchísimo la labor del director.

Durante el proceso de ensayos de *El jardín de los cerezos* en 1903, Chejov comenzó a ir a los ensayos. La situación se tornaba complicada ya que al escritor estaba en desacuerdo con lo que estaba viendo, cuestionando de manera abierta el diseño de dirección y el trabajo de puesta en escena. De todos era conocida la situación por la que pasaba Chejov, su malhumor se estaba viendo agravado por la enfermedad y por la propia edad. Pero no hubo más remedio que pedirle que dejase de ir a los ensayos.

Sin embargo, Meyerhold, que para muchos fue el primer director teatral con un sentido contemporáneo del montaje escénico, no nos dejó mucho material a nivel de cuadernos de dirección.

Probablemente, producto de su propia evolución y manera de dirigir, experimentando con la improvisación desde géneros ancestrales como la *commedia dell'arte*. Ello derivará en una técnica muy rigurosa llamada biomecánica, con un sistema de ejercicios mentales y físicos muy arduos.

De los directores contemporáneos más reconocidos, quizás sea Peter Brook el que en cierta forma, comparta parte de los procesos y visión de Meyerhold. Brook afirma que: «El director siempre es un impostor, un guía nocturno que no conoce el territorio, y, no obstante, carece de elección; ha de guiar y aprender el camino mientras lo recorre». (Brook. 1986)

1. En España, se publicó en el número 66 de la revista *Primer Acto* (1965), el cuaderno de dirección del primer acto de *La gaviota*.

Apunta Meyerhold que el teatro no puede ser repetido matemáticamente y que el cuerpo del actor no es un pentagrama donde podamos dejar escritas las notas que da un director para que puedan ser ejecutadas nuevamente.

No veía con buenos ojos la investigación científica en el teatro. El teatro debía estar lejos del academicismo, salvo para materias como la dramaturgia, la puesta en escena o la historia, pero no para el trabajo de formación del actor. Meyerhold pone la corporalidad al servicio de los procesos investigativos de la escena, desechando el análisis racional.

Esta manera de ver el trabajo del actor tendrá una incidencia más que notable en la forma de elaborar y afrontar el libro de dirección, ya que la esencia de su trabajo se asienta en hurgar en el interior del intérprete. Lejos de esta manera de dirigir la escena quedará lo que se ha dado en denominar “el director puestista”. En esta misma línea de trabajo de Meyerhold, que parte más de lo intuitivo o reflexivo, se encuentran otras figuras como Graig o Kantor.

Otra visión del libro de dirección es la que tenía Max Reinhardt, que lo definía expresamente como “partitura”. Tenía claro que lo primero era tener una visión de conjunto del drama para posteriormente ir concretándolo hasta llegar al mínimo detalle de cada gesto, cada golpe lumínico, cada efecto de sonido, cada colocación del atrezzo, etc. Partía de lo general hasta llegar a lo particular. Ello traía una consecuencia clara, ya que el propósito compositivo desplazaría al bastimento psicológico de los personajes, el texto hipotecaría su componente dramático para ganar en intensidad, etc.

La forja de la partitura es un ejercicio puramente dramático, donde el lenguaje verbal va cediendo terreno ante otro tipo de lenguajes como el visual, sonoro, etc.

La composición de la “partitura” es el momento propio de la creación del director escénico, aquello en lo que se muestra la autonomía de la creación escénica respecto a la literaria: lo que se pone en escena no es el texto dramático, sino la partitura elaborada por el director. La definición del cuaderno de dirección como partitura implica, además, subrayar la dimensión compositiva frente a la organizativa, y la rítmica frente a la psicológica, marcando así una clara distancia respecto al trabajo naturalista de Stanislavski. (Sánchez. 1999)

El caso de los cuadernos de dirección de Max Reinhardt es paradigmático. Siempre tiende a enriquecer todo el trabajo del actor tratando de generar una atmósfera que le haga trabajar en absoluta libertad, y tratando de que se adecue el clima dramático a la representación. Trata de exaltar al actor y multiplicar su creatividad alejándose de prescripciones por escrito.

En el cuaderno de trabajo para el espectáculo *El Milagro*, y en concreto para la primera escena en la catedral, Reinhardt aporta un total de 192 notas que abordan desde lo descriptivo hasta lo sensorial. (Reinhardt. 1992)

Pero es justamente Reinhardt un claro exponente de un trazado previo del libro de dirección, de tal modo que podía ser puesto en escena por sus ayudantes sin que se contara con su presencia.

Para Reinhardt el director y el dramaturgo estaban al mismo nivel, ya que uno creaba el texto literario y el otro una obra tan importante como es la partitura escénica.

Para muchos directores expresionistas Reinhardt fue un modelo a seguir, agregando elementos patéticos y visionarios que identificaban al expresionismo.

El director -escribía Weichert en 1919- tiene el deber de crear a partir del texto escrito (la visión del poeta) y del propio trabajo de fantasía sobre la mesa (la visión del director)... la tercera y última forma; sólo ésta es la definitiva. (Sánchez. 1999; cit. Chiarini. 1961)

También de E. Vajtánov se conservan sus primeros cuadernos de dirección que datan de 1908, cuando tenía tan sólo 25 años. Resulta muy llamativo que de ellos se desprenda la rigurosidad del plan de trabajo de un director sin experiencia profesional ni formación. (Saura. 1997)

Se conservan bocetos, anotaciones y esquemas de movimiento de las puestas en escena de *Zinotchka* de Niedolín, *El pecado* de Pshibishevsky y *La diversión* de Schnitzler, que dirigió en 1909. También de obras que dirigió posteriormente como *A las puertas del reino* de Hamsun y *Tío Vania* de Chejov, así como de otras obras que nunca llegó a montar.

Resulta muy esclarecedor leer las notas de los cuadernos de dirección que E. Vajtánov comenzó a tomar desde su *Zinotchka* de S. Niedolín. En ellas podemos apreciar cómo presta mucha atención a cuestiones como el caminar de los personajes, la gesticulación de los mismos, el carácter de cada uno, el acento y la velocidad en el habla, lo que quiere conseguir con cada intérprete, o cómo debe levantarse y bajarse el telón en cada uno de los tres actos de la obra.

Del mismo modo, E. Vajtánov recogía en su cuaderno de notas todo lo que iba aconteciendo en los ensayos. De ellos se desprende cierta meticulosidad a modo de diario, en el que confluye lo estrictamente teatral con otras cuestiones de índole más personal, como su presencia en mítines, su opinión sobre otras personas, sus visitas a otros espectáculos teatrales, etc.

León Moussinac (1890-1964)² habla en distintas publicaciones suyas de la *Conduite* general de la representación, que viene siendo un documento donde se cogen las notas de ensayo, indicaciones y pormenores de la puesta en escena, etc. A la par que permite que el *régisseur* conoce todos los detalles del propio espectáculo. Estamos hablando, sin lugar a dudas, de un libro de dirección. Apuntaba además distintas *Conduites* particulares (electricista, músico, técnico de ruidos, utillero) que hacía posible una mejor organización del espectáculo en su proceso de creación. (Moussinac. 1957)

Interesante también es la anotación de A.C. Gervais, donde al remedar algunas páginas de los apuntes de Gaston Baty en torno a la puesta en escena de *La Opera de tres centavos*, dicen textualmente:

2. Fue un escritor, crítico francés, poeta, novelista y un director escénico y teórico del teatro. Fundó en 1932 el Teatro de Acción Internacional.

Estas anotaciones proporcionan a la *Conduite del régisseur* todas las indicaciones necesarias. Cada elemento constitutivo de la puesta en escena está examinado y anotado; por ejemplo: 1º. Una nota sobre el espíritu y la filiación de la puesta en escena; 2º. Los decorados, sus plantas y la disposición del teatro; 3º. Los trajes; 4º. Los muebles y accesorios; 5º. Equipo eléctrico y ordenamiento de luces; 6º mise en place, acompañada de los esquemas de los movimientos, de notas sobre la acción y el ritmo de escenas; 7º la música de escena y su conduite. (Ceballos. 1992)

Llegados a la era postdramática y antinaturalista, las notaciones escénicas y con ello los libros de dirección, se van transformando en partituras. Lejos de mostrar los contenidos descriptivos del texto dramático, se abriga más una intencionalidad de planteamiento coreográfico, así como una fundamentación de los procesos de escenificación.

En esa línea se mueven las partituras coreográficas de Ivanov, las *labanotaciones* de Rudolf Laban, las *semiografías* de Jacques Polieri, los *visual scripts* de Cole, o los *labbyrinthos* de Anestis Logothetis.

El “extrañamiento” de Brecht tiene su prolongación en los *modelbook*, cuadernos de investigación escénica donde se documentaba el proceso creativo. Era una notación un tanto más abierta, ya que junto con las indicaciones de puesta en escena también se incluían conceptos y reflexiones sobre teorías escénicas. Estaba más próximo a una especie de registro de proyecto intelectual abierto a múltiples lecturas, experiencias y replanteamientos escénicos, que a una memoria del proceso artístico-creativo.

Artaud lo iba a poner un poco más complicado en sus *Cuadernos de Rodez* (1946), ya que los dibujos que se mostraban eran más bien un forma de escritura corporal-performativa que se desarrolla en escena.

Para Artaud, la “partitura” cambiaba de significado, dejando de ser una herramienta de notación para convertirse en una escritura compuesta por gestos, actitudes y signos que se van generando sobre la escena.

Por el contrario, Judith Malina siempre consideró el texto como material provisional y cimentó su trabajo en la improvisación. Tampoco tenía un cuaderno de dirección muy definido, sino muy abierto.

Apuntaba que prefería preparar un montaje buceando en sus misterios, antes que andar redactando precisas notas de dirección. Cuando montó *La conexión* puso en juego una estructura que dejaba a los actores improvisar versos sin romper que se rompiera la intención del drama. Buscaba que los actores se liberaran del texto y del cuaderno de dirección, lo que iba a permitir mayor conexión entre intérpretes y los creadores del espectáculo. A la postre hubo una reducción de la importancia del texto y un mayor protagonismo del gesto y la imagen.

En definitiva, el director ha de tener un método de trabajo en el que tanto la intuición como la reflexión están presentes. Ya apuntaba Lessing que: «Quien razona correctamente es capaz de inventar y quien quiere inventar debe saber razonar».

En definitiva, el libro de dirección y su rigurosidad, va ligado al tipo de director.

Hay directores que se mueven bajo el estigma del “coordinador”, sobre cuyos hombros recae la función de unificar, integrar y organizar todo lo que se va generando en los ensayos, conformando así el espectáculo final. Suele ser un director muy planificador y eso se ve reflejado en sus diversos materiales de trabajo. Este es el caso de directores muy analíticos como Brecht, Copeau o Piscator, que se documentan, estudian y proyectan los ensayos como mucho rigor.

Otro tipo de directores, también propensos a dejar plasmado su trabajo como si de una partitura marcada corporo-mental se tratara, son aquellos que trabajan con cierta pedagogía y que sirven de guía o maestro para sus actores, instruyéndolos y orientándolos. Nos referimos a figuras como Stanislavski, Vilar o Grotowski.

Cada director es un mundo y se diferencia de sus otros colegas ya que le mueven motivaciones distintas, búsquedas personales muy concretas, así como unas inclinaciones estilísticas determinadas. Pero también el director es un temperamento concreto con sus cualidades dominantes.

Un director de escena es también un posicionamiento ideológico que ineludiblemente se manifiesta en sus documentos de trabajo así como en su libro de dirección. La historia del teatro tiene algunos ejemplos que merecen ser tenidos en cuenta. Tal es el caso de Mijaíl Bulgákov, cuya casa fue inspeccionada por el GPU (la policía política). De aquel registro se le incautaron sus cuadernos de su diario como principal argumentación para acusarle ante la justicia soviética.

Pero un libro de dirección no nace de un día para otro. Es producto de un lento proceso de maceración artística y profesional. Es la herramienta más precisa que un director de escena puede tener.

Un hombre de teatro absolutamente pragmático a la hora del ejercicio de la dirección escénica como Luis Escobar, afirmaba lo siguiente:

El libro de dirección es necesario para ir marcando en él cuantas observaciones puedan ayudar a los actores, los movimientos, las frases que sea necesario subrayar y cuantos detalles se advierta. Después en la brega del ensayo, será tarde; la comedia perderá rápidamente su claroscuro y su matiz, nos parecerá que lo mismo da decir un papel de una manera que de otra y que es igual agruparse en uno u otro lado de la escena. Entonces nos salva el libro de dirección, que nos dice exactamente como era la comedia, tal como la habíamos imaginado. Nada hay tan importante como recordar con justeza la primera impresión, o el fruto del primer estudio, antes de que esos terribles enemigos que son el hábito y el cansancio, conviertan una obra en una superficie plana, sin matices ni artistas (Escobar)

En esa progresión y evolución desde la idea hasta la concreción en el libro de dirección, las didascalias siguen jugando un papel fundamental. Saber qué pretendía o cómo lo ve el autor es el eje principal sobre el que pivota la futura puesta en escena.

Las didascalias son un elemento esencial para la puesta en escena, ya que no sólo demandan ser traducidas como el resto del texto, sino también ser convertidas en signos escénicos y en metáforas o imágenes teatrales de la mano del director de escena y su equipo.

2.1. ¿CUADERNO DE DIRECCIÓN, LIBRO DE DIRECCIÓN, CUADERNO DE MONTAJE, PARTITURA, BITÁCORA...?

Hay que empezar apuntando que no hay una definición unánime sobre el nombre que ha de darse a la principal herramienta del director de escena. Mientras que los músicos llaman unánimemente a su cuaderno “partitura”, en el teatro esta partitura no tiene una nomenclatura concreta. Seguramente también porque el estudio que se recoge en un libro de dirección es bastante más amplio de lo que se refleja en una partitura.

Aunque estemos hablando de la misma herramienta, especificar y concretar un significado se vuelve una tarea fundamental, ya que nos haría tener una visión universal del libro de dirección.

Juan Antonio Hormigón hace una estupenda definición del libro de dirección, de donde se desprende una prolongación afectiva que va más allá de la querencia a una herramienta de trabajo:

Es el instrumento de trabajo en que el director de escena deja constancia de sus reflexiones, hallazgos, propuestas, búsquedas y logros respecto a la escenificación que realiza. Es el instrumento de trabajo en que deposita sus esperanzas, anota sus invenciones, aúna los diferentes recursos expresivos y su ritmo de la aparición y desvanecimiento a lo largo del espectáculo. Es la herramienta que le acompaña y que llega a aprenderse de memoria. (Hormigón. 2002)

Nos apoyamos también en la definición que Patrice Pavis recoge en su *Diccionario del Teatro*:

Cuaderno que contiene datos de una puesta en escena, a menudo elaborado por regidor a partir de las notas del director, que incluye sobre todo los desplazamientos de los actores, las pausas, los efectos de sonido, el programa de luces y cualquier otro sistema de descripción o de anotación utilizado, gráfico o informático, para memorizar el espectáculo. Es un documento esencial para reproducir una puesta en escena o para los investigadores, incluso teniendo en cuenta que no es la puesta en escena propiamente dicha, sino tan sólo un resumen más o menos exhaustivo que no restituye necesariamente el sistema de la puesta en escena. (Pavis. 1998)

Conviene hacer un par de precisiones. En primer lugar, hemos de entender “regidor” como un oficio distinto al del ayudante de dirección o asistente de dirección (*AD* según sus siglas en inglés). El regidor es el responsable de la organización del material de la representación y responsable del funcionamiento a nivel técnico y todo lo que sucede en el escenario.

En principio, un ayudante de dirección o asistente de dirección podría entrar en la organización puntual de materiales, pero centra su trabajo en manejar el libro de dirección, trabaja con el director asistiéndole en las tareas creativas a lo largo de la preparación del montaje y ensayos, reemplaza al director en su ausencia, asiste en el trabajo de actores, controla y supervisa al regidor y los trabajos de tramoya, escenografía, iluminación, etc.

Como se puede comprobar, su tarea tiene un nivel de responsabilidad muy alto, aunque con una incidencia menor en lo referente al funcionamiento interno a nivel técnico.

En segundo lugar, y al hablar de contenido del cuaderno de dirección, es evidente que esta definición no aglutina a todos los llamados cuadernos de dirección que conocemos. La mayoría de ellos sólo son capaces de cubrir una parte de sus funciones.

Si además tuviéramos en cuenta los avances técnicos e informáticos actuales a la hora de tener una mejor herramienta para el equipo de dirección, comprobaríamos cómo este es un capítulo que aún no está explotado convenientemente. En la mayoría de los casos sólo recoge la parte de anotaciones, no sacando jugo a diversos programas especializados con los que ya se cuenta a la hora de hacer.

El cuaderno de dirección como herramienta es susceptible de ser usada por el director o no. Hay directores que no lo usan y que prefieren trabajar sin nada predeterminado. Es el caso del director que necesita tener a los actores en el escenario para que, con su participación, se vayan definiendo cuáles serán las posiciones finales y movimientos que van a realizarse. Son los intérpretes los que de alguna manera ayudan a sugestionar e inspirar al director a medida que el trabajo se va desarrollando y este avanza.

Es un tipo de directores que se apoyan en los procesos de creación colectiva, tan en boga a finales de los 60 y principio de los 70 en España, aunque ello no quiera decir que de ese proceso no pueda emanar un libro de dirección final o cuaderno de recepción del espectáculo, fiel reflejo de todo el proceso y la puesta en escena final.

El libro de dirección, como brújula del director y de todo su equipo, pasa por distintas fases hasta concretarse en el “libro de recepción del espectáculo” una vez se haya producido el estreno. Comienza siendo en cierto modo un “libro blanco”, cuya principal característica estriba en que puede ser rectificado y modificado. Es un libro incompleto hasta el mismo día del estreno e incluso después. A partir de ese día será el “libro de recepción del espectáculo” y debiera ser el documento más exhaustivo que se puede tener en torno al montaje estrenado.

Estrenado el espectáculo, el libro ha de terminar de complementarse con fotografías, bocetos definitivos, diseños de vestuario, planta y raider de iluminación, historias clínicas de los personajes hechas por los actores, etc.

Un cuaderno de dirección es parte del libro de dirección, y es un diario de trabajo. Entre sus páginas enunciamos ideas, formulaciones, reflexiones, deliberaciones, etc. Grandiosas puestas en escena de directores como Kantor, Wilson o Pina Bausch, están elaboradas a partir de reunir notas que se fueron fraguando y que con posterioridad fueron convenientemente ordenadas. Por eso debemos apuntar todo y comprometernos con el cuaderno de dirección.

Si posteriormente quisiéramos volver a remontar una obra de teatro estrenada, el “libro de recepción del espectáculo” pierde su valor como tal. Nos valdría como exhaustivo documento de arranque, y atendiendo a esa característica de “mutabilidad”, seguramente sufriría algún que otro

cambio en la puesta en escena por mínimo que fuera. El nuevo trabajo del director sobre la obra montada y estrenada, tomaría en valor a un nuevo público al que nos dirigimos, en un nuevo tiempo y casi seguro con una nueva visión de lo que queremos contar.

Se comprueba entonces cómo el que fue “libro de recepción del espectáculo” pasa en un proceso nuevo, a ser “libro de dirección inicial”, al margen de los cambios que se produzcan o no.

Meyerhold tenía clara la evolución de la herramienta del libro de dirección:

El director debe tener una idea precisa de su futuro montaje, tener ideado el armazón de hierro de sus formas, incluidos los posibles resultados... pero no tendrá jamás derecho a trazar de antemano su plan de todos sus detalles. Sólo cuando se presente ante los actores y sienta abalanzarse sobre sí las iniciativas de muchas personas, sólo cuando tenga que abrirse paso acodaos entre una masa de impulsos y de variantes, sólo entonces nacerá el montaje. Se comprende que el director nunca renunciará a su concepción general... igual que su compositor, llegará al escenario con planos minuciosamente elaborados, para instrumentar las partituras necesarias en la colaboración e actores y técnicos. Las páginas de anotaciones serán como las notas o símbolos musicales que sirven de acotaciones. (Martínez Paramio. 2006)

¿Y donde reside la diferencia entre el “cuaderno de dirección” y un “libro de dirección”?

Si tomamos en cuenta la amplitud y el volumen de la herramienta, al hablar de un libro lo hacemos teniendo en cuenta una publicación que ha de tener 49 o más páginas. En la actualidad, el propio concepto de libro ha cambiado de manera importante, ya que esta definición no queda constreñida única y exclusivamente al soporte físico. También es considerado libro lo que emana de los nuevos formatos como el libro electrónico, digital, etc.

Si además tomas en cuenta la filosofía de fondo con la que se construye un libro de dirección, y por mínima que sea su amplitud, este agrupará no sólo el desarrollo de los personajes, sino estudios de los mismos, opiniones del director, contextualizaciones varias, diagramas, raides técnicos, etc.

El cuaderno como tal es un elemento de trabajo propio de cualquier profesión: un abogado toma notas en un cuaderno, para los periodistas es un elemento esencial, cualquier investigador también lo tiene por herramienta indispensable, etc., aunque otros formatos como las populares “tablets” ya hacen esa función con más posibilidades. Sin embargo, su finalidad es solamente la toma de notas y no la elaboración de un amplísimo y completo estudio final de la obra.

Por ello, aunque un cuaderno de dirección puede recoger todo tipo de información, pareciera más acertado que su extensión se justifique en torno a las notas de dirección al texto, los planos de escena, las entradas y salidas y cualquier otra cuestión que se considere.

2.2. ORÍGENES DEL LIBRO DE DIRECCIÓN.

El libro de dirección es tan antiguo como el propio director, antes incluso de que esta figura tuviese un nombre que lo definiera. Las notas de dirección siempre han estado presentes, y

aunque en origen el director no las tuviera por escrito reflejadas en su cuaderno, seguro que ya rondaban la cabeza del director.

Tenemos constancia hacia el año 970 de nuestra era, de unas anotaciones en latín atribuidas al obispo Aethelwod de Winchester al escribir su *Regularis Concordia*. Apuntaba Berthold Margot, que esto era: «el ejemplo más antiguo de unas indicaciones escénicas para las representaciones eclesiales de la Edad Media». (Martínez Paramio, 2006)

El texto en cuestión está entre la celebración litúrgica y la representación de la *Visitatio sepulchri*.

Mientras se recita la lectura de Tertia deben revestirse cuatro hermanos. Uno de ellos revestido con alba, debe salir y dirigirse hacia el lugar donde está el sepulcro y sentarse allí, tranquilamente, con una palma en la mano. Al tercer responsorio, los otros tres deben seguirle vestidos con capas y con incensarios en la mano y acercarse lentamente al sepulcro como si buscaran algo. Representan a las tres mujeres, que vienen a embalsamar con ungüentos el cadáver de Jesús. Cuando el hermano sentado junto al sepulcro, que representa al ángel, ve acercarse a las mujeres, debe empezar a cantar con voz suave: “¿A quién buscáis en el sepulcro, cristianas?”. Luego los tres deben responder al unísono: “A Jesús Nazareno, el crucificado, ¡Oh celeste!” A continuación vuelve a decir el ángel: “No está aquí, ha resucitado, como lo había anunciado. Id y anunciad a todos que ha resucitado de entre los muertos”. Las tres mujeres deben dirigirse al coro con las palabras: “¡Aleluya, el Señor ha resucitado!”. A continuación, el ángel que se halla sentado junto a la tumba, debe dirigirse a las mujeres con la antífona: “Venid a ver el lugar en que el Señor estaba enterrado, ¡Aleluya!”. Debe levantarse, alzar la cortina del altar y mostrarles que, en lugar de la cruz cubierta, sólo quedan los lienzos. Después de haberlo visto las tres mujeres deben depositar los incensarios en el sepulcro, tomar el sudario y extenderlo a la vista del clero, en prueba de que el Señor ha resucitado, y ya no está allí encerado, mientras cantan la antífona: “Ha resucitado el Señor, que padeció la muerte por nosotros, ¡Aleluya!”. Deben colocar el lienzo sobre el altar. Y al final de la antífona, el prior, uniendo su voz a la alegría por el triunfo de nuestro Rey, que con su resurrección venció la muerte, debe entonar el himno Te Deum laudamus, al tiempo que se echan al vuelo las campanas con toda solemnidad. (Hormigón, 2002)

Aquí, como vemos, hay una clara intención de puesta en escena y plan trazado para ello. Además, emana del propio original, un proceso creativo inherente al desarrollo artístico de cualquier espectáculo por mínimo que sea.

Al hablar de orígenes y de incipientes libros de dirección, no nos podemos olvidar de Calderón de la Barca. Y aunque era muy extenso y explicativo en sus didascálicas, con amplias indicaciones escénicas que iban muchos más allá que las de otros autores de su época (*Andrómeda* y *Perseo* quizás ya puede considerarse un verdadero cuaderno de dirección que a parece junto al texto). Calderón también conjugaba esas dos facetas de dramaturgo y director de escena. Este manuscrito, custodiado en la universidad de Harvard, contiene los bocetos escenográficos de Baccio del Bianco, y junto al texto de la obra se enumeran los detalles y descripciones de la escenificación que estrenó el 18 de mayo de 1653 en el Coliseo (Palacio del Buen Retiro de Madrid³).

3. Rafael Maestre hizo una muy esmerada edición en 1994.

Aún antes de *Andrómeda y Perseo*, ya Calderón aportaba material gráfico así como sus propias descripciones. Lo hizo en las *Memorias de las apariencias* para los Autos del Corpus, y también en las *Comedias Mitológicas* que escribe para el Coliseo. Las indicaciones que aparecen en este texto ya eran de las más relevantes de los autores de su época y de cualquier otra obra suya hasta el momento. Cabría recordar las anotaciones que hizo al estreno en el Coliseo en 1580 de *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, sobre varias cuestiones referentes a la tramoya y artilugio.

La amplitud y claridad de las didascalias que Calderón aporta a la literatura dramática del momento no tenían parangón con las hechas hasta entonces. En ese incipiente nacer y consolidarse de las didascalias y del libro de dirección en paralelo, es donde se empiezan a producir serios avances escenotécnicos.

Aunque la historia no le ha hecho justicia, se dice de Pedro Navarro de Toledo que fue quien hacia 1570 “inventó los teatros” en Madrid. A él se le debe la introducción de decorados pintados y móviles, el aumento los trajes y el que puso en movimiento las máquinas. (Muñoz Morillejo. 1923).

Esa progresión a nivel escenotécnico es inherente a la evolución del propio dramaturgo. Ya en las didascalias de autores a partir del siglo XVI, nos encontramos requisitos más amplios y precisos sobre la puesta en escena, que casi ya son casi de facto auténticos libros de dirección.

Baste recordar el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega o *Memorias de apariencias* de Calderón de la Barca, donde se dan instrucciones muy concretas para la puesta en escena.

2.3. PARTES DEL LIBRO DE DIRECCIÓN.

Qué duda cabe de que un libro de dirección es una herramienta fundamental en manos del equipo de dirección. Posibilita el montaje, así como el posterior sustento y puesta en pie de un espectáculo ya estrenado. Por eso hay que sistematizar y organizar de forma clara, coherente y entendible dicha herramienta.

Toda esta provisión ordenada de materiales, ha de informarnos de manera efectiva sobre la ubicación de cada uno de los momentos del espectáculo de manera diseccionada y por partes. Ha de hacer una fotografía efectiva de cómo se llevó a escena y sus procesos para ejecutar una representación.

Tal como recoge Agapito Martínez, el libro de dirección ha de cumplir una serie de funciones fundamentales: (Martínez Paramio. 2006)

1. Aclarar y definir ideas
2. Guiar y orientar el trabajo del equipo

3. Estimular la búsqueda y la maduración
4. Servir de diario en el proceso de trabajo.

Hay libros de dirección donde imperan los gráficos y esquemas. En otros nos encontramos apuntes del director sobre cualquier cosa que se suscite en torno a la creación del espectáculo. O sencillamente la mayoría de las veces nos encontramos una simbiosis de los dos anteriores. Todo dependerá de cada director, de las peculiaridades del montaje, etc. Por ejemplo, variará muchísimo el proceso de creación del libro de dirección y por ende de la puesta en escena, si montamos un espectáculo de texto o si montamos un musical. También será distinto si montamos un espectáculo a base de improvisaciones iniciales que si lo hacemos a texto cerrado.

De manera genérica, el libro de dirección ha de estar compuesto por toda aquella información que muestre de manera clara y eficiente, como ha de ponerse en escena el espectáculo. Hemos de tener en cuenta además que cualquier propuesta que se haga del “libro de dirección inicial” ha de estar sujeta a cambios en función de las necesidades del montaje.

Planteamos un “libro de dirección inicial” que recoja con lo mayor exhaustividad posible los siguientes apartados:

4.1. ESTUDIO TEÓRICO PREVIO ⁴	
4.1.1. Velázquez	
4.1.1.1. <i>Las Meninas</i> . Historia de un cuadro	
4.1.1.2. <i>Las Meninas</i> en escena	
4.1.2. El teatro de Kantor	
4.1.2.1. Teatro de la Muerte	
4.1.2.2. La influencia de Kantor	
4.1.3. Kantor y la pintura.....	
4.2. ESTUDIO DEL TEXTO ⁵	
4.2.1. Edición.....	
4.2.2. Premios	
4.2.3. Argumento	
4.2.4. Género al que pertenece la obra	
4.2.5. Contexto de producción del texto.....	
4.2.5.1. Momento particular en la vida del autor	
4.2.5.2. Momento particular en la evolución literaria del autor.....	
4.2.5.3. Contexto histórico	
4.2.5.4. Contexto sociocultural.....	
4.2.5.5. Acogida de la obra o texto	
4.2.5.6. Influencia de la obra	
4.2.6. El lenguaje del autor	
4.2.6.1. Tipo de vocabulario de la obra.....	

4. El estudio teórico puede ser estructurado como quieran el director y su equipo. En este caso, pondremos como ejemplo la obra de la que nos ocupamos en esta tesis..

5. En lo relativo a la disección textual que ha de ir en el interior del libro de dirección, hemos tomado el grueso de la estructura de Georges Laferrière y Tomás Motos, publicado en *Palabras para la acción* (Ñaque editora).

4.2.6.2. Tipo de lenguaje	
4.2.6.3. Reiteraciones	
4.2.6.4. La sintaxis	
4.2.6.5. La puntuación	
4.2.6.6. Los parlamentos	
4.2.7. Temáticas	
4.2.7.1. Tema principal	
4.2.7.2. Temas secundarios	
4.2.8. Argumento: trama	
4.2.8.1. Fábula argumental	
4.2.8.2. Fábula cronológica	
4.2.9. Organización del texto	
4.2.9.1. Autor para la escena	
4.2.9.2. Vaciado general	
4.2.9.3. Conflicto	
4.2.9.3.1. Conflicto general	
4.2.9.3.2. Conflicto secundario	
4.2.9.4. Clímax	
4.2.9.5. Transición	
4.2.9.6. Acotaciones	
4.2.9.6.1. Acotaciones técnicas	
4.2.9.6.2. Acotaciones de los personajes	
4.2.9.6.2.1. Descriptivas: física, psicológica	
4.2.9.6.2.2. Constructivas: posturas, gestos, forma de caminar	
4.2.9.6.3. Espacio escénico	
4.2.9.6.4. Espacio sonoro	
4.2.9.6.5. Iluminación	
4.2.9.6.6. Vestuario y maquillaje	
4.2.9.6.7. Localización temporal	
4.2.9.6.8. Otras	
4.2.10. Constantes	
4.2.10.1. Palabras y frases clave	
4.2.10.2. Gestos	
4.2.10.3. Espacio sonoro	
4.2.10.4. Utilización del coro	
4.2.10.5. Utilización de algún efecto especial	
4.2.10.6. Otros	
4.2.11. Personajes	
4.2.11.1. Vaciado de los personajes	
4.2.11.2. El lenguaje de los personajes	
4.2.11.2.1. Formas de expresión verbal	
4.2.11.2.2. Tipo de diálogo	
4.2.11.3. Apartes	
4.2.12. Espacio dramático	
4.2.13. Tiempo dramático	
4.2.13.1. Época en que se desarrolla la acción	
4.2.13.2. Duración	
4.2.13.3. Cronología del texto	
4.3. PROPUESTA DE DIRECCIÓN	
4.3.1. Análisis desde la dirección	
4.3.1.1. Interpretación Actoral	
4.3.1.1.1. Acción	
4.3.1.1.2. Ritmo / pausas / silencios	

4.3.1.1.3. Puntos de giro	
4.3.1.1.4. Distribución del elenco	
4.3.1.2. Motivación para poner en escena esta obra	
4.3.1.3. Elementos de actualidad	
4.3.1.4. Público al que va dirigido	
4.3.1.5. Tono que se le quiere imprimir a la obra	
4.3.1.6. Características del lenguaje a utilizar	
4.3.2. Espacio dramático propuesto	
4.3.3. Tiempo escénico propuesto	
4.3.4. Movimiento	
4.3.4.1. Planos de movimiento por páginas	
4.3.4.2. El momento y lugar de las entradas y salidas de los actores	
4.3.4.3. Principales acciones anotadas	
4.3.5. Tecnología	
4.3.5.1. Iluminación	
4.3.5.1.1. Concepto lumínico	
4.3.5.1.2. Tipos de focos	
4.3.5.1.3. Distribución de aparatos	
4.3.5.1.4. Renders	
4.3.5.1.5. Lista de movimientos lumínicos	
4.3.5.2. Espacio sonoro	
4.3.5.2.1. Raider de sonido	
4.3.5.2.2. Lista de pistas de sonido	
4.3.5.3. Video	
4.3.6. Escenografía	
4.3.6.1. Concepto de la escenografía	
4.3.6.2. Planta escenográfica	
4.3.6.3. Bocetos escenográficos	
4.3.7. Vestuario	
4.3.7.1. Concepto del vestuario. Época y estilo	
4.3.7.2. Listado	
4.3.7.3. Orden de cambios	
4.3.7.4. Bocetos de vestuario	
4.3.8. Maquillaje	
4.3.8.1. Concepto de maquillaje	
4.3.8.1.1. Época	
4.3.8.1.2. Estilo	
4.3.8.2. Necesidades materiales	
4.3.8.3. Bocetos de maquillaje	
4.3.9. Utilería/atrezzo	
4.3.9.1. Listado	
4.3.9.2. Orden de salida de los elementos de utilería	
4.4. CUADERNO DE DIRECCIÓN	
4.4.1. Leyenda básica	
4.4.2. Ejemplo: “Escena 1”	

El cuaderno de dirección resultante de este extenso proceso puede quedar dividido en las unidades que se hayan decidido. De cualquier manera, tiene que dejar bien visible la planta escenográfica y el plano de alzado de la escenografía para ver claramente el desarrollo de los movimientos escénicos.

En la inmensa mayoría de los libros de dirección que conocemos, y que se estructuran de una manera básica, la forma más común pasa por dejar una página en blanco al lado del texto, indistintamente izquierda o derecha, donde se irán anotando desplazamientos, acciones, entradas o salidas, esquemas y dibujos, etc.

Por regla general, se parte de una copia del texto que está impresa por una sola cara. Para mayor comodidad y agilidad a la hora de trabajar, se le deja un amplio margen derecho para tomar notas, así como un amplio espacio entre líneas.

Las notas han de ser siempre tomadas con lápiz para posibles correcciones de cualquiera de los acontecimientos que se vayan produciendo durante los ensayos. Ahí se anotan los pies de luces, sonidos y efectos especiales, si los hubiere. También se recogen en qué momento se hacen los cambios de escena o movimientos decididos, así como notas el mobiliario, utilería o vestuario.

Nuestro planteamiento pasa por delimitar, en función de su tipología, todas las notas recogidas en el cuaderno de dirección. En el capítulo IV del presente trabajo, titulado “Propuesta de puesta en escena de *La infanta de Velázquez*”, hacemos una descripción más detallada de la propuesta de cuaderno de dirección. En esencia, planteamos dos grandes bloques divididos en uno técnico y otro de interpretación. El primero consta de cinco apartados como son iluminación, sonido, video, vestuario y utilería o atrezo. Y el segundo consta de dos apartados divididos en acciones principales y entradas/salidas.

		Bloque Interpretación		Bloque Técnico		
	Planta	Acción	Mutis/Entradas	Iluminación	Sonido	Video
	Alzado				Vestuario	Utile/Atre

Se recomienda un cuaderno de dirección apaisado, en cuya página derecha figure el texto y los planos (páginas pares). Aquí podremos recoger cualquier tipo de arreglo dramático, los puntos de giro textuales, además de todo aquello que tenga que ver con el movimiento, distintas acciones físicas y los gestos significativos de cada personaje. Lo dibujado en los planos tendrá su correspondencia con el parlamento correspondiente, que puede quedar marcado normalmente con cualquier signo de fácil identificación (número casi siempre o una flecha).

Y en la página de la izquierda (páginas impares) se harán anotaciones de carácter técnico e interpretativo.

Terminado el “libro de dirección inicial” de la manera más profunda que se pueda, será el tiempo de determinar el “libro de recepción del espectáculo”, que como mínimo ha de recoger los apartados presentes anteriormente, más los que a continuación planteamos:

4.5. LIBRO DE RECEPCIÓN DEL ESPECTÁCULO.....	
4.5.1. Ficha final de la obra.....	

- 4.5.1.1. Elenco artístico final.....
- 4.5.1.2. Equipo técnico.....
- 4.5.1.3. Fotos.....

Al ser una progresión del “libro de dirección inicial” no hay constancia de cuál será su resultado final.

2.4. LOS TIEMPOS DEL LIBRO DE DIRECCIÓN

Como apuntábamos anteriormente, el libro de dirección es en cierto modo un “libro blanco”, cuya principal característica es su capacidad para rectificarse y modificarse, lo que lo hace incompleto hasta el mismo día del estreno e incluso después.

Los libros de dirección son entendidos por el director y el equipo que los ha elaborado, ya que no se sustentan en un código universal. Por ello, se hace difícil que pueda ser interpretado por otros directores, más allá de la mera traducción de sus notas.

Esta es una diferencia sustancial con una partitura musical, la universalidad del lenguaje compartido. Cipriano de Rivas Cherif dejaba apuntada la siguiente reflexión al respecto:

El director ha de dejar la única constancia que cabe ante la posteridad. (La posteridad empieza al día siguiente, ¿qué digo al día siguiente?, al terminar la representación, la lección ejemplar, y constituyen esa posteridad cuantos no han asistido a esa lección, a esa representación, y sólo por referencia pueden enterarse). [...] Dejará escrito, en suma, cuanto haya hecho. Será el único modo de que su versión haga escuela, sin que quede fijada no más que a la tradición de los intérpretes. (Rivas Cherif. 1991)

El libro de dirección comienza a elaborarse desde que el director toma la primera nota y aún antes. Es el director el que decide cuándo se comienza a elaborar un libro de dirección, y quien decide cuando el libro de recepción final del espectáculo está terminado.

Hay directores que comienzan mucho tiempo antes esta tarea, mientras que para otros se prolonga bastante tiempo después del estreno, después de que el público haya hecho madurar el espectáculo.

La gestión de estos tiempos es muy particular. En ese sentido Gordon Craig apuntaba que:

En el momento en que decidas preparar una obra para la escena la tienes que conocer perfectamente y esa preparación te tomará uno o dos años por drama; ya para entonces no deberás dudar acerca de la impresión que quieres crear, y tu tarea se circunscribirá a estudiar la mejor manera sobre cómo despertar esa impresión. (Martínez Paramio. 2006)

En un primer periodo, el director irá fabricando el libro en solitario o con el equipo de dirección, que seguramente estará integrado por profesionales de confianza, expertos en cada una de las materias, etc. El segundo periodo es el tiempo para poner en práctica lo diseñado y plasmado en el libro, así como todas aquellas ideas que se van definiendo encima del escenario en el proceso de ensayos. Este determinante periodo comienza con los ensayos y acaba en el estreno.

Con posterioridad debería aparecer un tercer periodo que va desde el estreno o un tiempo después, hasta la conclusión definitiva del “libro de recepción del espectáculo”.

Atendiendo entonces a la posterior reflexión, se deduce que el libro de dirección se nos presenta en dos formas distintas, una evolucionada de la otra.

2.4.1. LIBRO DE DIRECCIÓN INICIAL

Comienza a elaborarse desde que el director toma las primeras notas. Antes de que el primer ensayo se haya producido, el director ha de tener recogido en un libro todo lo que será el espectáculo que va a montar.

Es conveniente elaborar un vaciado a modo de mapa orientativo o cuadro sinóptico, para poder situar de manera clara el espacio y la escenografía. Ello nos dará una dimensión más cierta, de los posibles y distintos espacios dramáticos del espectáculo.

Como es evidente, este vaciado se puede hacer de varias maneras. A modo de ejemplo mostramos una sencilla distribución, donde a golpe de vista podemos tener una visión global del espectáculo.

Escenas	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Lugar acción	Esta.	Refu.	Esta.	Par.	Ref..	Placita	Esta.	Telón	Rest.	Refu.	Esta.	Fábri.	Esta.	Tribunal
Shen-Te							2°							2°
Shen-Ta							1°							1°
Santo 1														
Santo 2														
Wan														
Sun														
Barbero														
Propietaria.														
Shin														
Policia									Cura					
Sra. Yan														
Mujer														
Cuñada														
Carpintero														
Argelino														
Cojo														
Marido														
Hora del día	anoc.	Noche	Aman.	Atar.	Noche	Amane.	Medio.	anoc.		Noch.	Aman.	Me-día	Anoc.	Aman.
Nº Actores	9	3	9	5	3	8	7	1	11	3	9	8	10	12
Páginas	4	1	3	2	1	2'5	5	0'4	3'5	1'5	3	2'5	3'5	2'4

Cuadro sinóptico de espacio y escenografía

En la parte superior tenemos las escenas y los espacios dramáticos; en la parte izquierda tenemos todos los personajes del texto de Brecht, *El alma buena de Szechwan*; en la parte inferior del cuadro tenemos el tiempo dramático referido a la hora del día en que transcurre la escena, el número de actores que intervienen y el número de páginas que ocupa la escena. Los cuadrantes sombreados corresponden a la escena donde interviene un personaje concreto.

Pero estos vaciados no sólo han de acotarse a la escenografía y los espacios dramáticos. Es muy necesario hacer un vaciado de todo aquello que no sólo busque a una mayor clarificación de la obra, sino que además pueda facilitar el trabajo a otros entes creativos del espectáculo.

	ESPACIO DRAM.	TIEMPO DRAM.	PERSONAJES	MUTIS ENTRADAS	ACCIONES	ESCENOGRAFÍA	VESTUARIO	UTILERÍA	ESPACIO LUMÍNICO	ESPACIO SONORO
Escena 1ª										

Este libro ha de estar totalmente terminado cuando se inicien los ensayos y comience la puesta en escena del espectáculo. Aquí ha de venir recogido desde un análisis dramático en profundidad, hasta el material textual con el que vamos a trabajar.

Todo este trabajo ha venido realizándose por el director y su equipo entre los que están todos los colaboradores considerados necesarios por parte del director, y ha de ser la guía sobre la que debe caminar todo el proceso de montaje.

Como vimos con anterioridad, recogerá desde las descripciones y diseños de los espacios escénicos y de vestuario (época, ambiente social, estilo teatral, etc.), hasta el concepto del espacio sonoro.

Además, sería de gran ayuda incluir una pormenorizada descripción física y psicológica de cada personaje, así como los diversos bocetos actanciales de las relaciones que cada personaje tiene con otros en las diversas escenas.

Esto será de una gran utilidad a los distintos actores para construir las trazas emocionales de sus personajes.

Pero el libro de dirección, por otro lado, podrá recoger todas aquellas reflexiones que el director entienda necesaria. Las notas de dirección que aparecen en un libro de dirección pueden ser de todo tipo.

Tenemos como ejemplo a Alexandre Tairov, cuyas anotaciones se acercaban más a las reflexiones que las indicaciones de escena como tales. En sus notas del director de escena publicadas en 1921 después del estreno de *La princesa Brambule* de A. Hoffman, el director apuntaba:

El nuevo actor tendrá la virtuosidad de un músico y dominará todos los elementos técnicos: desde la pantomima, acrobacia y juglaría”, hasta la perfección técnica de la voz y la técnica interior, la técnica emocional. (Till, 2003)

Huelga decir que todas las aportaciones que se hagan en este proceso al libro de dirección, deberían contar con el visto bueno del director de escena, ya que se parte de una estructura espectacular generada en su mente. De cualquier manera, debería quedar plasmada sobre el papel.

En determinado tipo de teatro como el comercial o los musicales, arrancar los ensayos con el libro de dirección terminado es una obligación, habida cuenta de la cantidad de entes creativos y artísticos que participan de ese tipo de producciones. No hay tiempo para la improvisación. Con ello se evita dejar *ad libitum* de la inspiración, todos los planes de producción que en estos casos son muy concretos y ajustados.

2.4.2. LIBRO DE RECEPCIÓN DEL ESPECTÁCULO

Es el libro resultante de la puesta en escena final. El libro de dirección inicial partía de la idea de estar abierto a cuantas transformaciones se vayan produciendo por el acontecer de los ensayos, producto del devenir de todas las fases de montaje que conforman la puesta en escena final.

Ese proceso de transformación del libro de dirección es inherente a la propia naturaleza del teatro. Operan muchos motivos para que esto suceda, entre los que podemos apuntar el propio trabajo del actor. En ese tiempo de ensayos donde se forma a las emociones, nos vamos a encontrar con aportaciones por parte de los intérpretes que no estaban recogidas en el libro de dirección, así como con la eliminación de otras.

Las posibilidades creativas del movimiento son infinitas y llenar de significado el desarrollo de la acción dramática también lo es. Por eso es frecuente encontrarnos con cambios de los planos de diseño y la disposición plástica del movimiento escénico. El movimiento escénico comporta el grueso de la partitura escénica que un director maneja.

El resultado final ha de ser leal al carácter que el autor quiso imprimirle, y no es conveniente ni deseable modificación substancial alguna.

Sería de gran ayuda que el “libro de recepción del espectáculo”, pudiera complementar las plantas de movimientos resultantes de la puesta en escena, con fotogramas significativos y relevantes del momento descrito.

En el libro de recepción del espectáculo de una puesta en escena de hoy en la actualidad, tendría que incluir una serie de materiales que no podían adjuntarse hace unas décadas. Hoy los medios materiales nos permiten la inclusión de un DVD, *pendrive* u otro soporte informático, que recojan las imágenes que han de proyectarse a lo largo de un espectáculo, si dicho espectáculo tuviera esa necesidad.

Del mismo modo, habría que anexar al libro de dirección una grabación del resultado del espectáculo final. En este sentido hay directores y muchos programadores de teatro, que exigen que dicha grabación se haga con cámara fija desde el patio de butacas, con el objeto de valorar el espectáculo desde la posición del espectador.

También habría adjuntar el espacio sonoro resultante y recogido en el propio libro en el soporte informático más idóneo, así como una exhaustiva ficha de vestuario donde se reflejaran desde diseños hasta medidas. Esta ficha ha de venir apoyada por una sesión de fotos del vestuario donde se puedan ver las particularidades de cada uno. También una sesión fotos de maquillaje y caracterización donde podamos comprobar las particularidades de cada maquillaje.

Sería de gran ayuda que adyacentemente al libro de recepción del espectáculo, se pudiera adjuntar la maqueta inicial que aportó el escenógrafo, y/o la maqueta final si hubiere habido cambios. Nuevas técnicas de maquetación como la llamada *pop-up*, abren un campo muy interesante a través de mecanismos de pliegues y ensamblajes.

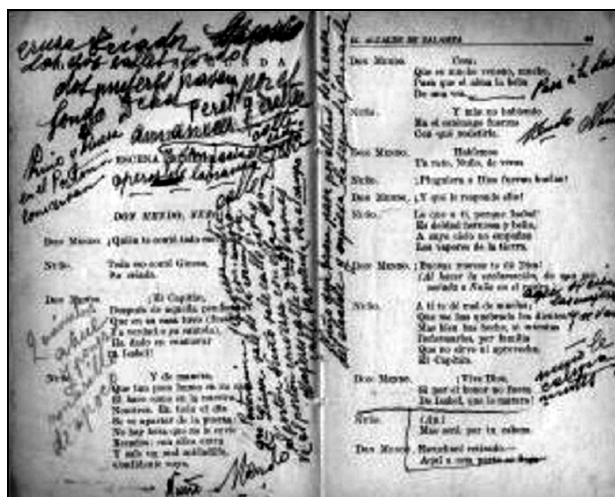
Es una técnica que hay que dejar en manos de expertos por su particularidad y porque minuciosidad. Recientemente el chileno Pasquinel Martínez ha adelantado parte de un libro sobre el teatro de su país donde se proyectarán de manera exquisita escenografías de algunos espectáculos emblemáticos de ese país, entre los que se encuentran *La pérgola de las flores* de Isidora Aguirre o *Cinema Utopia* de Ramón Griffiero. Este formato permite trabajar con el trazado volumétrico de la escenografía y los actores, donde la escenografía aparece ante tus ojos a vuelta de hoja igual que lo hacen las escenas en el teatro.

Aunque no es costumbre hacerlo, el libro de recepción del espectáculo debería acometer su proceso final como cualquier otra creación artística, con su inscripción en el Registro de la Propiedad Intelectual.

Los cuadernos de dirección de muchos de los grandes de la escena, son por encima de cualquier cosa un documento histórico de enorme valía. En ellos podemos ver la evolución de las notaciones escénicas, y cuál era la importancia que estos concedían al proceso de implantación de notas en el libro de dirección.

Como podemos comprobar en las siguientes imágenes, la mano de director siempre aparece entre las líneas del texto del autor, al margen de si las notas son más exhaustivas y clarificadoras o no. Estas imágenes en concreto, son las notas de dirección de la gran actriz y directora Margarita Xirgú, perteneciente a sus montajes *Fuenteovejuna* y *El Tartufo*.

Más allá de la importancia del documento, y de la clara intencionalidad de dirección escénica que se desprende de las siguientes anotaciones, es complicado desde la posición de un director de hoy entender cómo pudieron haberse montado estos dos títulos.



Notas de dirección de *El alcalde de Zalamea* de Margarita Xirgú, obra estrenada en 1953

Con cierta asiduidad se divulgan desde el servicio de publicaciones del Teatro Español, trabajos sobre los montajes que han pasado por el escenario de la institución. Estamos ante “libros de recepción del espectáculo” en toda regla. Tal es el caso de *El Castigo sin Venganza* de

Lope de Vega, dirigido por Miguel Narros durante la temporada 85/66, donde además se explicita literalmente en la portada de la publicación: «con el cuaderno de dirección para el montaje de Miguel Narros durante la temporada 85/86 en el Teatro Español». (Narros. 1985)

Como se puede comprobar, se desprende una clara intención a la hora de diferenciar el “cuaderno de dirección”, del resto del corpus teórico que recoge la publicación. En definitiva, el “cuaderno de dirección” aportado por Narros, es una parte más de este amplio libro de dirección.

En un pormenorizado análisis del libro de dirección, podemos ver que en su contenido figura desde las propias reflexiones de Narros sobre su visión de *El Castigo sin Venganza* a través de sus propias notas, hasta artículos de varios autores que complementan una visión más completa de la obra y la autoría. En este estudio básico previo se ahonda de manera detallada en distintos pasajes de la obra, e inclusive se aporta el texto de Bandello, sobre el que se inspiró Lope para crear su obra.

En un apartado posterior, aparece el cuaderno de dirección como tal. En este caso se coloca el texto original en las páginas impares, cosa poco frecuente, y en las páginas pares sin criterio objetivo aparente, las acotaciones de movimiento, plantas escénicas y fotos. Se puede precisar además que tanto las fotos como los planos de movimiento que aparecen, no tienen relación directa con el texto que las acompaña, lo que indica que el cuaderno de dirección tiene una función más testimonial que aclaratoria. No parece fácil la interpretación de dicho cuaderno.

Incluso la leyenda para poder interpretar los personajes que se mueven en la escena, aparece contra toda lógica en las páginas 110 y 111 del cuaderno de dirección, antes de la Escena 4ª del Primer Acto. También en esta leyenda aparece una somera descripción de dos líneas de los trece planos de movimientos que vamos a ver a lo largo de todo el libro, donde aparece marcado en un recuadrito y con mayor importancia, donde estará el foco escénico y donde estará el segundo plano.

El libro acaba finalmente con un encuadre histórico, con unas notas de dirección sobre los personajes, música, espacio escénico, diseño de luces, trabajo de verso, bocetos del vestuario, bibliografía a la que remitirse, el reparto artístico, el equipo técnico y una biografía de los actores.

Quizás esta última parte debería haberse situado justo al principio con el resto de material, para de esta manera, tener una visión en profundidad del montaje y luego proceder a desmenuzar todo lo que sucede a nivel técnico y artístico encima del escenario a través del cuaderno de dirección como tal.

Más sencillo y menos exhaustivo aún se presenta el “libro de recepción del espectáculo” de otros de los montajes dirigido también por Miguel Narros en 1986 también para el Teatro Español, *El concierto de San Ovidio* de Buero Vallejo.

En este caso se prescinde de planos de movimiento y diagramas que nos puedan hacer entender cómo se desarrolla el montaje, quedando todo a expensas del texto, algunos artículos y reflexiones, algunas fotos, dibujos, etc. No tiene el rigor de un libro de dirección como tal y probablemente tampoco lo pretenda, ya que ni en la portada hace alusión a terminología que haga alusión a un cuaderno de dirección o libro de dirección.

En los archivos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico podemos consultar el cuaderno de dirección de *El alcalde de Zalamea* dirigido por José Luis Alonso de Santos en 1988. Su ayudante de dirección en aquel momento era Marciano Martín y a él se debe este minucioso conjunto de anotaciones de dirección, de entre el que destacamos todos los movimientos recogidos, los desplazamientos, los cambios de escenografía y notas relativas al texto.

No pasa por ser un extenso cuaderno de dirección, pero sí que es muy sencillo y clarificador.

que habré yo dado en mi vida.

SOLDADO 1º

Tampoco será el primero que haya la vida costado a un miserable soldado.

SOLDADO 2º

Y más hoy, si considero que está al mando de esta gente don Lope de Figueroa, que si tiene fama y loa de animoso y de valiente, la tiene también de ser el hombre más desalmado, jugador y renegado del mundo. → SE INICIA LA 4ª VUELTA

SOLDADO 1º

Y que sabe hacer justicia hasta del amigo, prescindiendo del proceso.

REBOLLEDO

¿Han oído todo eso? Pues yo haré lo que yo he dicho. → (1) SE SAQUE MANOS

SOLDADO 2º (BUCHO DE LA TROPA)

¿De eso un soldado blasona?

REBOLLEDO

A mi muy poco me inquieta, si no es por esa pobreta que viene tras mi persona. → SE DETIENE LA TROPA. EL CARRO QUEDA EN DIAGONAL EN LA IZQUIERDA.

LA CHISPA

- (2) DEJA BASTO Y CAMINA AL CENTRO
- (3) SALE DEL CARRO Y SE QUEDA A IZQUIERDA

Señor Rebolledo, por mi usted no se aflija, no; que bien se sabe que yo con barbada alma nací. Así que a venir aquí a marchar y a padecer con Rebolledo, sin ser pesada, me decidí. Por mi ¿en qué duda o repara? → (4) CAMINA DESDE EL FONDO IZQUIERDA HASTA FOLIO CARRO JUNTO A (5)

REBOLLEDO

¡Viven los cielos, que eres corona de las mujeres! → (6) SE ACERCA AL CARRO

SOLDADO 2º

Esa es verdad bien clara. → (7) COGE A (8) EN DCHA CORBATA. PELGAM RUEDAN POR LA CORBATA DE DCHA O IZDA. LA TROPA RODEA EN SEMICIRCULO A (9) Y (10), MIEMBROS JALEAN.

(1) (2) SE ACERCA AL CARRO
(3) SACA A (4) DEL CARRO
(5) COGE A (6)

(1) (2) RUEDAN POR LA CORBATA
(3) TROPA EN SEMICIRCULO

Manuscrito del libro de dirección de *El Alcalde de Zalamea* dirigido por José Luis Alonso de Santos en 1988 que se custodia en los archivos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

El rigor del libro de dirección depende en gran medida del tipo de director, y de su rigurosidad a la hora de tomar notas o indicarle al ayudante de dirección. Hay directores que sabe-

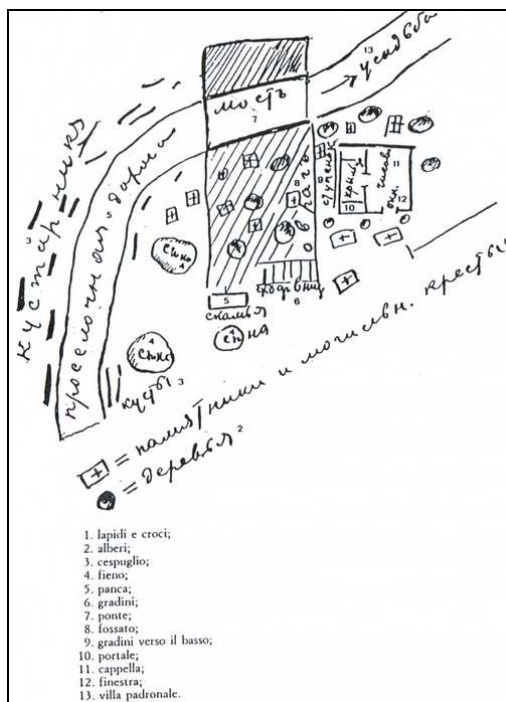
mos priorizan lo que está sucediendo en escena, relegando a un segundo plano el trabajo de asentamiento de notas y reflexiones en el cuaderno.

Hay directores de escena que llegan al primer día de ensayo con el libro de dirección totalmente definido, con los movimientos de los personajes perfectamente trazados y habiendo analizado con todo rigor cualquier detalle gestual, interpretativo e inclusive de construcción vocal del mismo.

Explican milimétricamente lo que quieren, lo que suele generar entre los actores la sensación de absoluto control y de claridad en líneas trazadas. Pero hay veces que este control total que se transmite, genera en los actores comodidad, lo que puede limitar la capacidad creativa en algunos aspectos.

Ejemplo de esa minuciosidad es Stanislavski. En el cuaderno de dirección de *Tres hermanas* y *El jardín de los cerezos* se recoge toda la disposición escénica, el movimiento de actores, el gesto o el espacio sonoro⁶. Pero a diferencia de otros directores, dentro de todo el cúmulo de notas, casi nunca aparecen apuntes de corte psicológico o análisis textuales.

Los cuadernos de dirección de Stanislavski eran más densos que el propio texto teatral objeto de la dirección. Pero a pesar de ese volumen tan jugoso para el estudio, el director nunca los quiso considerar como obra independiente.



Stanislavski nunca dejó de tomar notas, y prueba de ello es que sus cuadernos abarcan un amplio periodo de cerca de sesenta y un años de profesión. Esa obsesión por registrar todo aquello considerado importante para la puesta en escena, ya comenzó desde los catorce con sus pri-

⁶ Los *Cuadernos de dirección* de Stanislavski se publicaron en dos ediciones en Moscú: la primera, en 1954-1961, en ocho tomos; la segunda, en 1980-1983, en seis.

meros cuadernos, donde recogía sus impresiones, soluciones a sus puestas en escena, dificultades a las que se enfrenta, etc.

Otros directores por el contrario trabajan con un libro de dirección totalmente abierto, o directamente no lo tienen. Son un prototipo de director que hipotecan casi en exclusiva todo su trabajo a los destellos de creatividad que se producen en los ensayos, donde parten de pautas concretas para seleccionar o desechar el trabajo de los intérpretes.

Esto tiene los riesgos evidentes de que los actores acaben por bloquearse, se instalen en la confusión, duden sobre la dirección o directamente pierdan la confianza. Es una manera de trabajar que tiene buena acogida en determinado tipo de ámbitos más independientes y alternativos, y su éxito suele venir precedido por una buena conducción de todo el equipo.

Para este tipo de trabajo hay que contar con actores muy creativos y entrenados para responder a las propuestas marcadas por la dirección.

Quizás el mejor director es aquel que conjuga lo mejor de las dos situaciones anteriores. Un director que tiene las ideas claras desde el primer momento, las cuales han quedado plasmadas en el libro de dirección como guía de trabajo, pero que dejan campo abierto a otros aportes que se puedan producir durante los ensayos.

Este director de escena ha de establecer una estructura de trabajo lo suficientemente flexible, que genere una atmósfera que permita la inspiración del intérprete y la eclosión de sus rasgos más creativos. Durante este proceso, el objetivo final será el de conformar una interpretación natural y espontánea, lo menos mecánica posibles.

Pero también nos encontramos con directores teatrales que al igual que algunos autores de teatro como Juan Mayorga, someten su espectáculo en constante revisión. ¿Podemos asumir entonces que el libro de dirección sigue abierto aún después de estrenarse definitivamente? ¿O se generará un nuevo libro de dirección?

La concreción final del libro de dirección genera un texto espectacular, que no tiene que por qué ser igual al texto dramático de origen. Como mínimo hemos de partir de la base de que una lectura semiótica del texto teatral, ha de generar una puesta en escena. Apunta Pavis:

Este texto escénico que a veces se materializa en el libro de dirección o en un esquema ilustrado, (...) es un metalenguaje encargado de describir y reconstruir el espectáculo, un instrumento casi mnemotécnico para fijar la puesta en escena. (Pavis. 1998)

Puede coincidir que el texto dramático y texto espectacular o escénico, puedan ser lo mismo ya que la escritura final se realizó después de que se estrenó el espectáculo. Tal es el caso de los espectáculos llamados de Creación Colectiva.

2.5. LA PLANTA ESCÉNICA. NOTACIONES ESCÉNICAS

Las notaciones escénicas en su conjunto, en forma de didascalias en los textos o como formato en un libro de dirección, son un campo poco estudiado a pesar de información relevante que nos ofrecen. Son una memoria de como se ha llevado a cabo una puesta en escena.

Del mismo modo que en la música o en el cine, el proceso de escenificación teatral, coreográfica o performativa, tiene una guía con sus propias conformidades, funciones y pericias textuales. Estas se articulan a través de las didascalias, los cuadernos de dirección, las indicaciones escénicas, las partituras o los guiones.

Y aunque estas notaciones escénicas son el acuerdo y recuerdo de la pervivencia entre texto y puesta en escena final, no siempre se siguen las marcas al pie de la letra.

Las didascalias son el conjunto de indicaciones que el autor fija en el texto a actores y directores, con el objetivo último de guiar la interpretación de ese texto sobre el escenario. Y sólo el hecho de la presencia misma de la didascalia, deja entrever la inquietud del autor por el acto en sí de la puesta en escena. En definitiva, el autor sabe que el texto que ha escrito, tiene como objetivo final ser montado por un director para que tome cuerpo en escena.

En los orígenes en Grecia, autor y director eran la misma persona, con lo que las precisiones explicativas sobre cualquier cuestión textual a la hora de la puesta en escena, no eran tan abundantes ni necesarias. Pero la didascalia como elemento vertebrador entre el texto y la puesta en escena, toma un protagonismo importante en el siglo XIX coincidiendo con la eclosión de la figura del director. Esta circunstancia coincide con un desarrollo y especialización de todo el campo técnico en los escenarios, y con el agotamiento de la forma en que lo clásico llega a la escena.

Las didascalias hacen un especial hincapié en el movimiento escénico. Pero ese movimiento en el escenario tiene también su jerarquía. Podríamos hablar de “movimientos básicos”, que son aquellos marcados explícitamente en el texto y que son esenciales para el desarrollo dramático (entradas, salidas, mutis, acciones concretas, etc.). Están también de “movimientos secundarios”, que son los movimientos que se derivan de la construcción del personaje y que se adecúan al texto y la escena. Son otra serie de movimientos no tan evidentes y que surgen de las situaciones construidas por los personajes. Esta serie de movimientos más psicológicos son además los que con mayor frecuencia se dan encima del escenario, y de alguna manera enriquecen la construcción dramática de cada personaje.

Estos son los movimientos que clarificarían la planimetría del espectáculo, y que no es otra cosa que la forma gráfica y escrita en el libro de dirección de los movimientos a desarrollarse a lo largo de todo el espectáculo. Estos movimientos se corresponderán con una grafía concreta, que a modo de convenciones muestras las distintas figuras y su significado en la puesta en escena.

En esta línea de movimientos más psicológicos, Chales Antonetti plantea un supuesto montaje de la obra *A la sombra del Valle* de John Millington Synge, casi a modo de jugador de ajedrez. Llega incluso a sugerir este director, que para poder comprobar que la puesta en escena va en consonancia con las notas del libro de dirección, sería conveniente tener:

Piezas de ajedrez, bolitas o soldados de plomo o cualesquiera otros objetos pequeños que representen a los personajes [.....] y desde la primera sesión de trabajo, éstos tendrán a la vista el trazado preciso e imperativo de sus movimientos en escena. (Arrau, 1994)



En la más pura tradición del teatro a la italiana, se acabó delimitando en una serie de zonas según la importancia que tuvieran en relación con el espectador. En esta sencilla delimitación, se marcaron dos líneas perpendiculares a la boca del escenario y otras dos paralelas, de tal modo que el escenario pudiera quedar dividido en nueve partes aproximadamente iguales. Estas partes eran definidas de manera muy sencilla: primer término izquierda, primer término centro, primer término derecha, centro izquierda, centro/centro, centro derecha, foro izquierda, foro centro, foro derecha. (Hormigón. 2002)

Como era de entender y debido a la deficiente y poco desarrollada iluminación del espacio, tres espacios ganaban todo el protagonismo por tener más visibilidad desde el patio de butacas: son las que dieron en llamarse zonas 1, 2, 3 y 5.

7	8	9
4	5	6
1	2	3

PÚBLICO

1. primer término izquierda
2. primer término centro
3. primer término derecha
4. centro izquierda
5. centro/centro
6. centro derecha
7. foro izquierda
8. foro centro
9. foro derecha.

Jerárquicamente, luego tendríamos las zonas 4, 6 y 8 que quedarían como zonas secundarias, y por último tendríamos a las zonas 7 y 9 que estaban destinadas a zonas de apoyo y sitios donde mayormente se plantaba parte de la escenografía.

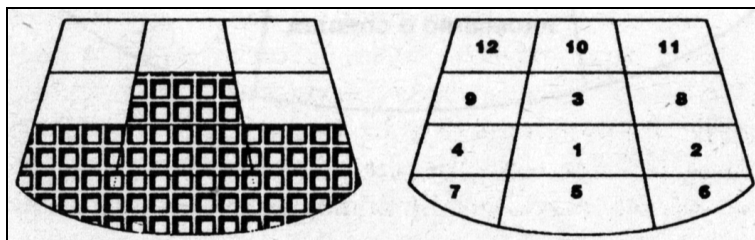
Hoy día ha desaparecido el concepto de la perspectiva que heredamos del Barroco y el Romanticismo. Los espacios escénicos de hoy tienen más profundidad y la mejor iluminación ha supuesto el abandono de ciertas prácticas en la escena.

La misma planta de 9 zonas nos la podemos encontrar numerada de distinta manera como el siguiente caso:

1	2	3
4	5	6
7	8	9

PÚBLICO
(GRIFFITHS, 1982)

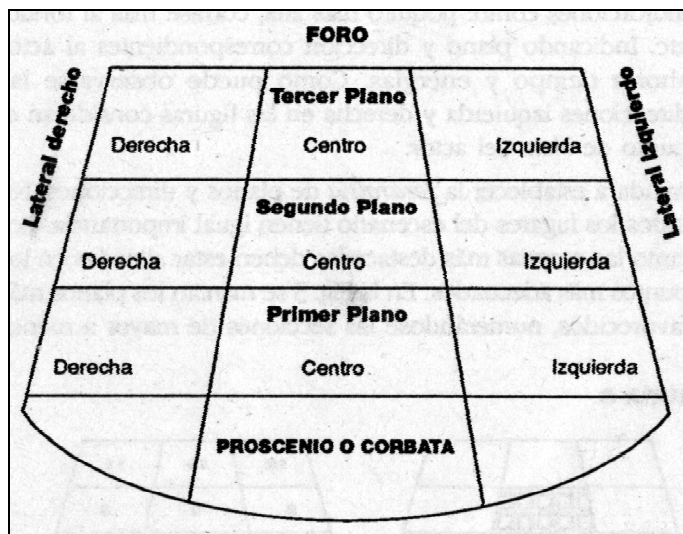
También encontramos plantas escénicas que se distribuyen en 12 zonas en vez de las 9 anteriores, atendiendo a la división del tradicional escenario a la italiana. Estas 12 zonas también están numeradas en función de la importancia de las mismas. Están numeradas en orden de importancia.



Arrau, 1994

Se puede comprobar cómo hay una tendencia hacia el lado centro-derecho del espectador, que es donde habitualmente están ubicadas las zonas de mayor importancia. En ese lugar ubicamos las zonas 1, 2 y 3.

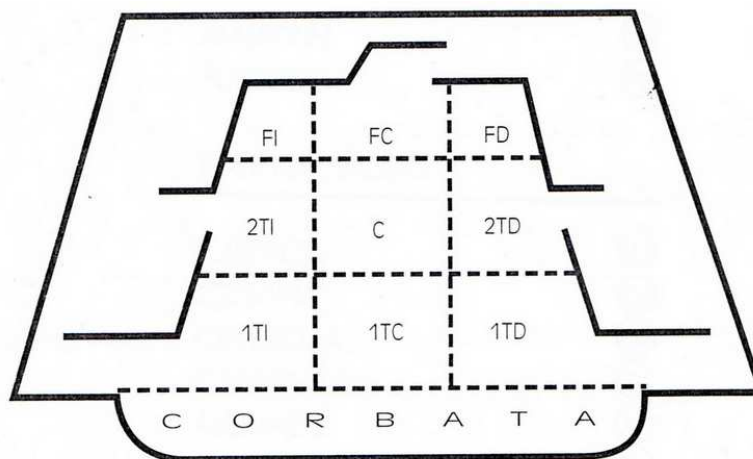
En otra variante del espacio dividido en 12 zonas, nos lo podemos encontrar sin numeración, sino marcados por su nombre.



Arrau, 1994

Otro ejemplo de planta escénica sin numerar, la tenemos en el Cuaderno de Montaje de un espectáculo que juega con los dos entremeses de Cervantes, *El viejo celoso* y *La cueva de Salamanca*. (Coto, 1992)

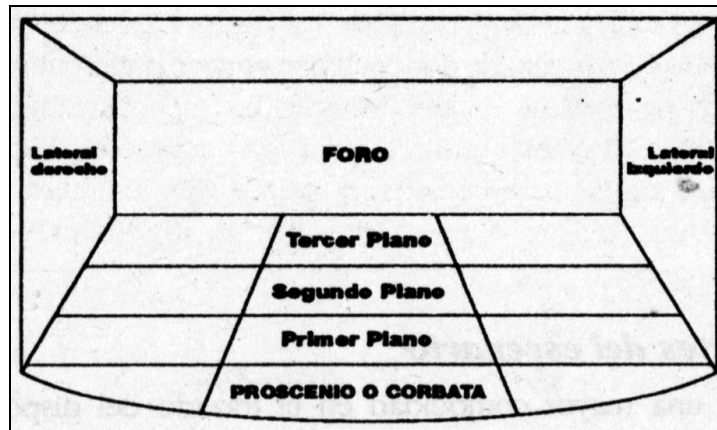
Sorprende que la planta del escenario no esté marcada numéricamente, sino que se acompañe de un número y una letra en función de la ubicación de la misma. Una nomenclatura que no parece nada operativa a priori.



I- Izquierda (del espectador)
D- Derecha (del espectador)
C- Centro
F- Fondo
2T- Segundo término
1T- Primer término

-----> (X) Movimiento realizado por un personaje.
(X) → Movimiento que ha de realizar un personaje.

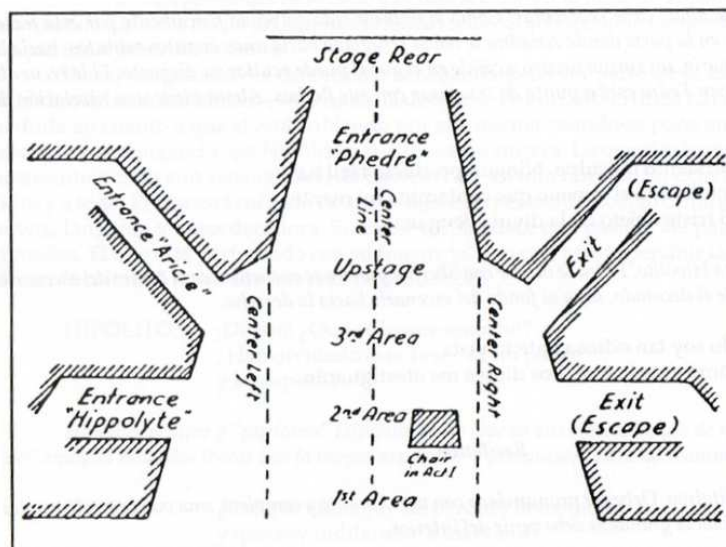
En lo que sí parece haber mucha unanimidad, es en la distribución por planos de la planta escénica, trabajándose con una prioridad que va desde el proscenio hasta el fondo de la escena.



Arrau, 1994

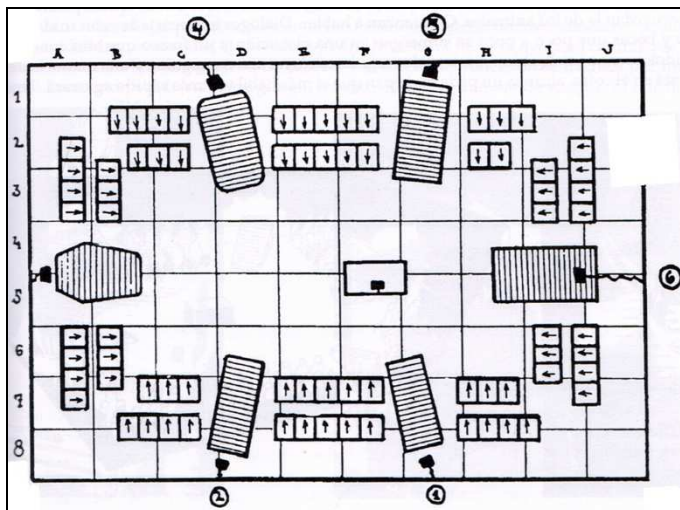
Como podemos comprobar, según lo expuesto en las plantas escénicas anteriores, ni siquiera hay universalidad de criterio en una cosa tan sencilla como la numeración de las distintas zonas en las que hay que dividir el escenario.

Otros directores han optado por reflejar de manera más artística sus plantas escenográficas, obviando cualquier tipo de delimitación estándar por áreas. Es el caso de Barrault y el trazo escénico que plantea para la escena V del acto II de su *Phedre*. (Barrault. 1992)



O la planta escénica esbozada por Barba, Aubert y Bourbonnaud para el espectáculo *Kasparina* del Odín Teatret. En este caso el espectador entra en una sala donde hay seis plataformas distribuidas según vemos en el dibujo. (Barga, Aubert y Bourbonnaud. 1992)

El equipo de dirección decidió distribuir las zonas de la planta escénica en 80 áreas delimitadas por una letra (de la A a la J) y un número (del 1 al 8).



Fruto de esa manera tan particular que tiene el Odín de poner en escena sus espectáculos, nace *Kasparina* basado en el libreto de Ole Sarvig, que parte desde improvisaciones alrededor de la pregunta ¿Qué es la ciudad?

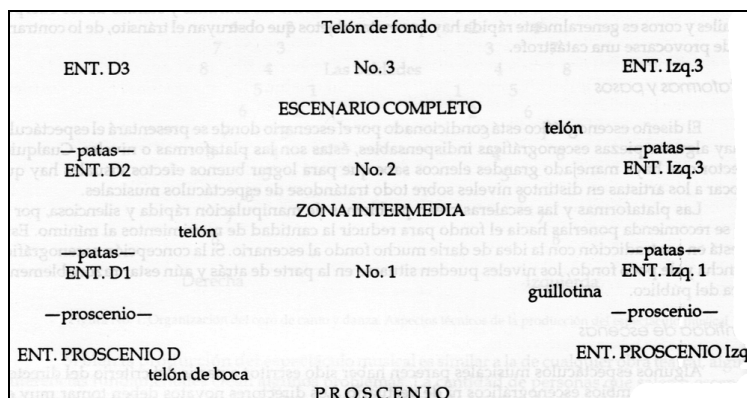
En el libro de dirección se describe meticulosamente cada secuencia y lo que en ella sucede, y los distintos planos escenográficos según va cambiando la secuencia.

También se recoge una amplia descripción de los componentes del espectáculo que va desde la improvisación, pasando por el vestuario, la organización del espacio escénico, la relación entre actores y espectadores hasta el texto.

También aporta este libro de dirección una descripción de los ejercicios que clasifican en ejercicios de biomecánica, elementales, de plástica, de composición y vocales. Un amplísimo libro de dirección, como se puede observar, que aborda mucha información de interés.

Una vez analizado el criterio de distribución de las zonas, es fundamental tener claro un criterio para las entradas y salidas del escenario. En este sentido es muy importante la distribución de patas y telones de la caja escénica. La distribución más estándar con telón de boca y telón de fondo, está entre 2 y 3 patas por cada lado dependiendo del espacio escénico.

Los bastidores se enumeran de adelante hacia atrás, y consecuentemente las entradas y salidas también. Entenderemos que la entrada derecha 2, estará por delante de la pata derecha 2. (Dietrich. 1992)



En un cuaderno de dirección y consecuentemente en el libro que lo contiene, la leyenda es fundamental. Fundamentalmente nos explica a través de símbolos, colores y líneas, los diversos posicionamientos y tránsitos de los personajes y escenografía en la planimetría del espectáculo.

La leyenda se coloca generalmente dentro de un recuadro independiente, donde se nos muestra el símbolo y su significado.

En casi todas las profesiones, las leyendas responden a un criterio de universalidad entre todos sus miembros: arquitectos, topógrafos, ingenieros, etc.

En el mundo del teatro, los técnicos de iluminación son los que de manera genérica se mueven con una leyenda estándar a toda la profesión.

Un libro de dirección es un espacio acotado para la escritura, por ello se recomienda que los movimientos y dirección queden marcados mediante símbolos.

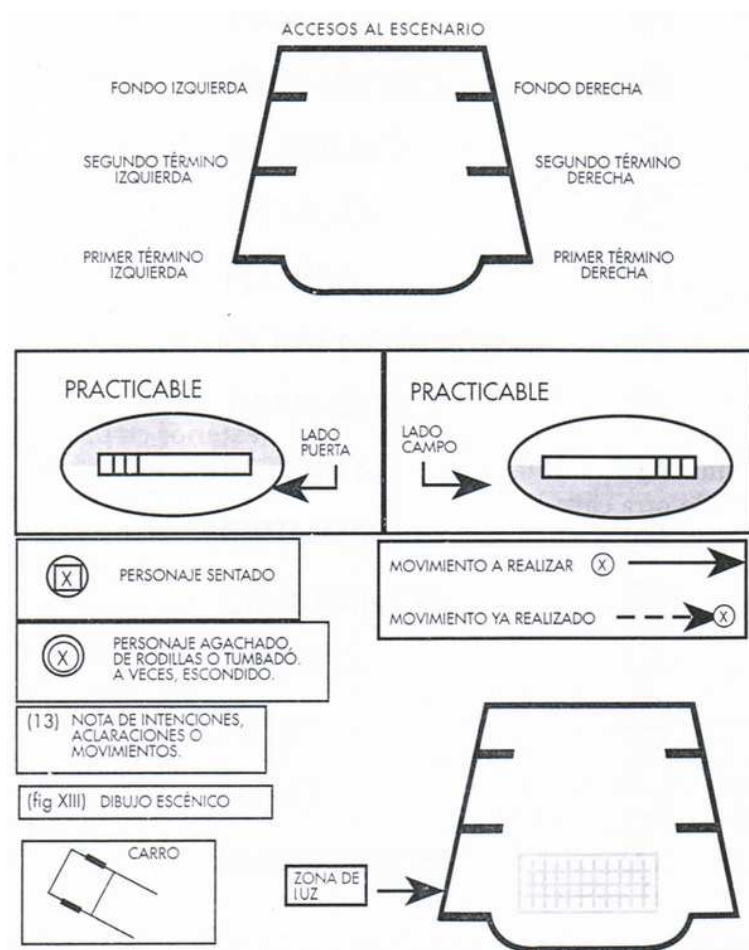
Curtis Canfield (1903-1986)⁷ proponía una serie de letras y números para indicar la acción a realizar, como por ejemplo:

A	Avanzar
A3	Avanzar 3 pasos
DM	Dirigirse directamente hacia la mesa
DBIS	Dirigirse hacia abajo izquierda del sofá
L	Levantarse
S	Sentarse
SS3	Sentarse en silla 3
V	Vuelta
P	Pausa

Tampoco hay unanimidad en cuanto al nombre, en algunos libros de dirección aparece como Claves. (Calvo. 1992)

Las notaciones de movimiento ocupan un lugar significativo en el libro de dirección del director de escena, a través de gráficos y notas. Estos gráficos y notas son generalmente unos códigos y formas muy personales.

7. Director de Teatro y Profesor. Director del Departamento de Drama de la Universidad de Yale.



Meyerhold era un defensor a todos los niveles de la planificación del espectáculo y sus ensayos. Juan Antonio Hormigón recoge parte de su discurso en la sección de directores de la Sociedad Teatral Panrusa:

Sobre el plan. Oí a Zavadski que é tiene pánico al plan férreo, que el plan férreo le estorba. Nada de eso, el plan férreo es el que puede crear las verdaderas condiciones de trabajo. Además, resguarda a nuestros directores del diletantismo. Hay que decir con toda franqueza que hoy el ochenta por ciento de nuestros directores son diletantes. Hay que recalcarlo. ¿Qué es un diletante? El diletante es precisamente el que detesta el plan calendario férreo. El diletantismo surge cuando el director palpa y prueba en lugar de tener una imagen precisa y determinada del espectáculo antes de reunirse con los actores. ¿Acaso el ingeniero que llega a la fábrica Serp y Molot empezará a probar cómo se funde esta o aquella pieza? Nada de eso. Debe tener todo eso previsto y expresado en su plan, en su diseño. El director que no ve la imagen completa del espectáculo no debe comparecer ante los actores. A eso y le llamo diletantismo. (Hormigón. 2002)

El concepto de movimiento es muy amplio y no sólo tiene que ver con los desplazamientos del actor por la escena.

Por movimiento escénico entendemos el conjunto de desplazamientos que los actores-personajes ejecutan en el espacio escénico durante la representación; la gestualidad que desarrollan; la expresión facial y de los ojos, la calidad y duración de las miradas; las distancias, escorzos y postura que adoptan; las relaciones que entre unos y otros se establecen; sus agrupamientos y su distribución espacial y con el entorno. La gestuación o expresión facial aunque pueden considerarse y estudiarse de forma independiente, están estrechamente ligadas al movimiento como tal. De igual modo debemos subrayar la ya expuesta interrelación entre segmento verbal, elementos paralingüísticos y movimiento escénico. (Hormigón. 2002)

La concreción del movimiento en todas sus vertientes y formas es una parte esencial en un libro de dirección. En este sentido tampoco hay un criterio unánime por parte de los directores de escena. Lo cierto es que no se entra en mucha profundización y sólo se marcan aquellos movimientos más importantes de la puesta en escena. Profundizar en esta cuestión nos llevaría a un trabajo como el de Rudolf Von Laban, que se lanzó a una búsqueda de una transcripción de cualquier forma de movimiento razonable, o el mismo trabajo de Etienne Decroux y su mimo corporal dramático.

El sistema o lenguaje que decidamos para plasmar el movimiento en el libro ha de ser fiable, y con actitud objetiva y científica. Que haga posible la interpretación de los dinamismos corporales, del espacio en cualquier dimensión, variación de direcciones, así como todas las acciones motrices del cuerpo. Ha de permitir la transcripción corporal y su interpretación por parte de quien lo lee, de manera ágil y fácil.

Curtis Canfield reclama que en la disposición inicial del movimiento y acciones de los personajes, también se tome en cuenta las diferencias y semejanzas entre esos personajes a todos los niveles (social, religioso, filosófico, moral, etc.), atendiendo a su naturaleza, objetivos y tesis que el director quiera defender.

Esta situación y la evolución progresiva de cada uno de los personajes, han de estar recogida en el libro de dirección por sutil o evidente que sea. Este trabajo intelectual previo del director, no anula para nada la corazonada o el instinto del mismo a la hora de dirigir.

Aunque el grueso de los movimientos prácticos que se plantean en una escenificación, son los que vienen determinados por el texto (abrir una puerta, coger una taza, etc.), Curtis Canfield destaca otros muchos. Según el profesor de la Universidad de Yale, el personaje se mueve en el escenario por razones tan comunes como: necesidad práctica, dar énfasis, expresar emoción, satisfacer en el público su sentido de ritmo, proporción, equilibrio o irritación, iluminar o subrayar la relación entre determinados personajes, o atraer la atención del público.

Pero una parte del movimiento del personaje en escena, viene determinado por las “líneas de movimiento”, que son determinadas frases, parlamentos o palabras que necesitan subrayarse con movimiento para hacerlas más evidentes.

A lo largo de la historia del teatro ha habido directores como Peter Brook, para el que el movimiento en escena tenía una importancia capital. Generaba mucho material durante el proceso de redacción del libro de dirección y posterior construcción del espectáculo, aunque mucho de ese material se desechaba con cierta facilidad:

Realizo cientos de bocetos del decorado y de los movimientos, pero no pasa de ser un ejercicio, porque sé que no tomaré en serio nada de todo eso al día siguiente. No es una traba, sino una buena preparación, pero si pidiera a los actores que llevaran a la práctica los bocetos realizados tres días o tres meses antes, mataría todo lo que puede nacer en el momento del ensayo. La preparación es necesaria para desecharla, igual que se necesita construir para poder demoler. (Martínez Paramio. 2006)

Por norma general, los distintos movimientos que se van generando, se ubican en el cuaderno de dirección al margen del texto de la obra. Se aconseja que este margen sea lo suficientemente ancho para tomar notas, aunque como hemos visto, algunos directores prefieren la página par del cuaderno de dirección en blanco para hacer sus anotaciones.

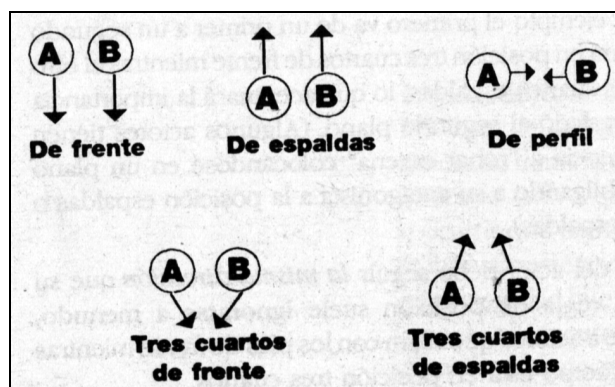
Cuando un director tiene que afrontar la tarea de diseñar todo el movimiento escénico que se desarrollará a lo largo de la puesta en escena, hay una serie de premisas que ha de abordar inexorablemente. Juan Antonio Hormigón (2002) las detalla:

- Del texto hecho por el autor, el director ha extraer todo tipo de indicios y señales, que genéricamente son determinadas por las didascálicas y los propios diálogos, que definan los desplazamientos y las motivaciones de los mismos.
- Se apoya además en una lectura contemporánea del texto y en unos parámetros estéticos y estilísticos. Todo ello inciden en una gestualidad, posicionamiento corporal y movimientos predeterminados, siempre a criterio del director de escena.
- Contará seguramente con una maqueta lo más real posible de la escenografía y el espacio donde se moverá, así como distintos planos.
- Ha de tener sentido cualquier cosa que se plantee en la escena en el marco del sentido global de la escenificación. El director siempre deberá tener presente cuestiones como ¿Por qué?, ¿Para qué? y ¿Cómo?

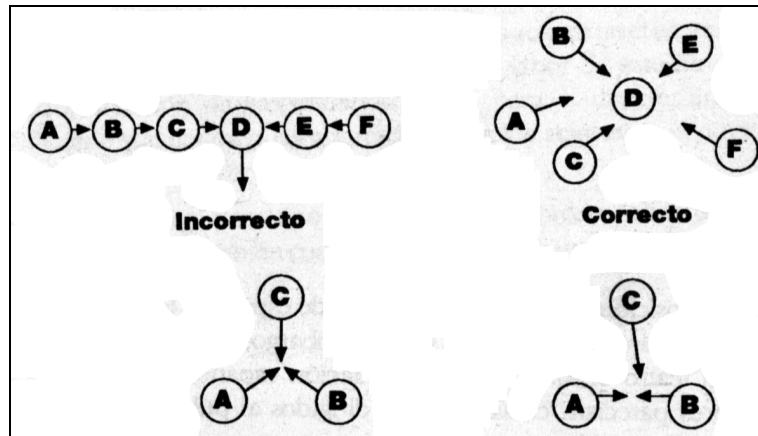
Delimitar la posición de los personajes en la escena es una de las grandes funciones del libro de dirección. Y al igual que lo demás, para ello tampoco hay una manera estándar de hacerlo.

De las posiciones posibles entre dos actores en el escenario, la denominada de tres cuartos es la más óptima a la hora de desarrollar una conversación a dos en escena. El resto de las posiciones son usadas en función de la situación que se quiera explotar.

Este básico posicionamiento de los personajes en escena, no suele aparecer en los libros de dirección. Sencillamente se marca la posición del personaje, y en función de la acción que desarrolle en ese momento, el personaje se colocará en la posición correspondiente.

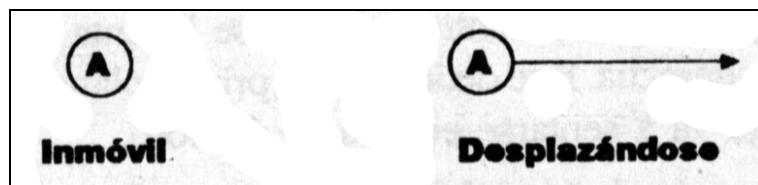


Cuando el posicionamiento en escena contempla a más de dos personajes, la manera de trazar su posición siempre será dando la preponderancia a quien lleve la acción focal. Si la acción focal cambia como es habitual en una conversación, un leve cambio de mirada bastará para dar la importancia que corresponda a un personaje u otro en función de cada momento. Pero determinar eso en una planta escénica se vuelve muy complicado. Podríamos llegar hasta el punto de colocar a los personajes de la manera más ajustada a la realidad posible, tratando de evitar la colocación en línea y jugando con la disposición en distintos planos

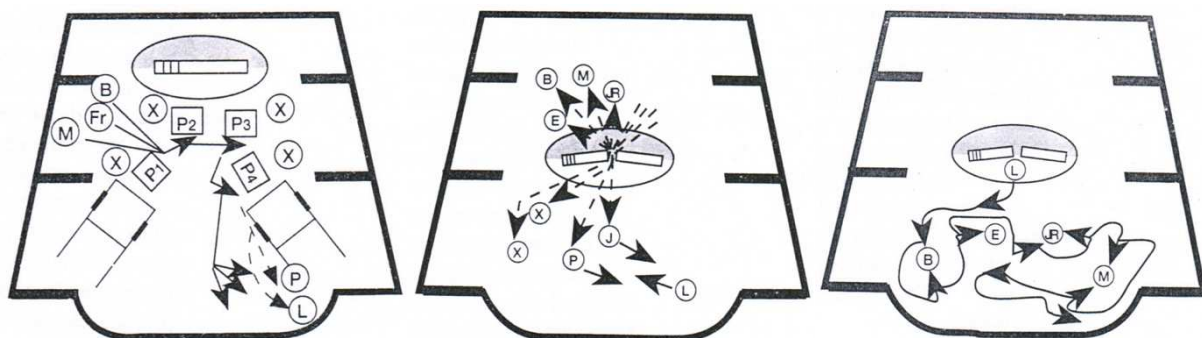


En la búsqueda de un trazo más útil y sencillo en el libro de dirección para los movimientos de los personajes, lo más habitual es poner el nombre de los mismos dentro de un círculo y marcar todos los desplazamientos con flechas. Aquí los directores tienen un mayor grado de unanimidad.

También hay otras formas, como la de asignarle color a cada personaje, lo que facilita una más rápida lectura de la situación de cada uno.



Sin embargo a veces, esta saturación de líneas y flechas puede llegar a dificultar la comprensión de acción marcada.



En los tres diagramas de movimientos anteriores, podemos observar como en el primer y segundo dibujo aparecen las líneas discontinuas que marcan los movimientos ya realizados. Salvo que sea estrictamente necesario, marcar los movimientos ya realizados no siempre facilita un rápido entendimiento de la planimetría.

En el tercer diagrama se ve la relación de movimientos que han hecho los distintos personajes, pero no seríamos capaces de detectar mínimamente cual es el orden de movimientos.

Pero si es fundamental plasmar correctamente los movimientos en el libro de dirección, la misma importancia tiene transmitir correctamente las indicaciones escritas.

Conviene tener presente, que cuando un director indica el movimiento a los actores, el concepto derecha o izquierda siempre hay que tomarlo desde la perspectiva de la posición del intérprete que mira a la sala.

De igual manera, el peso de la tradición, hace que nos encontremos hoy en día con determinadas indicaciones a las que les falta cierta lógica desde nuestra perspectiva histórica. Tal puede ser el caso de la indicación ir al “fondo” del escenario, que a veces es sustituida por el ir “arriba”, o “bajar” que sería venirse al frente del escenario. Estas últimas consideraciones tienen mucho que ver con la forma con la que durante el Renacimiento se construían los escenarios, con una inclinación que caía hacia el frente. Esta inclinación tenía por objetivo lograr un efecto mayor en las perspectivas de los decorados pintados.

Carlos Piñeiro plantea de manera sencilla un plan de movimiento sobre un texto dramático, partiendo de la premisa de la operatividad de la herramienta.

En la línea de aportaciones anteriores, nos aconseja comenzar haciendo una planta del escenario donde ubicaremos todos aquellos elementos que estarán dentro en el momento de desarrollo de cada escena, es decir que tendremos que ubicar según cada escena la escenografía, los muebles, los practicables y cualquier otro objeto fijo que aparezca.

Hay que tener en cuenta que el espacio y la gestión del mismo tienen que ver mucho con el tipo de espectáculo que vayamos a poner en escena. En un musical, por ejemplo donde los coros y el baile requieren mucho espacio, habrá que determinar con precisión que elementos están en el interior de la escena. En este caso se tiene a una profundidad menor para escuchar mejor a los intérpretes.

Con posterioridad, repetiremos la misma planta las veces que fuera necesaria para cada escena. Es evidente que cuando uno de estos elementos anteriores no esté, en la nueva planta escénica ha de desaparecer también.

Con el libro de dirección abierto, hemos de ver en una hoja la planta escénica y en la otra el texto con las indicaciones.

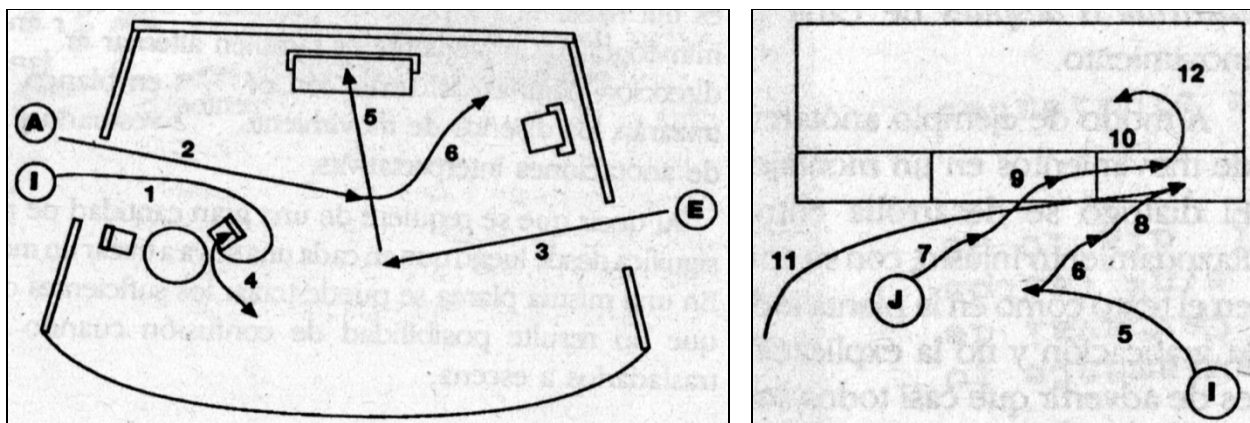
Además, es conveniente que aparezca como mínimo una planta escénica por cada hoja de texto, sin importar que puedan aparecer dos plantas escénicas por ejemplo si lo demanda el trabajo. Esto sucede mayormente cuando la planta escénica que estamos trabajando se puede volver un tanto confusa con tantas indicaciones.

Comúnmente se colocan las iniciales de los personajes que participan en la escena en el punto de arranque de la página donde nos encontremos. Estas iniciales pueden ser cambiadas por cualquier otro código que sea conocido y entendible por todo el equipo de dirección.

Cada vez que uno de los personajes se mueva, se marca en el texto un número en el lugar indicado donde tiene que empezar a producirse el movimiento, con la inicial o el código del personaje que se traslada. Luego esta acción se traslada a la planta escénica de la manera más operativa posible, por ejemplo con una flecha numerada que indique el movimiento total que realizará el personaje.

Conviene que la relación numérica de los personajes que se muevan sea corrida e independientemente de quien ejecute el movimiento. Lo normal es que siga un desarrollo ordenado de movimientos, y esos mismos serán numerados. Si hay que cambiar de diagrama, el nuevo comienza desde 1 y con la posición de los personajes según terminaron el anterior.

Este ordenamiento del movimiento también es recogido por otros autores como Sergio Arrau, que nos muestra en una planta escénica de manera clara y sencilla, y como ha de establecerse ese orden de movimiento de los personajes a lo largo de la escena.



Arrau, 1994

Del mismo modo, también nos plantea que el gráfico ha de verse reflejado en con su número correspondiente, el texto de la obra. Queda a criterio de quien elabora el libro de dirección si este número va antes del parlamento, durante o después del mismo.

El injusto: Contradiciéndote, lo echaré todo por tierra.
 (1) En primer lugar, niego que haya justicia.

El justo: ¿Cómo puedes sostener eso?

El injusto: Señálame donde está.

El justo: (2). Entre los dioses.

El injusto: En ese caso, ¿cómo Zeus no pereció cuando encadenó a su padre?

El justo: (3). ¿Hasta ese extremo llega tu suciedad que te atreves a decir tal cosa? (4). Traedme una jofaina.

El injusto: Eres un viejo chocho e imbécil.

El diagrama superior muestra un escenario con una 'Plataforma' rectangular y dos 'Rampa's que descienden desde sus extremos. El diagrama inferior muestra un movimiento de un personaje 'J' (representado por un círculo) que comienza en la izquierda y se mueve hacia la derecha, pasando por puntos numerados 2, 3 y 4. Un personaje 'I' (representado por un círculo) comienza en la derecha y se mueve hacia la izquierda, pasando por el punto 1.

Arrau, 1994

Es evidente que el planteamiento del libro de dirección y la forma de plasmar en el cuaderno la planimetría de cualquier espectáculo, pueden complicarse mucho más si la obra se desarrolla en espacio dramático múltiple y/o simultáneo. El esfuerzo para explicar las interacciones de los personajes en este espacio “polifuncional”, donde se desarrollan una multiplicidad de escenas de forma prácticamente ininterrumpida, ha de ser mayor.

2.6. NUEVAS TECNOLOGÍAS PARA EL LIBRO DE DIRECCIÓN

No pensemos que la cuestión tecnológica ha arraigado en el teatro en las últimas décadas. Tecnología y Teatro siempre ha ido de la mano. Ya Cipriano de Rivas, hacía referencia a que el libro de dirección ha de apoyarse también en las grabaciones.

El director ha de dejar anotada minuciosamente su dirección. Es decir, ilustrándola con cuantas pruebas gráficas sea dable obtener (la película íntegra de la una representación –y aun de los ensayos- en el mejor de los casos, y hasta ahora irrealizable por el costo que supondría) el texto de su obra juntamente con el original del autor dramático. (Rivas Cherif. 1991)

El desarrollo de las nuevas tecnologías también ha influido en la forma y manera en que reflejamos en un libro de dirección lo acontecido. Especialmente a finales de la década de los ochenta y partir de los noventa, la escena se vio atravesada por el desarrollo de las nuevas tecnologías, y es uso de la herramienta multimedia. Todo ello al margen del desarrollo del teatro tecnológico casi como género, cuyo desarrollo técnico ha sembrado nuevas formas de concebir, percibir y poner en escena, no sólo desde aspectos narrativos, sino también kinestésicos, desde las emociones.

En esta ciénaga conceptual en la que nos movemos, y donde los límites cada vez son más difusos, nos encontramos a expertos como Pavis que nos ponen en alerta.

De este modo, las nuevas tecnologías mediáticas ponen en crisis la noción de puesta en escena, en tanto ya no se puede hablar de un mensaje homogéneo controlado por un sujeto creador que garantiza la coherencia estética, sino más bien de una transformación de la práctica escénica en un montaje, en una práctica significativa, que promueve un 'encuentro', un diálogo entre distintas subjetividades, distintos soportes y distintos modos de percibir, concebir y construir el mundo. (Cotaimich, 2008 ; cit. Pavis, 2000)

Lo que sí es patente, es que se están extendiendo variadas convenciones poéticas en el marco de las cuales, la tecnología se vuelve “personaje”, interactuando con actores e imponiendo su lógica.

Pavis determina la escena teatral a partir de lo que da en llamar la “partitura” y la “subpartitura”. Tal como apunta la propia Valeria Cotaimich sobre la definición de ambos conceptos:

La partitura, constituye un lenguaje de notación escénica que facilita la organización del cuerpo y el movimiento, así como la puesta en juego de los distintos lenguajes y medios que confluyen en la escena [...] La subpartitura, por su parte, se configura a modo de esquema rector kinestésico (o cinestésico) y emocional, articulado mediante puntos de referencia y de apoyo creados y figurados por el actor con ayuda del director de escena. (Cotaimich, 2008)

El desarrollo del concepto de subpartitura, lleva asociado lo que se ha dado en llamar Interfaz, que en teatro queda determinado como ese espacio de la interacción.

En referencia a la definición de partitura, también nos aclara Cotaimich haciendo referencia al propio Pavis:

Algunos ejemplos que operan a modo de partituras son los jeroglíficos de Artaud y Grotowsky, los gestus de Brecht, las ondas rítmicas de Stanislavsky o los esquemas biomecánicos de Meyerhold (1998). (Cotaimich, 2008)

¿Podemos entender entonces la partitura a la que alude Pavis como el libro de dirección?
¿O ha de incluirse los dos conceptos de partitura y subpartitura?

Si hasta ahora era complicado concretar y sistematizar en un libro lo que sucedía en escena, más difícil será ahora con la amplitud del campo teatro-tecnología.

No son nuevos estos intentos de explorar más allá del espacio del habitual espacio de la escena. El propio Meyerhold ya quiso apoyarse en algunos parámetros cinematográficos de Einstein, proponiendo el juego de distintos componentes teatrales como sucesión de imágenes. Ya se han dado claros intentos por remplazar el tradicional libro de dirección por una herramienta multimedia. El proyecto DRAMA, llevado a cabo por Monique Martínez Thomas y Matthieu Pouget ambos de la Universidad de Toulouse-Le Mirai, pretende informatizar todas las etapas por las que pasa el proceso de creación teatral de cualquier puesta en escena, inclusive el análisis de texto. (Martínez Thomas y Pouget, 2008)

Vendría de alguna manera a concretar en un solo programa, las distintas aplicaciones existentes en escenografía, iluminación, etc. con otras aplicaciones nuevas.

Ya existen programas similares para otras disciplinas artísticas como software para escritores o guionistas, programas para editar storyboards, programas de edición similares para el cine, etc., hasta ahora no existía un programa específico para artes escénicas.

El proyecto está previsto que se desarrolle en cuatro fases que darán lugar a otros tantos productos: *Drama Texte*, *Drama Scène*, *Drama Mémoire* y *Drama Subtitrage*.

Drama Texte: El programa reconoce la obra dramática para luego discriminar o no, diálogo y didascalias en función de nuestras necesidades. Esto no quiere decir que el usuario pueda acometer independientemente del programa, indexaciones que le permitirían tener todo tipo de informaciones referentes al espacio, el tiempo, el espacio sonoro, los personajes, etc. que están disgregadas en el texto.

Drama Scène: técnicamente sería el cuaderno de dirección numerado. Reuniría un conjunto de herramientas ya existentes en diversas aplicaciones informáticas para escenografía, iluminación o vestuario, y las pondría en conjunto operando a favor de la creación artística. Permite trabajar entre distintos profesionales e incluso en red.

Drama Mémoire: será el programa informático que admitirá conservar todo el espectáculo en forma de datos digitales de montajes realizados, lo que permitiría una reproducción exacta de montajes ya hechos.

Drama Subtitrage: es el soporte informático con el podríamos elaborar los subtítulos y proyectarlos en la pantalla. También es una herramienta que nos puede servir para traducir automáticamente.

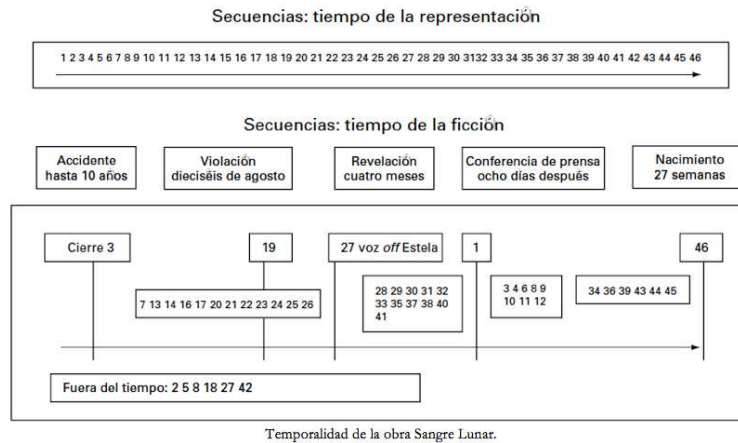
El proyecto DRAMA permitiría por ejemplo trabajar el aspecto rítmico de la obra, mostrando a modo de partitura, en cuantas ocasiones se produce el silencio en todas sus variantes.

Silencios en la frase	284
Silencios entre las frases	348
Silencios entre las réplicas	45
Silencio entre los intercambios conversacionales	23

Análisis a través de *Drama Texte*, de los silencios que se producen en la obra de José Sanchis Sinisterra, *Sangre lunar*2. Les *Anachroniques* (2003).

El mismo programa nos daría el dato de que en el *Monologo de lucía* tendríamos 249 comas, un silencio y no habrían ningún punto. El programa nos permitiría cuantificar cuanto de silencio nos podemos encontrar en una obra de una duración de hora y media aproximadamente, y que quedaría en torno entre los 30 y 45 minutos, a lo que habría que sumarle el texto.

El programa también nos daría la posibilidad de confrontar “Tiempo real” y “Tiempo dramático”, lo que daría una visión general de la vida del personaje a interpretar y de la historia a contar.



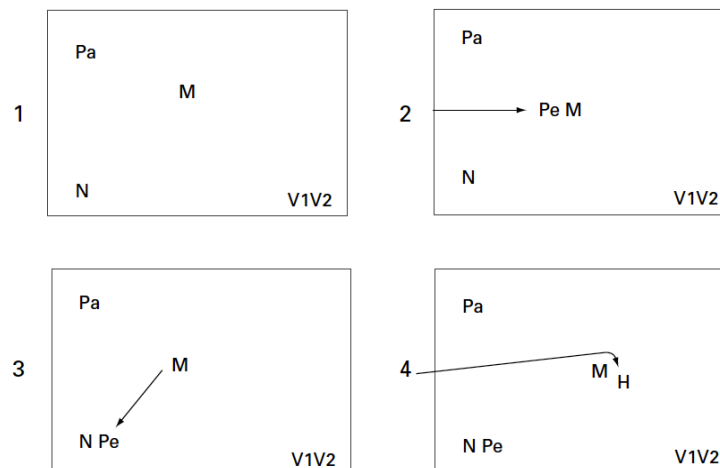
Asimismo se podría visualizar la presencia escénica.

	Primera Parte	Segunda Parte	
1	p(2)	p(2) +1p(3) -1p(2) +1p(3)	14
2	p(2)	-1p(2) -1p(1)	15
3	p(2) -2p	-1p(2) +1p(3) +1p(4)	16
4	p(2) +1p(3) -1p(2) +1p(3)	p(2) +1p(3)	17

+p: entrada.
-p: salida (cuando los personajes ya se hallan en el escenario cuando se descorre el telón, ningún signo precede a la letra).

Un programa de este tipo nos da además información sobre los personajes. Por ejemplo, de manera casi instantánea vamos a saber los actos en los que interviene, el vestuario que lleva, las entradas y salidas, los desplazamientos, la cantidad de réplicas de cada uno, las miradas, el número de palabras, el perfil dialogal, el análisis léxico, etc.

El programa dará la posibilidad desde el texto de hacer la descripción escenográfica oportuna y generar el espacio dramático en tres dimensiones. Aún no están desarrollados los parámetros geométricos con los que va a trabajar ni como los va a traducir. Además se podrán visualizar el movimiento de todos los personajes.



BLOQUE 2
EL AUTOR Y SU OBRA

CAPÍTULO 3

JERÓNIMO LÓPEZ MOZO: TRAYECTORIA TEATRAL E IDEOLÓGICA

3.1. INTRODUCCIÓN

El escritor José Luis Campal,¹ frecuente colaborador de la revista teatral asturiana *La Ratonera*, recoge literalmente:

El escrito que López Mozo nos ofrece en exclusiva no puede movernos más que a solidaridad con el autor y a lamentar este mutis por el foro que esperamos, contra la determinación del gran escritor que tan extraordinarios libretos ha dado a lectores y espectadores, sea pasajero, ya que las tablas españolas no pueden permitirse el lujo de prescindir de la lucidez y perspicacia dramáticas de las que siempre ha hecho gala, que no ostentación, un creador de cuerpo entero, un adelantado a su momento histórico con cuyo acertado criterio se han conducido generaciones de autores teatrales. (Campal. 2005)

Esta gruesa y profunda reflexión nos da una amplia dimensión del autor que esta tesis quiere abordar, así como de la falta de proyección de su obra. Unas veces con clara intencionalidad y conciencia, y otras por desdén de una profesión que no ha protegido lo suficiente a uno de los autores más comprometidos y axiomáticos en la escena contemporánea española.

El mismo Campal da carta de naturaleza a la anterior afirmación:

Jerónimo López Mozo (Gerona, 1942) es todo un referente de honestidad moral y alta calidad literaria en la historia de la escena nacional de las últimas cuatro décadas, las que ha dedicado, contra viento y marea y sin descanso, a cultivar la escritura con una pasión ilimitada. Su trayectoria está colmada de obras, reconocimientos públicos, atención investigadora y también desaliento, cuando no abierta incomprensión hacia sus postulados". (Campal. 2005)

Estamos ante uno de los autores vivos con una de las biografías dramáticas más extensas del panorama español. No tan sólo por el número de obras, sino también por lo variada de la misma, cultivando distintos géneros a lo largo de toda su trayectoria.

Desde aquel lejano 1964 donde arranca su biografía dramática hasta hoy muchas cosas han cambiado a mejor para la autoría de este país. El propio López Mozo reflexiona diciendo que cada vez resulta más fácil encontrar obras de autoría española contemporánea en las estanterías de ciertas librerías, aunque los espacios para la literatura dramática y los textos teatrales en general son mínimos.

A Jerónimo López Mozo se le lee y se le hacen muchas puestas en escena en el ámbito universitario. En los Estados Unidos hay todo un trabajo continuado sobre su obra dramática. Cabría reflexionar sobre las circunstancias y causas de este fenómeno. ¿A qué se debe que las

1. Escritor nacido en Oviedo en 1965. Escribe en español y portugués. También es crítico literario.

obras de López Mozo tengan más aceptación en el teatro universitario que dentro del ámbito comercial? ¿Se le sigue considerando quizás un autor de difícil?

López Mozo es hijo de la censura. Muchos de sus textos fueron calificados como literatura subversiva y condenados al ostracismo sin posibilidad de representación.

Aunque muchos de aquellos autores fueron muy premiados, estamos ante una generación que según Alberto Miralles fue la más premiada y menos representada del teatro español.

3.2. TRAYECTORIA

3.2.1. SÍNTESIS BIOGRÁFICA

López Mozo llega al mundo en plena posguerra española, vio la luz en la provincia de Gerona el 15 de mayo de 1942.

El final de la guerra que azotó este país no supuso una vuelta a la normalidad perdida. La reconciliación fue una quimera como lo fue la paz y la libertad hasta la muerte del dictador. En el nuevo régimen político iniciado en abril del 39, la segmentación del país en dos mitades supuso la negación de todo principio político e ideológico a los vencidos.

Fue hijo de un telegrafista desplazado a Gerona al término de la Guerra Civil como consecuencia de aquel proceso de depuración que el régimen llevó a cabo contra los que de manera significativa o no, se mantuvieron a fieles a la II República.

Cuando tenía cuatro años, el régimen permitió a su padre el traslado a Quintanar de la Orden en Toledo por motivos de salud de su madre.

Hasta el año 1948, seis años después del nacimiento de López Mozo, se mantuvo vigente el “estado de guerra” con sus tribunales militares en plena efervescencia. Quedaban al margen de la ley todos los partidos, asociaciones y sindicatos que se habían significado por su apoyo al gobierno de la Segunda Republica.

Finalmente, a los ocho años ya en la década de los cincuenta, toda la familia regresa definitivamente a Madrid donde quedó fijada su residencia hasta el día de hoy.

Fueron años difíciles para una modesta familia azotada por las penurias económicas. Las cartillas de racionamiento y el estraperlo fueron la muestra visible de aquella menesterosa sociedad.

En aquel contexto nada propicio, donde lo primordial del día a día era comer, se desarrolló en el niño Jerónimo su devoción por la literatura. No sólo leía las cosas propias de su edad (tebeos, adaptaciones para adolescentes de las novelas de Julio Verne, Mark Twain, Robert Louis Stevenson, Daniel Defoe, Walter Scott y Fennimore Cooper, etc.), si no que su amor a la lectura le llevó a aproximarse a la literatura de autores de la generación del 98 (Baroja, Blasco Ibáñez, Juan Ramón Jiménez,... pero también Dostoievski, Moliere, etc.).

Esto último tiene su lógica explicación. El abuelo Jerónimo había pertenecido a la Institución Libre de Enseñanza² y quedó fiador de todos los bienes del organismo cuando comenzó el golpe. Su abuelo decidió permanecer en su puesto contra la lógica de un país que perseguía a los disidentes.

Su abuelo había escondido en un desván de la casa algunos volúmenes de la biblioteca de la Institución. Habían sido salvados de la quema de libros que los falangistas habían perpetrado contra todos los fondos de la institución educativa.

Como camino natural y de la mano de su afición a la lectura, arriba en la escritura. Desde muy joven comenzó a escribir.

De la afición a la lectura surgió la de la escritura. Hice mis primeros pinitos en la academia en que estudiaba el bachillerato. Llené varios cuadernos con historias de mi invención que alquilaba por cinco céntimos a mis compañeros de clase. Más adelante, hacia 1958, fundé, animado por su directora, una revista mural en una biblioteca pública. Redacté muchos artículos y realice numerosas entrevistas a escritores y personajes del mundo de la cultura. Participé, junto a otros muchachos, en recitales de poesía y en una función de teatro. Yo escribí el texto, una historia navideña titulada *El ciego de Belén*. (López Mozo. 2012)

El género dramático le seduciría después de haber asistido a dos representaciones que le marcaron intensamente *El diario de Ana Frank* y la zarzuela *Doña Francisquita*.

De *Doña Francisquita* recuerda que le llevaron al recientemente remozado Teatro de la Zarzuela, donde comenzaba a hacer carrera Alfredo Kraus. Mientras *El Diario de Ana Frank* lo descubrió por primera vez en el Teatro Español. Casualmente, ambos espectáculos fueron dirigidos por Tamayo.

Se convirtió en un público habitual de los teatros madrileños, a los que iba con entradas de que distribuían para el público que hacía de *claque*. Eso le permitió ver, por ejemplo, *La muerte de un viajante* de Miller, *Las meninas* de Buero Vallejo, *Esperando a Godot* de la mano del grupo Dido Pequeño Teatro, y casi todo lo que en aquel momento poblaba la escena madrileña (entre otros, Alfonso Paso y otros autores del llamado teatro de la derecha).

Influyó también en aquel joven un ciclo organizado por el Teatro Nacional Universitario titulado “Festival de Teatro del Siglo XX”.

Pero había una autoría más próxima a sus gustos entre ellos estaba Ionesco, Beckett, Arrabal, Beckett, Pinter, Ghelderode, Artaud, Brecht, Weiss o Kantor.

2. La Institución Libre de Enseñanza o ILE fue fundada en 1876 por un grupo de catedráticos e intelectuales, entre los que destaca Francisco Giner de los Ríos. Fue un proyecto pedagógico que se desarrolló en España desde 1876 y hasta 1936, con el comienzo de la Guerra Civil española y estaba inspirado en la filosofía krausista. Buscaban una enseñanza libre de dogmas oficiales en materia religiosa, política o moral. Potenciaron la educación laica desde la universidad, para luego extenderla a la educación primaria y secundaria.

En los albores de su carrera, desarrolla buena parte de su labor como dramaturgo ligado a los grupos universitarios e independientes de la década de los años sesenta y setenta, participando en numerosas creaciones colectivas. Desde el origen, López Mozo tuvo una especial predilección por hacer un teatro colectivo que aún conserva.

Fueron las pequeñas compañías de cámara y los TEU's (Teatros Universitarios) quienes descubrieron para Jerónimo el otro teatro que se hacía en Europa. Este teatro acabaría influyendo en su manera radical de ver y concebir el arte escénico.

Ese afán por el teatro llevó a López Mozo a rebasar las fronteras de un sencillo espectador.

Quise conocer a los actores y pedirles autógrafos. En mi afán por conseguirlos, acudía a los camerinos. Los primeros que conocí fueron los del teatro de la Zarzuela. Allí descubrí la trastienda del teatro y me aficioné a ver las representaciones entre bastidores gracias a la tolerancia de un traspunte. El mundo oculto de la farándula me fascinaba tanto o más que las funciones seguidas desde la platea. Aquellas experiencias determinaron mi vocación. (López Mozo. 2012)

Quedaría el joven López Mozo marcado para siempre. Supo entonces que más que la literatura, su camino era el teatro. Y dentro del teatro, se decantó inocentemente por el teatro de vanguardia porque según el mismo afirma, le parecía muy divertido.

Escribe Jerónimo la que sería su primera obra publicada: *Los novios o la teoría de los números combinatorios* (1967).

Aunque se estrenó el 8 de diciembre del año 1965 en el desaparecido Teatro San Fernando de Sevilla, teatro que fue derribado, no se publicó hasta 1967.

Es una obra teñida del teatro de Ionesco y que vino marcada por su formación universitaria en el campo de las ciencias, donde jugaba con la teoría de las posibilidades o de las probabilidades.

Como anécdota, cuenta López Mozo:

Escribí la obrita y en la revista Primer Acto apareció una entrevista a un director de teatro universitario que se llamaba Joaquín Hermúdez que dirigía el TEU de Sevilla en el que anunciaba que iba a hacer un programa con unas 5-6 obras breves y casi todas de vanguardia, había una cosa de Bertold Brecht, de Arrabal, de Ionesco, bueno pues pensé como mi obra es cortita y se parece a la de Ionesco porque era así como un disparate se la envié y para mi sorpresa al cabo de unos días recibo una carta en donde decía que estaba encantado.³

López Mozo se tituló como Ingeniero Agrícola en 1964. Había estudiado en la Escuela Superior de Ingenieros Agrónomos de Madrid entre los años 1959 y 1964. En esos años escribió únicamente por afición, sin llegar a pensar lo que el futuro le depararía. Aquella primera escritura dio sus frutos y de ella nacerían algunas obras que no han sido conservadas. Jerónimo recuerda temáticas de las mismas pero no los títulos.

3. Fragmento extraído de una entrevista que realizamos a López Mozo el 17 de julio de 2014 en Madrid.

Escribió sobre la muerte de Sócrates a partir de los Diálogos de Platón, y un alegato contra la guerra basado en la novela *Sin novedad en el frente* de Erich María Remarque. Desde sus orígenes podemos ver como hay una clara inclinación del teatro de López Mozo hacia una vertiente más social.

Por ese camino López Mozo descubrió a Artaud, al Living Theatre, el teatro documento de Peter Weiss y el *Orlando furioso* de Luca Ronconi. Todas estas influencias aparecerán con posterioridad en sus obras, definiendo así sus posicionamientos tanto estéticos como políticos.

El desfase entre el teatro español y el europeo es evidente. Tiene que serlo. Más si, considerando que el teatro refleja el momento social y político de un país, medimos la distancia que nos separa. Nuestro ritmo de evolución en todos los aspectos es lento y esto nos aleja cada vez más de la cultura europea. Nuestros temas no son los suyos y, aún siendo importantes y grandes, tampoco los abordamos desde planos comprometidos. Recientes estrenos en España de obras claves del teatro europeo avalan mis palabras. Cuando otros países han incorporado a su teatro toda la complejidad de unos años de difícil postguerra, nosotros aún no hemos hablado, por ejemplo, de nuestra guerra civil ni de la postguerra, cuando en tan gran medida han condicionado nuestra vida. (López Mozo. 2012)

Más tarde, ya en el año 1966, participa activamente en la fundación de la Federación Nacional de Teatro Universitario.

Se publicaría casi inadvertidamente un ensayo titulado *Spanish Undergroun Drama* por parte de un desconocido profesor norteamericano en el año 1972. Su autor, George E. Wellwarth, esbozaba el trabajo de una serie de autores españoles que no se encuadraban dentro del teatro realista, lo que daría visibilidad a este nuevo movimiento teatral.

Es entonces cuando se comienza a acuñar el nombre de “Nuevo Teatro Español” para una generación muy heterogénea.

La polémica no tardó en llegar. ¿Eran realmente un movimiento teatral con cierta homogenización? ¿Sólo los ligaban lazos de amistad con visiones compartidas, algún trabajo en proyectos comunes y la voluntad de escribir un teatro crítico?

Jerónimo y otros de su generación no tienen dudas al respecto: nunca existió dicho movimiento. Casi podríamos decir que compartían una misma cosmovisión teatral y social, pero las diferencias entre ellos eran muy grandes.

Corría el año 1971 y César Oliva, director del Teatro Universitario de Murcia, le invita a participar junto a otros autores en un texto sobre Fernando VII y su tiempo. El texto se acabó llamando *El Fernando* y vio la luz en el Festival de Sitges un año después.

Es una época donde López Mozo se interesa muchísimo por la creación colectiva y de manera asidua trabaja codo a codo con autores y grupos como Luis Matilla, Juan Margallo, El teatro Lebrijano, Gupo Bojiganga, etc.

Esta época de efervescencia creativa dio lugar a un interesante ensayo llamado *Teatro de barrio/teatro campesino*. En este trabajo, López Mozo se destapa y pone al descubierto su visión del teatro.

Con la muerte del dictador Francisco Franco en 1975, se abrió una época de esperanza para el país que en casi nada se reflejaría en el teatro español. En una especie de pacto no escrito, el silencio cubrió todo aquello que sonara a disensión. La supuesta oposición democrática y los sectores reformistas del viejo régimen, con la excusa de que no se repitiera la tragedia de las dos Españas, mandaron al ostracismo a una serie de autores inoportunos.

Se podría decir que esta fue la peor época artística de López Mozo. Se sentía desencantado, marginado y dolido con aquellos que ahora le daban la espalda. Eso produjo una sequía dramática con altibajos creativos que se extendería hasta el año 1980.

A pesar de todo lo acontecido, el teatro de López Mozo no sufrió alteraciones ni mutaciones importantes. Se cuidó de no hacer concesiones gratuitas y se posicionó de manera firme en sus ideas y estética. Sus simpatías por el experimentalismo seguían intactas.

Acabaría recuperando el pulso a base de auto-convencimiento y tesón, a pesar de que en los albores de nuestra democracia los gerifaltes del Ministerio de Información y Turismo retiraran sin que mediara explicación alguna su *Comedia de la olla romana en que cuece su arte la Lozana* en vísperas de la llegada del espectáculo a Madrid.

También en el 79 una cosa parecida sucedía con *Anarchia 36*, obra que gira en torno a nuestra Guerra Civil y que fue editada en 1971. Después de que Adolfo Marsillach confirmara su programación para la temporada, finalmente no apareció en la cartelera madrileña.

Se casó con Carmen Sánchez⁴ en 1971. Él tenía 29 años y ella 22. Fue en la iglesia del Buen Suceso, en la calle Princesa, justo enfrente de El Corte Inglés. Casualmente, también la iglesia donde contrajeron matrimonio fue demolida, así como el grupo de casas en cuyo solar se construyó el célebre establecimiento comercial. Una y otro, víctimas de la especulación inmobiliaria.

Ese grupo de casas se llamaba barrio de Pozas, en que vivían Lauro Olmo y su mujer Pilar Enciso, últimos en abandonarlo tras una heroica resistencia. Atrincherados en su piso, con el portal tapiado por la policía, les subían la comida por el balcón.⁵

En 1979 nacería su única hija Laura, que también es filóloga como su esposa.

Luego vendría los años oscuros de López Mozo. Esa escasa suerte teatral era consecuencia de su compromiso militante durante toda la dictadura. En los cinco años que van del 76 al 80, López Mozo firmó la paupérrima cifra de cuatro textos teatrales: *Comedia de la olla romana en que cuece su arte la Lozana*, *Como reses* (en colaboración con Luis Matilla), y dos obras para algunos consideradas menores como son *En busca del sexo perdido* y *Muerte apócrifa de Antonio Machado contemplada por Luis Buñuel*.

El año 1980 sería el año nuevamente de su despegue creativo.

4. Carmen estudió Filología española y en 1987 leyó su tesis doctoral, titulada: *La novela española en el siglo XVIII*.

5. Fragmento de un correo electrónico que nos remitido López Mozo el 13 de octubre de 2015.

Motivado por la mendicidad, la crisis económica y el paro, escribirá *Eloides*⁶ a principios de la década de los noventa (López Mozo. 1996). Los entendidos de la obra de López Mozo se sorprendieron porque vieron en ella un cambio radical en su manera de escribir. No se explicaban cómo López Mozo había sucumbido al realismo.

Anecdóticamente apunta Jerónimo que Rodríguez Méndez le felicitó porque, aunque tarde, “por fin se había bajado del burro”.

A propósito de ello, López Mozo defiende que cada obra tiene su estilo propio y que nunca quiso encasillarse. Apunta el autor que nunca estuvo en contra del Realismo, sino del “realismo degradado que bebía en el sainete y el teatro costumbrista. Su lenguaje reproducía el de la calle, pero escuchado desde el patio de butacas sonaba a falso” (López Mozo. 2010)

Sin olvidar su vocación experimental, en 1995 escribe *Ahlán* (2012), que supone otro giro en toda su obra, muy bien valorado por los estudiosos del teatro y el medio en general.

Retomó con fuerza su batalla por la justicia, y se propuso limpiar la desmemoria impuesta durante los años de la transición sufrida por los autores de su generación. En *el olvido está lleno de memoria* tocó del exilio republicano y de la decepción de los artistas que llegan a su país como perfectos desconocidos.

En *El arquitecto y el relojero*, confrontó a un viejo relojero que se ocupaba del mantenimiento de su famoso reloj de la Puerta del Sol⁷ con un arquitecto encargado de la remodelación del edificio, el cual quería eliminar todo rastro del pasado con la disculpa de conseguir un edificio artísticamente más moderno.

López Mozo es un fecundo dramaturgo con un altísimo ritmo de escritura dramática. Alterna con otros géneros y con críticas en revistas literarias. Como ejemplos en estos últimos campos tenemos el ensayo *Teatro de barrio/ teatro campesino*, la novela *El happening de Madrid*, el libro de viajes *Almería (apuntes de un viaje)*”, etc.

Esa inquietud por el compromiso a todos los niveles le ha llevado a desempeñar cargos en diversas instituciones teatrales. Miembro fundador desde 1990 de la Asociación de Autores de Teatro (ATT), de la que con posterioridad y ente los años 1995 y 1998, sería elegido Secretario General.

6. *Eloides* se hizo en una edición casi artesanal por parte de Padilla, en Sevilla. Nadie se lo notificó a Jerónimo, que había ganado el premio, y le costó que se lo pagaran. Se enteró por Antonio Onetti, miembro del jurado casi de manera casual.

7. El edificio donde se emplaza el reloj de la Puerta del Sol es en la actualidad la sede de la Presidencia de la Comunidad de Madrid. Durante la época de la dictadura, estuvo ubicada la Dirección General de Seguridad. En sus sótanos se torturaba a sindicalistas y opositores al régimen.

En esa obligación con la escritura teatral, Jerónimo López Mozo se asocia también en el año 1998 a la Asociación de Escritores de Teatro Infantil y Juvenil (AETIJ).⁸

De manera resumida destacamos que participa en la “Asociación Colegial de Escritores” desde 1981. También fue miembro asesor de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos en los años 1996, 1997 y 1998.

Miembro del Consejo de Lectura del Centro Dramático Nacional desde 1996 hasta 2004; miembro del Consejo de patronos de la “Fundación Fomento del Teatro” desde 1998; o vicepresidente del Centro Español el IIT (Instituto Internacional de Teatro) desde 2001 hasta 2006.

Participó activamente en el consejo de redacción de la revista *Pipirijaina* desde 1978 hasta su desaparición de los kioscos en el año 1983. También escribió en otras revistas españolas de teatro como *Yorick*, *El Público*, *Primer Acto*, *Actores*, *Assaig de Teatre*. Colaboró además con revistas especializadas extranjeras como *Gestos* o *Estrenos*.

Ha participado en otras publicaciones no exclusivamente teatrales como: *Reseña*, *La Ratonera*, *Leviatán*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *República de las Letras* o *Anales de la Literatura Española Contemporánea*.

Las revistas satíricas y de humor de nuestro país han contado en ocasiones con su pluma. Ha participado en algunas de estas publicaciones como *Urnarela*, *Hermano Lobo*⁹ y *Por Favor*, especialmente entre los años 1972 y 1974. Como curiosidad hemos de apuntar que siempre lo hizo con distintos pseudónimos como: *Minski*, *El mozo viajero*, *Jerónimo III3*, *Agencia López Mozo*, *Krap* o *K*.

Como dato anecdótico hay que apuntar que ha participado en política figurando en las listas de un partido socialista en las elecciones a la Asamblea de Madrid. Lo hizo de manera testimonial.

En el amplio currículum de premios destacamos, en primer lugar, el Premio Nacional de Literatura Dramática 1998, del que también fue finalista en 1991 y 1995.

Además, tiene los siguientes premios: Sitges de teatro 1967; Nacional de Teatro para Autores Universitarios 1968; Arniches 1970, 1979 y 2000 del Ayuntamiento de Alicante; Castilla-La Mancha de Teatro 1986; Enrique Llovet 1988, de la Diputación de Málaga; Hermanos Machado 1992, del Ayuntamiento de Sevilla; Álvarez Quintero 1992 de la Real Academia Española; Tirso de Molina 1996; Fray Luis de León 1998; Serantes 2000 del Ayuntamiento de Santurzi; ACE (Association of Latin Entertainment Critics of New York) 2001; y Ciudad de San Sebastián 2002.

8. Es una asociación para la promoción del arte escénico entre niños y adolescentes. Su labor se desarrolla especialmente a través de congresos, muestras teatrales o premios literarios.

9. Con *Hermano Lobo* publicaba tres o cuatro textos por número con distintos pseudónimos. Cuenta Jerónimo que con lo que ganó en esta publicación pagó su piso. Eran tiempos, como nos apuntó, en los que la profesión de escritor estaba mejor pagada.

3.2.2. COMPROMISO IDEOLÓGICO

Decir que el teatro de Jerónimo López Mozo se caracteriza por su compromiso, su ética, su reflexión crítica, así como el uso de técnicas dramatúrgicas innovadoras, no es más que el resumen final de cerca de un centenar de obras y a un trabajo de décadas.

Este teatro viene marcado por lo ideológico desde el ámbito familiar y ello se traduce en un teatro responsable con el tiempo que le ha tocado vivir.

Durante ese tiempo España estaba en plena dictadura y con dos guerras mundiales a sus espaldas. Los analistas históricos tenían la certeza de que con la irrupción del marxismo, una nueva manera de contar las cosas se estaba imponiendo. La clase más desfavorecida iba a dar una nueva perspectiva histórica y a tomar un protagonismo hasta ahora nunca visto.

Son años donde la censura llegó a la prensa y al arte, quedando proscrita cualquier manifestación artística o cultural que pudiera ser considerada portadora de mensajes de disidencia política, religiosa o ideológica. Al finalizar la guerra esta regulación quedó completada con la llamada “Ley de Responsabilidades Políticas” y, posteriormente, con la “Ley de Represión de la Masonería y Comunismo” de marzo de 1940. Ello supuso el exilio como solución para muchos españoles (unas 180.000 salieron del país en los últimos meses de la guerra).

Jerónimo López Mozo llegó a tener prohibido cerca del noventa por ciento de su producción dramática. La sufrió primeramente en aquella España de la dictadura donde la Junta de Censura y, en concreto, el Consejo Central del Teatro le vigilaban de cerca, como a otros compañeros. Muchos escritores y dramaturgos tuvieron que acomodar sus obras a lo permitido por la ley. Otros eligieron emigrar o publicar en otros países.

El Consejo Central del Teatro¹⁰ nace en 1937 y dependía de la Dirección General de Bellas Artes. Tenía por misión ordenar las actividades teatrales, formar elencos y crear escuelas de teatro. Esta institución velaba por los aspectos artístico-culturales y por que el contenido de los espectáculos teatrales.

El compromiso ideológico de Jerónimo es una seña de identidad desde sus primeros textos.

Como autor comprometido con la realidad de su tiempo, López Mozo decidió que nada ni nadie iban a restringir su trabajo como dramaturgo, y siempre cuenta que escribió como si la censura no existiera. Lo normal era que la puesta en escena de parte de sus obras se prohibieran, como así fue; y aunque López Mozo llegó a tener casi el 90% de sus obras vetadas, muchas escaparon al control de la Junta, ya que se representaban de manera clandestina en locales determinados por los TEU's.

10. Su primer presidente fue Josep Renau; Antonio Machado y María Teresa León fueron sus vicepresidentes. Se disolvió en 1975.

Decía Ruiz Ramón que era un teatro con vocación de renuncia y de protesta, que sigue patente en toda su producción dramática.

Ese espíritu de crítica social permanente en la obra de nuestro autor ha formado un binomio de éxito y la falta de representación en los escenarios. Paradójicamente, muchas de sus obras censuradas sí llegaron a publicarse como texto debido a la existencia de más laxitud a la hora de tolerar las obras en el formato literario.

En aquellos años sesenta y ante la dificultad de exhibir y de editar, los premios eran la forma en que los autores noveles podían darse a conocer. Para Jerónimo, la participación en algunos concursos y ganarlos fue de gran utilidad, ya que los mismos traían aparejados la publicación de la obra premiada. De ello ya habla en un artículo que publicó en el año 1999 y que lleva por título *Teatro y Silencio*.

Su prolífico maridaje con la censura comenzó en 1965. Llegó a tener un importante número de oficios expedidos por la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos en los que se prohibían sus obras al ser consideraban lesivas para la moral de la época. Como era de esperar además, la propia censura disponía de distintas varas de medir en función de quien fuera el autor, dónde se iba a representar, cuál era la temática, etc.

La llamada generación Realista y la del Nuevo Teatro Español concibieron, cada una a su manera, su relación con la censura pagando un alto precio por ello.

Hasta que fue suprimida oficialmente por un decreto-ley en año 1978, la censura tuvo una influencia decisiva en la obra de López Mozo,

Aunque algunas de sus obras no fueron publicadas ni representadas antes de la democracia, tampoco permanecieron ocultas y escondidas en algún lugar recóndito.

Había [...] en mis primeras obras un deseo de no chocar con la censura, un afán de estrenar. Después comprendí que por ese camino habría de llegar pronto a la castración intelectual. A partir de *Collage Occidental* rompí con cualquier tipo de autocensura. El resultado son mis últimas obras. Moralmente estoy satisfecho. Las consecuencias son que hoy tengo pocas obras autorizadas y por eso apenas se me representa. Con todo y con eso no estoy arrepentido. (López Mozo. 1999)

La paradoja estaba en que obras “políticamente incorrectas” se alzaban con distintos premios teatrales convocados por organismos del Régimen. La explicación está en la posición de algunos miembros de los jurados como personas con cierto compromiso con las libertades y la causa democrática (José Monleón, José Luis Alonso, Ricard Salvat, Ernesto, Contreras, Enrique Cerdán Tato o Enrique Llovet, entre otros).

Este concepto de la censura aparece también salpicado en algunas de sus obras. En concreto, en su obra *El biógrafo amanuense* (2008), el personaje del escritor da vueltas este tema llegado a afirmar:

Cuando los últimos fusilamientos de Franco dije que aquello era una burrada. Hubo presiones políticas, y Lara cedió. Me lo confesó en privado. En público, nunca lo reconoció. Dijo que la obra ganadora era mejor que la mía. Me hizo mucho daño. Aquel escritor de tres al cuarto... (López Mozo. 2008)

El teatro de López Mozo es el que él mismo ha querido. Ninguna circunstancia ajena le llevó a hacer un teatro que acabó derivando en este prototipo de teatro socialmente comprometido y a la búsqueda de un arraigo social.

En ese andar y consolidación de estilo, el teatro de Jerónimo ha ido mutando en función de la sociedad del momento. En primera instancia y durante la dictadura, su teatro era más comprometido políticamente que el que hace hoy. De hecho en muchas de sus obras, aparece la eterna figura del tirano en sus distintas versiones.

Paradójicamente, si nos detenemos a revisar su trabajo, vemos que contra la figura de Franco hay solamente una par de obras en concreto. Su teatro contra la pena de muerte, por ejemplo, también lo podemos considerar como un teatro políticamente más comprometido que el actual.

Ese mismo compromiso ideológico con el arte que le estigmatizó durante la dictadura hizo que fuera víctima de aquello que se dio en llamar “el espíritu de la reconciliación entre las dos Españas”. Un invento, como se vería *a posteriori*, que disfrazó de conciliador lo que en el fondo era el interés de algunos por que no saliera a la luz su pasado vergonzoso.

Al igual que Jerónimo, otros autores como Alberto Miralles¹¹ fueron oscurecidos y casi silenciados. El propio Alberto denominó la situación que se estaba dando como “genocidio cultural”, y con el tiempo se puso al descubierto lo que era una estrategia orientada al atolondramiento social y cultural que vino de la mano de los padres de la transición política. Decía el propio Miralles, citado por López Mozo:

Quienes habíamos vivido en la dictadura, contra la dictadura, nos convertimos en el recuerdo molesto de un pasado que ensuciaba el presente. Éramos leprosos a los que había que recluir en los lazaretos del rechazo y del olvido. (López Mozo. 2012)

Un muro de desdén, con buen resultado por cierto, impedía que las nuevas generaciones de la escena española pudieran descubrir una autoría de valor incalculable que se mantuvo firme frente al oficialismo teatral de la dictadura.

Esta es una época que el propio López Mozo recuerda con mucho dolor y donde se sintió marginado por muchos que creía que estaban a su lado, y que en plena democracia le dieron la espalda. El propio Eduardo Haro Tecglén, en el año 79, llegó despectivamente a reprocharles que fueran dueños de un teatro arcaico y que adoptaran la pose de los excombatientes. Llegó a vaticinar su extinción atendiendo a la teoría de Darwin por falta de adaptación, al igual que a los dinosaurios.

11. Dramaturgo español (Elche, 23 de septiembre de 1940 - Madrid, 2 de marzo de 2004).

Anteriormente, Ruiz Ramón también dudaba de la capacidad de esos autores de la transición para llegar a un público con nuevas necesidades, un público que buscaba otras referencias.

La llegada de la democracia y la caída de la censura no supusieron ninguna explosión de alegría. El recelo marcó a una profesión escéptica ante la euforia generalizada. La misma revista *Pipirijaina* en su número 6, reflejaba aquella desconfianza con una portada donde se podían ver unas tijeras acompañadas del siguiente titular: “La censura cae. Los censores siguen”. (Aretxabaleta. 1974)

Otros números de la misma revista recogían la misma inquietud, como su número 13, en cuya portada se podía leer: “Que viene la censura”. (Aretxabaleta. 1980)

En la nueva etapa de supuestas libertades, otras formas de censura más sutiles cayeron también sobre obra de López Mozo tratando de minimizarla. Ciertamente han tenido éxito, ya que un autor tan fecundo y con su amplia trayectoria tendría que haber estado más presente en los teatros españoles.

Corroborar Jerónimo, con la distancia y la perspectiva del tiempo, que aquella primera censura hoy le parece cosa de niños comparada con las actuales maneras de represión artística.

Aquellos primeros años de democracia fueron para Jerónimo una época de mucha confusión y poco fecundos en lo artístico. Afirma además que escribió al menos un quinteto de obras de insatisfactorio resultado.

Las nuevas formas de silencio disfrazaban la inconfesable autocensura. En un país donde la cultura vive mayoritariamente de las subvenciones públicas y donde el clientelismo está a la orden del día, seguía siendo un riesgo aquellos posicionamientos personales y políticos que les enfrentaban con algunos responsables de organismos públicos. Definitivamente, la dependencia del dinero público termina por influir en el proceso creativo.

Pero frente a aquel teatro crítico políticamente, el teatro que hoy hace Jerónimo puede ser considerado más social, aunque siga abordando temáticas absolutamente políticas como la recuperación de la memoria histórica.

Durante todo este tiempo de democracia, López Mozo ha abordado temáticas de actualidad que van desde el paro hasta la inmigración, pasando por aquello que se ha dado en llamar violencia de género (al autor le gusta más el concepto “violencia femenina”).

En general, el trabajo dramaturgico de López Mozo se presta muchísimo a la antigua fórmula del teatro-coloquio.

Jerónimo está lejos de la actual del prototipo de espectáculos que tienden al llenazo y que tiene como reclamo el humor y lo musical. Está más cómodo con un público reflexivo y capaz de generar debate en torno a la obra.

La propia Virtudes Serrano, en el prólogo a su obra *Ahlán*, titulado “Prólogo: Escenarios del presente”, viene a corroborar lo que a lo largo de toda su carrera es una constante en Jerónimo. Estamos ante un autor que sistemáticamente plantean una profunda preocupación por el mundo que habitamos, así como por la falta de humanismo y solidaridad con los más débiles.

La convicción ideológica de López Mozo también se puso de manifiesto tras el encargo de *Puerta del Sol* por Juan Carlos Pérez de la Fuente para el CDN (Centro Dramático Nacional). El espectáculo, que gira en torno a la figura de Galdós, fue rechazado por nuestro autor, esencialmente porque no quería estrenar para un gobierno de derechas. Recordemos que, por entonces, la presidenta de la Comunidad de Madrid era Esperanza Aguirre. Además, adujo López Mozo que no le gustaban las adaptaciones de novelas al teatro, a pesar de que ya había incurrido en ese pecado un par de veces. Y añadió una tercera razón: sus distancias con Galdós.

Después de una ardua labor de convencimiento por parte de Pérez de la Fuente, escribe el texto con la condición que de nadie le sometiera a censura alguna. Para la ocasión, el director le dio manga ancha para el número de personajes y cuantos escenarios necesitara. López Mozo acostumbrado a un teatro de penurias, acabó estrenando este encargo en 2008.

A pesar de las excelentes críticas, no se programó más el espectáculo y ni si quiera la presidenta de la Comunidad de Madrid vino al estreno. Probablemente, porque por la boca de Galdós López Mozo se tomó la licencia de hacer su propio discurso tan alejado de la derecha.

La obligación ética de López Mozo llega hasta el punto de negarse a que se estrenaran sus textos durante su estada en el CDN de asesor literario.

3.3. EL TEATRO DE LÓPEZ MOZO

3.3.1. CONTEXTO TEATRAL. SU GENERACIÓN

Los inicios del franquismo se destaparon como cruentos a todos los niveles. En el teatro, y a lo largo de las dos primeras décadas y hasta el inicio de los años 60, también los vencedores impusieron su estilo en la escena de la mano de autores como Alfonso Paso, Jacinto Benavente, Ignacio Luca de Tena, José María Pemán, etc.

Era un teatro fácil de distinguir: naturalista, realista, burgués con la voluntad del divertimento y empapado adoctrinamiento ideológico. Estamos hablando de un teatro que nada tenía que ver con la sociedad que lo rodeaba y cuya principal misión era extender la anestesia.

El teatro navegaba en una profunda crisis existencial.

El pueblo español no va al teatro, no le interesa el teatro, no ve en él un lugar que refleje sus inquietudes o dé acogida a sus problemas. [...] el teatro constituye hoy uno de los sectores más deprimidos dentro del contexto cultural español. (ello se debe sin duda a) la centralización, la insuficiente libertad, la carencia de sentido crítico, la discriminación de las otras culturas distintas a la imperante, las dificultades a los autores jóvenes y menos jóvenes que intentan plantear sus obras dentro de su perspectiva ideológica... (Abbas. 2010)

También durante esos años, cualquier tentativa de cisma artístico era reducida al silencio desde la activa censura de aquel periodo.

Dos años después de que Jerónimo López Mozo escribiera su primera obra de teatro, se celebra en octubre de 1966 en Valladolid, y en el marco de “Los tradicionales Festivales de España”, el I Congreso Nacional de Teatro Nuevo.

Este congreso coincide con promulgación de la nueva Ley de Prensa en 1966 de la mano de Manuel Fraga Iribarne, ministro de Información y Turismo.

Este brindis al sol con tintes ligeramente aperturista, que el ministro franquista publicitó a bombo y platillo, fue tomado por algunos como el inicio de una pequeña “revolución” para el teatro.

En la clausura del mismo congreso el 31 de octubre del mismo año, se acuerda solicitar la revisión de la Ley de Espectáculo vigente en ese momento, en torno a algunos aspectos de la misma. También en aquel momento, se pide al Ministerio de Educación y Ciencia que incorpore en el marco universitario el estudio de la teoría y práctica del Arte Dramático. Casi 50 años después, esta reivindicación sigue vigente a día de hoy.

Se solicita también la desaparición de la censura previa, especialmente en todo lo referido al Teatro Experimental.

Además y entre otras cosas, se elabora un cuerpo de enmiendas para la futura Ley del Teatro, que tampoco tenemos hoy en España.

Como podemos comprobar, este primer congreso dio para mucho. Entre otras cosas, para dar nombre a una generación de teatro bajo la que se aglutinaron, sin mucho orden ni concierto, compañías teatrales cuya seña de identidad estética se podía calificar de vanguardia.

Con el tiempo y bajo esa imprecisión, convivirían grupos muy diversos. Unos que muestran una estética anti-realista adornada en algunas ocasiones con una complicada simbología como forma de expresión, con otras compañías y autores más realistas.

El propio Francisco Ruiz Ramón en su *Historia del Teatro Español del Siglo XX* incluyó en el apartado “Nuevo Teatro” a la llamada Generación Realista o para algunos Generación Perdida (inspirados por Buero y Sastre, con Antonio Gala, José Martín Recuerda, Carlos Muñiz, Lauro Olmo, José María Rodríguez Méndez o Andrés Ruiz).

En el mismo cajón de sastre, pero del otro lado estético, estaban autores como José Ribal, Francisco Nieva, Andrés Ruiz, Luis Matilla, Jerónimo López Mozo, Ángel García Pintado, Diego Salvador, José María Bellido, Manuel Martínez Mediero, Antonio Martínez Ballesteros, Miguel Romero Esteo, Luis Riaza, Juan Antonio Castro, Jesús Campos, Miguel Rellán, Eduardo Quiles, Jordi Teixidor, Manuel Pérez Casaux, Miguel Pacheco, Martín Elizondo, Alfonso Jiménez Romero, José María Benet i Jornet, Alberto Miralles, etc. Estos se movían bajo una confusa

y variada nomenclatura donde destacaba lo marginado, soterrado, hermético, subterráneo, mimético, difícil, contestatario, inconformista, etc.

Estos últimos autores fueron los que acabaron imponiendo lo que hoy conocemos como Nuevo Teatro Español, esencialmente por la decadencia del realismo social y la exploración de nuevas formas de expresión dramática.

El estudioso norteamericano George E. Wellwarth había escrito algo sobre el teatro de vanguardia en un destacado libro de la época titulado *El teatro de protesta y paradoja*, y al parecer de España había destacado bien poco. José María Bellido¹², autor español que tenía conocimiento de dicha obra y que tenía un hotel en San Sebastián, le escribió una carta invitándole a su hotel para que conociera de cerca el nuevo teatro español.

En 1965, Wellwarth¹³ al que podríamos considerar el descubridor de este grupo, acepta la invitación para venir a España y se recorrió parte del país contactando esencialmente con los círculos de Madrid y Cataluña, aunque también paró en Badajoz con Martínez Reguero y en Toledo con Martínez.

Después publicaría en el año 1972, *Spanish Underground Drama (Teatro Español 'Underground')* en los Estados Unidos.

Esta obra no se publicaría en España hasta 1978 gracias a la traducción de Carmen Resino (viuda de Alberto Miralles), con prólogo de propio Alberto.

A pesar de que eran muy diferentes las tendencias teatrales que recogía, sus posturas y propósitos eran muy afines. El libro sirvió para que se hablara de nuestro teatro en el exterior.

Como elemento común a todos, el teatro era el medio de expresión idóneo de protesta y de denuncia social y política.

El objetivo era poner en solfa al régimen y los valores morales imperantes. Se decantaron por un teatro de oposición ante las realidades de un país atravesado por la dictadura a todos los niveles.

Esta visita de Wellwarth a España fue el revulsivo para que un grupo de los jóvenes dramaturgos españoles se reunieran entre sí en la Sorbona de París, el mismo año de la visita del americano a España. Bajo el paraguas de Nuevo Teatro Español se agrupó a una serie de dramaturgos jóvenes poco conocidos a pesar de que algunos ya habían publicado y estrenado.

A pesar de que se consideraba a José Ruibal como el máximo representante de este grupo, los propios autores de esa generación lo niegan. Jerónimo López Mozo, en una entrevista realizada en Madrid en agosto de 2014, nos confirmaba que este extremo molestaba al propio Ruibal.

12- Nacido en San Sebastián en 1922 y fallecido en la misma ciudad en el año 1992. Autor dramático, traductor y músico español. Con la llegada de la democracia, entraría de lleno en el teatro comercial con escasa fortuna.

13. Profesor de Teatro y Literatura Comparada en la Universidad Estatal de Nueva York y uno de los principales teóricos extranjeros que han prestado una atención especial a la actual creación dramática en nuestro país.

Pero el vacío al Nuevo Teatro Español no sólo vino del Régimen. Algunos teatros a los que no les llegaban subvenciones de Madrid o Barcelona buscaban hacer caja para poder seguir con la actividad como negocio. Eso les hizo desdeñar de una manera u otra el Teatro Nuevo.

Sin posibilidad de publicación y de exhibición en espacios de mayor calado, el ámbito de representación quedaba reducido a determinados teatros experimentales o universitarios, siempre con muchas dificultades y con la espada de Damocles de la censura sobre sus cabezas.

Desde Europa llegaban dos frentes teatrales que acabarían influyendo en la nueva corriente española: por un lado, el Teatro del Absurdo, cuyo principal damnificado fue el realismo imperante; por el otro, el Teatro de la Crueldad de Artaud, que encabezó el Living Theatre de Julian Beck y Judith Malina, proscritos en los Estados Unidos y que recalaron en Europa.

Esto, sumado a la devoción por el Teatro Épico de Brecht, daría nuevas alas a la joven autoría española y a los grupos de teatro independiente como Tábano, TEI, Teatro Libre, El Gallo Vallecano, etc. Todo ello a pesar de que estos grupos de “teatro independiente” rechazaban en el llamado “Manifiesto de Los Goliardos”.¹⁴

Paradójicamente, el fin de este teatro llegó de manos de la democracia que tanto defendieron. Quedaron relegados al ostracismo por el propio público y las instituciones.

En diversas publicaciones que vieron la luz durante los últimos años de la dictadura, se le dio mucha relevancia a este movimiento. Esas divulgaciones ayudaron a mejorar un poco la percepción del fenómeno teatral que se estaba produciendo en España. Podemos destacar estudios y trabajos del propio George E. Wellwarth, César Oliva, Amado Isasi Angulo, Francisco Ruiz Ramón, etc., junto a revistas especializadas como *Primer Acto*, *Pipirijaina*, *Yorik*...

La llegada de la democracia fue en realidad una quimera. Lejos de avanzar hacia espacios de libertad creativa y de expresión, dicho periodo supuso la depuración de grupos y autores que se significaron contra el poder establecido. Las excusas iban desde la búsqueda de la renovación, la indolencia del público o la consabida falta de medios económicos.

Aunque como hemos apuntado es muy compleja la clasificación de esta generación, podemos contar con varias características compartidas por todos.

A modo de resumen, destacamos:

1. Un realismo que se asienta en un decidido compromiso social.
2. En el caso de los anti-realistas les une lo onírico, lo ilusorio, el meta-teatro o la intertextualidad.
3. La hibridación del lenguaje entre lo culto y el subtexto plagado de referencias y propósitos que rayan la crítica y la ironía.

14. Este manifiesto fue publicado en el número 121 de la revista *Primer Acto* en 1967, bajo el título: “Hacia el Teatro Independiente (27 notas anárquicas a la caza de un concepto)”.

4. Vuelta a ciertas formas tradicionales dramáticas a través de la combinación de elementos experimentales y vanguardistas que modernizan lo tradicional (sainete, vodevil, farsa, grotesco, etc.).
5. Muestra a través de personajes marginados, de la estampa de la desilusión socio-generacional.
6. Crítica a la dictadura.

La situación de los dramaturgos de aquella generación siempre fue de precariedad en lo referente a su dedicación en exclusiva a la escritura. Parece casi inexplicable que Jerónimo López Mozo, a pesar de los más de 40 años de actividad continuada y casi el centenar obras a sus espaldas, no haya podido vivir de esto.

A la pregunta: «¿En qué trabajamos actualmente los dramaturgos españoles?», mi respuesta es forzosamente breve: «Yo, en nada». Es la misma que vengo dando a las personas que suelen interesarse por mi quehacer creativo. Pocas lo entienden, habida cuenta de que, en los cuarenta años que llevo entregado a la escritura teatral, mi actividad ha sido continua. (Campal. 2005)

3.3.2. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL TEATRO “LOPEZMOZIANO”

Jerónimo López Mozo podría definirse como uno de los autores más versátiles vivos del teatro español. Su vasta producción trasciende estilos y géneros. Un breve recorrido de toda su obra nos muestra una extensa diversidad que comienza en sus primeros dramas teñidos de teatro del absurdo (*El testamento* de 1966, o *Moncho y Mimi* de 1967), y que se caracteriza por un teatro independiente y de experimentación, en donde la colaboración con otros autores es muy importante.

Luego llegaría su etapa de “happenings” (*Blanco en quince tiempos* de 1967, *Negro en quince tiempos* de 1967, o *Guernica* de 1969); el drama político y teatro documental (*Anarchia 36* de 1971); textos donde homenajea a otros artistas (*D. J.* de 1986, *La boda de medianoche* de 1989, o *El engaño a los ojos* de 1997); adaptaciones literarias (*En aquel lugar de la Mancha*, 2005); su etapa realista (*Eloídes*, 1990; *Ahlán*, 1995; *Hijos de Hybris*, 2001); o sus más recientes textos (*José Barbacana* de 2013, *El juego de los esclavos* de 2014 o la última obra de marionetas *Nada nuevo bajo el Sol* de 2015).

Jerónimo López Mozo es hijo de varias corrientes que de alguna manera han influido en el histórico de su trabajo dramático. Su producción intelectual nunca estuvo al margen de la etapa y la historia que le tocó vivir como es lógico, aunque en sus búsquedas hay un amplio abanico de ascendentes que iremos desgranando. La gran seña de identidad de López Mozo es su compromiso, su ética, su reflexión crítica, así como el uso de técnicas dramáticas innovadoras.

Las influencias le llegan de muchos sitios: el teatro de vanguardia, el teatro del absurdo, materiales dispersos de trabajo de *Brecht* y su *distanciamiento* (autor al que siempre ha admirado), Ionesco, Weiss, Artaud, el Living Theatre, Beckett (se declara un admirador *Esperando a Godot* de Beckett, su obra preferida), y evidentemente de Tadeusz Kantor.

Reconoce que le marcó en el Festival de Avignon del año 68 la compañía norteamericana The Living Theatre de Julian Beak y Judith Malina, el grupo de teatro experimental más antiguo de los Estados Unidos, creado en 1947, cuando Jerónimo tenía tan sólo cinco años.

Subyacía en López Mozo una querencia por hacer un teatro distinto al que estaba acostumbrado a ver en España, y era normal que los estímulos tuvieran que venir de fuera del país. Ello le trajo aparejado enfrentamientos con realistas como Buero, Sastre, Lauro Olmo¹⁵, Rodríguez Méndez, Martín Recuerda, Carlos de Onís, etc., con los que compartía objetivos comunes, pero desde fórmulas teatrales distintas. El tiempo les haría adivinar que estaban todos en el mismo camino, luchando por lo mismo pero en territorios estéticos diferentes.

López Mozo comienza su andadura en pleno auge del teatro universitario. Reconoce hoy que había unas condiciones envidiables para el teatro por el movimiento interno de las universidades.

Prácticamente, cada universidad tenía su grupo teatral, se ponían en marcha multitud de festivales, se propiciaban premios teatrales, etc.

Además, el SEU (Sindicato Español Universitario) estaba en proceso de caída libre y de aquel debate interno se beneficiaron los jóvenes estudiantes que querían cambiar el sistema también desde el teatro y las artes.

Fue una época agitada para la creación, donde Jerónimo confluyó con compañeros como Joaquín Hermúdez, César Oliva, José Manuel Garrido, Antonio Mengual y otros muchos que estaban muy vinculados en aquella época al teatro universitario. Ese teatro universitario en lo más alto de su apogeo sería el sustento y el almacén de muchos grupos de teatro independientes, y de cámara y ensayo.

Su paso por el teatro independiente le hace coincidir también con amigos y profesionales de la talla de Luis Matilla o Ángel García Pintado entre otros. Estaba en boga lo que se daría en llamar el “Teatro Colectivo” o “Teatro de Creación Colectiva”, del que saldrían espectáculos de una bella factura y de un monumentalismo portentoso como *El Fernando*.

Y como era de esperar, también a López Mozo fue encuadrado dentro del Nuevo Teatro Español, del que reconoce que fue un fenómeno un tanto artificial. Era una incómoda posición donde los oponentes a los realistas y estos mismos, tenía que compartir corriente en la casi no había confluencias. La más destacable era la oposición política al régimen imperante en España.

Muerto el enemigo común, la realidad se impone. El propio López Mozo sitúa el final de esta corriente en noviembre de 1975, el mismo día que muere el dictador. Según cuenta, El Nuevo

15. Recuerda López Mozo que Lauro Olmo estaba harto que todo el mundo le conociera por su obra *La camisa*. Se quejaba amargamente de ello. Pero la verdad es que era la mejor obra que tenía, según el propio López Mozo, aunque cuando se la repusieron fue un fracaso. Era un teatro social hecho para un tiempo concreto. Se la dirigió el director que lo hizo por primera vez.

Teatro Español fue una historia más ficticia que real, que tuvo utilidad en su momento, cumplió una función determinada, y es hoy una referencia para hablar del teatro español de aquellos años.

El resultado de la literatura dramática de López Mozo viene determinado por su “paciencia”. Es un autor que entiende esta profesión como un campo de influencias que van fraguando a paso lento y desde la serenidad de quien se sabe artesano de las palabras.

Pero a pesar de su fecunda actividad, López Mozo no se considera un autor prolífico. Para llegar a ese estatus, hay que ser un Alfonso Paso, un Lope, un Benavente o un Jardiel. En defensa de esta tesis apunta que muchas de sus obras son cortas y cinco son fruto de la colaboración con otros autores. Escribe despacio aunque con regularidad (*Anarchia 36* me ocupó unos tres años y *Ahlán*, cinco).

El lenguaje de López Mozo no es producto de artificio gratuito. Laura López Sánchez, en su prólogo a la primera edición de *El biógrafo amanuense*, destaca no sólo su variedad técnica y formal:

Su dominio del lenguaje y, sobre todo, su capacidad para convertir cualquier propuesta teatral en un espacio para el debate, la argumentación y confrontación de opiniones e ideas, hacen de él un escritor comprometido no ya con la sociedad, sino con la trascendencia y relevancia social de su oficio. (López Sánchez. 2008)

Pero si el carácter y el cuidado lenguaje de López Mozo le llevan a veces a ser considerado como un autor de compleja clasificación, algunas de sus puestas en escena también son calificadas de complejas.

De hecho, en alguna ocasión se ha considerado a López Mozo como un autor cuya lectura es más sencilla que su puesta en escena. Sus textos precisan de mucha atención y precisión por parte de actores y directores, con recursos difíciles de plasmar en el escenario, como ensoñaciones de los personajes o juegos de realidades. Algunos textos también rebosan de múltiples tipografías en una misma obra, juegos estéticos con las palabras impresas, etc.

A lo mejor, es esta una de las causas de la presencia discontinua de la obra de López Mozo en los escenarios. De hecho, a pesar de que la crítica y los premios hayan avalado históricamente la producción dramática de Jerónimo, inclusive en tiempos de censura, ello no le ha dado más presencia en los escenarios.

Como autor que tiene claro que el objetivo final de lo que escribe es la representación, establece una relación fluida con los distintos entes participantes en la puesta en escena de sus obras. Constantemente, pone su obra a la absoluta disposición de los actores y directores, lo que no es tan habitual¹⁶.

16. Jerónimo López Mozo se considera un espectador discreto en los ensayos. Le gusta asistir y quedar sentado en el patio de butacas viendo cómo toma cuerpo su texto. Al margen de cualquier otra consideración, sostiene que lo importante es que el contenido ideológico del autor esté recogido.

Siempre ha estado en contra de que las puestas en escena respondan a exigencia de los públicos, de los productores o meras tendencias comerciales. La obra teatral ha de responder única y exclusivamente a las necesidades de los creadores. Defiende que llegado el momento, el dramaturgo ha de decantarse entre el teatro de consumo y un teatro más comprometido, y que la práctica de ambos es incompatible.

Probablemente, le quede de su origen experimental esa tendencia al teatro que busca nuevos espacios dramáticos y de representación (cafés, naves industriales, calles y plazas), y esa negativa a asumir que el escenario a la italiana es el único posible. Siempre ha estado abierto a nuevas formas escénicas y estilos al servicio del mensaje y lo que se cuenta en escena. Ese uso de recursos experimentales es lo que ha multiplicado el efecto distanciador en sus textos.

López Mozo es partidario de los textos abiertos, y de que el “happening” y la improvisación se incorporaran a los procesos creativos.

Pero a pesar de esta defensa de la representación a toda costa y de que todos los procesos creativos han de confluir al final en la puesta en escena, no es partidario tampoco de que la palabra sea relegada del escenario sin justificación aparente alguna.

Nunca vio con buenos ojos la exoneración de la palabra de los escenarios por parte de algunas compañías de vanguardia o experimentales. Vivió de cerca ese proceso y siempre tuvo claro que el teatro es más que la palabra, pero esos tiempos de gloria del teatro de imagen sobre todo lo demás le parecía excesivo.

El personaje en la obra de López Mozo merecería un trabajo en profundidad aparte, pues hasta los personajes menores que habitan en sus historias tienen un desempeño fundamental en todo el entramado teatral. Escribe para ellos también, y su presencia sustancia el grueso del trabajo de los principales personajes habida cuenta de la coralidad con la que compone sus textos.

López Mozo tiene bastantes textos donde el número de personajes es muy alto. Como es consciente de la dificultad de llevar textos con muchos personajes a escena, deja esa decisión en manos del director.

En otros casos, el mismo autor sugiere como afrontar el texto con menos actores. Un claro ejemplo es *La Infanta de Velázquez*, donde propone una solución para hacer el montaje con catorce actores, y que estos puedan defender los veinticinco personajes iniciales que plantea el texto.

Aunque no es una característica que podamos considerar genérica, gran parte de los personajes que pueblan las distintas obras de López Mozo son producto del fuerte conflicto y debate interior entre sus propias ideas. Ello les hace ser personajes que no quedan al albur de maniqueísmos ingenuos donde los posicionamientos están llenos de una variedad infinita de matices.

Jerónimo habla a través de sus personajes, y desde ellos se posiciona abiertamente. Saca a relucir el autor comprometido tanto en lo político como en lo social porque, entre otras razones,

cree firmemente en lo que dice y defiende. En ese contrato con los personajes teatrales, sólo les pide que emocionen:

¿Quién, donde quiera que habite, no se conmueve con la tragedia de Edipo, o con el estallido de lucidez de un Lear enfrentado a su desgracia, o no reconoce en el Tartufo de Molière a su vecino, o, en fin, escuchando a Segismundo, no reflexiona sobre su propia existencia y su destino como hombre? El espectador de cualquier país se reconoce en estos y en otros muchos personajes. (López Mozo. 2007)

También desde esos mismos personajes, López Mozo fotografía sus vidas a modo de instantáneas inconexas. En *El biógrafo amanuense*, al personaje del escritor que dice literalmente:

Cuando los últimos fusilamientos de Franco dije que aquello era una burrada. Hubo presiones políticas y Lara cedió. Me lo confesó en privado. En público, nunca lo reconoció. Dijo que la obra ganadora era mejor que la mía. Me hizo mucho daño. Aquel escritor del tres al cuarto... (López Mozo. 2008)

Como anécdota con respecto a este texto, podemos contar que el escritor en el que se inspira Jerónimo para componer el personaje principal de esta obra es Francisco Umbral, de quien se dice que se fabricó una biografía a su medida que poco tenía que ver con su verdadera realidad. La profesora Anna Caballé así lo confirmó en un libro sobre Umbral titulado *El frío de una vida* (Caballé. 2003). Según el propio Jerónimo:

En principio, Umbral aceptó que ella escribiera su biografía y la ayudó en los primeros pasos, pero la relación acabó de mala manera cuando la biógrafa empezó a contrastar la información que Umbral le proporcionaba y comprobó que era falsa y que estaba llena de lagunas. Él se negó a seguir colaborando y ella se empeñó en concluir su trabajo. El resultado fue, pues, una biografía no autorizada.¹⁷

Confirma también que el fallecido presidente del grupo Planeta y Marqués del Pedroso de Lara, José Manuel Lara Hernández, es el editor en el que se basó el personaje mencionado en la obra. Entre otras curiosas coincidencias, José Manuel Lara Hernández fue pintor y bailarín de revista, y participó en la Guerra Civil con el bando franquista, donde llegó a ser nombrado capitán en la Legión.

Se comentaba en los mentideros literarios que el referido Lara acostumbraba a invitar a un autor a que escribiera una novela que luego sería premiada con el Planeta, y que el jurado pintaba muy poco. Al parecer, Francisco Umbral pregonaba que Lara le había prometido el premio, pero que no se lo dieron por hacer una crítica a los fusilamientos ordenados por el dictador.

A pesar de que Jerónimo López es un autor que históricamente ha rendido culto a la palabra, Dña. Laura López apunta en el mismo prólogo de *El biógrafo amanuense*:

Nos acercamos, al fin y al cabo, a una literatura intelectual no apta para todos los públicos, a pesar de la actualidad de muchos de los temas que, desde hace algunos años, viene abordando de forma particular: paro, inmigración, terrorismo, memoria histórica, etc. (López Sánchez. 2008)

Si algo tiene la obra de López Mozo es su vocación de llegar al máximo de espectadores. En ese afán por cambiar la sociedad que nos acoge, es casi una obsesión en el autor llegar a la

17. Fragmento de un correo electrónico que nos remitió López Mozo el 8 de agosto de 2014.

mayor cantidad de público y lectores posibles. El ADN de su propio teatro es el despertar de las conciencias, y ahí justamente es donde lo accesible y lo entendible tienen un amplio campo de cultivo.

Pero también es verdad que, como un funambulista de la dramaturgia, se mueve entre complicados equilibrios. No hace concesiones gratuitas al público, a pesar de esa especial que-
rrencia por llegar con su teatro lo más lejos posible.

Aunque López Mozo es un ferviente defensor de la palabra como uno de los elementos motrices e indispensables en el teatro, repudia enormemente el mercadeo de la palabra, los textos gratuitos, vacuos y vacíos. No le interesa el *art pour l'art* de la palabra.

La palabra en el teatro de López Mozo ha experimentado una evolución sustancial. En las primeras obras de los años 60, la palabra tenía una presencia muy primaria. Esto lo podemos observar en *Blanco en quince tiempos* y *Negro en quince tiempos*, donde los personajes tienen un volumen de textos muy escasos.

El teatro actual de Jerónimo tiene una profundidad de palabra que se apoya en las imágenes y signos para resaltar el discurso dramático. En eso también ha evolucionado López Mozo, en el equilibrio entre palabra y elementos no verbales.

Siempre ha sido un autor obstinado en la calidad literaria. Y ello se puede ver con más nitidez desde su aproximación al realismo.

Suprimía las palabras estériles, aquellas que, según Emilio Lledó, no hacen pensar ni inician el camino de la reflexión. Las que no mueven, sino que paralizan, lo cual las hace inservibles. Tachaba todo aquello que me parecía superfluo. Me aficioné a las frases cortas. Hubo quien habló de despojamiento, de ausencia de retórica y de renuncia a toda pretensión de virtuosismo o brillo literario. (López Mozo. 2012)

A la par que refinaba el corpus de su texto dramático, también se empeñaba en didascalias más amplias y prolijas. Vio en Valle-Inclán un espejo en el que mirarse entendiendo que cuanto más claro fuera en sus explicaciones, más útiles eran para lectores y directores. Más temprano que tarde, se dio cuenta de que a los directores les interesan relativamente poco las indicaciones de este tipo. Juegan a imaginar cómo será su montaje al margen de la buena voluntad de los autores.

Este proceso de extensas didascalias también experimentó una vuelta atrás, y empezó a disminuirlas sólo apuntando movimientos u acciones que consideraba muy importantes. En alguna ocasión incluso las ha descartado en sus textos.

Ahlán marcaría una nueva manera de afrontar la escritura. Después de ese texto, comenzará a trabajar con relatos fragmentados dejando en un segundo plano la distribución lineal de la historia. Ello le llevó a descomponer el tiempo de las escenas y cuadros.

Del mismo modo, comienza a desistir de los cambios de escenografía. Poco importaba que la acción sucediera en varios lugares a la vez. Concentró en un mismo espacio dramático

todos aquellos que hubiere en un mismo texto o, por el contrario, que diversos espacios dramáticos compartieran el mismo espacio escénico. *La Infanta de Velázquez* es un claro exponente de todo lo anteriormente citado.

En las últimas etapas de López Mozo, hay una tendencia a trenzar y mezclar distintas estéticas. Aunque en honor a la verdad, el juego con esas diferentes estéticas siempre ha sido característico de su teatro.

Aunque no deja de ser un tópico, la mayoría de los estudios le relacionan con estéticas experimentales o vanguardistas, habida cuenta de su amplio bagaje en ese campo.

Estamos ante un autor con una especial preocupación por las temáticas más actuales, tanto a nivel político como social. Además aboga por un compromiso ético e ideológico hasta en el posicionamiento personal del artista. Para López Mozo, el teatro actual deja de tener sentido si pierde esa función de espejo en la que se debe ver reflejada la sociedad.

López Mozo construye sistemáticamente dramaturgias que rompen la pasividad del espectador con el abordaje de temáticas cercanas. En sus obras, se ha tratado casi cualquier temática: la falta de empleo, la inmigración, el terrorismo, las dictaduras, la pérdida de la memoria histórica o la incomunicación; temáticas, en suma, que abarcan desde lo estrictamente político hasta lo social.

Los temas que aborda López Mozo equilibran perfectamente la forma y la intención político-social, sin incurrir en el peligro del panfleto.

López Mozo ha alertado en varias ocasiones del peligro en los últimos tiempos por la tendencia desmedida hacia lo clásico, lo que trae aparejado que cada vez incorporamos menos obras nuevas al repertorio teatral, como ha sucedido históricamente con la ópera.

Libra una particular batalla para que el teatro no se convierta en un museo viviente, y en esa búsqueda de un teatro más activo es lógico que el espectador juegue un papel fundamental y determinante como ente dinámico. La importancia del receptor en la trayectoria de López Mozo está fuera de toda duda, ya que busca y fuerza a que el espectador tome partido. No es que se le pida que opine directamente durante la representación, pero sí es verdad que los textos que nuestro autor construye buscan forzar la reflexión posterior a la salida del teatro.

El teatro ha de confiar su supervivencia a aquello que queda fuera del alcance de las modernas formas de expresión artística, como es la comunicación que se establece entre los actores y el público. El teatro es un acto vivo, único y efímero. Tiene mucho de ceremonia, de ritual. Algunos parecen haberlo olvidado. No todos, claro está. Hay directores que llevan años limpiando los escenarios de los excesos, tecnológicos o impuestos por la megalomanía de no pocos creadores, que los habían invadido y que habían empujado al actor hasta el extremo de ahogar sus palabras y convertir su gesto en una mueca. (López Mozo. 2007)

De su teatro también podemos destacar esa querencia por la meta-teatralidad y por la ruptura de la cuarta pared. Claros ejemplos de ello son *La Infanta de Velázquez*, *El olvido está lleno*

de memoria, *Anarchía 36*¹⁸, *A telón corrido*, etc. Nuestro autor se encuentra cómodo en este binomio memoria-metateatro como base creativa.

3.3.3. TÉCNICAS

López Mozo no es autor de técnicas concretas. Su policromía a todos los niveles, también se deja ver en las técnicas empleadas.

De manera genérica, podemos decir que una de las características más definitorias de la dramaturgia “lopezmoziana” es la pretensión constante por la experimentación, mas acuciada en sus primeras etapas como dramaturgo. Esta experimentación estaba en boga en los años 60 y 70, esencialmente en Europa de la mano de autores o compañías emblemáticas como Beckett, Pinter, Brecht, Grotowsky, Artaud, Peter Weiss, Living Theatre, Dürrenmatt, etc.

De sus inicios destacamos también una especial búsqueda por la variedad estética que le hacía transitar desde el “happening” hasta el absurdo. Este estilo teatral que le venía muy bien para encriptar diversas temáticas que la censura no iba a tolerar de ninguna manera. De aquella época podemos destacar: *Los novios o la teoría de los números combinatorios*, *El deicida*, *Los sedientos*, *La renuncia y Moncho y Mimi*, *El retorno* o *¡Es la guerra!* (farsa que mezcla la parodia y el absurdo).

En sus primeros textos se vislumbra más preocupación por la forma que por el fondo de su teatro. Entre otras, el propio López Mozo reconoce este extremo cuando habla de su primera obra: *Los novios o la teoría de los números combinatorios*.

Mostró desde sus inicios un interés por las nuevas formas de teatro europeo que se estaban dando en el continente y que comenzaban a permeabilizar la Península ibérica. Todo ello hizo que Jerónimo fuera poco a poco hacia la búsqueda de un estilo propio.

Uno de los cambios importantes dentro de su evolución como dramaturgo se produce al escribir *Collage Occidental*. Se puede apreciar un cambio actitud frente al régimen, ya que de alguna manera rompe con aquella autocensura que él mismo se había impuesto.

Su escritura también supuso la incursión en una nueva técnica tomando el *collage* como referencia. Es un texto compuesto por doce escenas sin aparente conexión, combinadas desde trazas teatrales distintas.

Dentro de aquel proceso de persistente experimentación en los años 70, el “happening” ocupa parte de su obra. Eran momentos donde el texto era un pretexto y donde se buscaban nuevas formas de contar.

18. En opinión de López Mozo, la publicación *Anarchía 36* era infame; sin embargo, tanto Alfonso Sastre como el periodista de *El Mundo* Javier Villar hablaban maravillas de ella.

A pesar de que el “happening” también fue vigilado de cerca por la censura, ya que la Junta no tenía un texto sobre el que valorar lo que se iba a poner en escena (la improvisación era la herramienta fundamental), López Mozo se arriesgaría a ello.

Estamos ante un autor que escribe para la escena y que entiende perfectamente los procesos cambiantes de un texto dramático. López Mozo es de los autores abiertos a que se pueda modificar su obra y que pone el texto a disposición de actores y directores.

Además del “happening”, que aparece claramente en obras como *Maniquí*, *Guernica*, *El caserón*, etc., también hizo trabajos en la línea del teatro de la crueldad (Artaud) como *Matadero solemne*. Este experimentalismo llega a su cénit con *La flor del mal*.

Ya en los años 80, el texto comienza a tener peso fundamental en sus creaciones, pero sin abandonar nunca nuevas formas de contar y esculpir su obra.

Pero, ¿qué más podemos encontrar en López Mozo? Desde resonancias de Valle-Inclán donde lo esperpéntico se hace evidente (*El Fernando* o *Crap, fábrica de municiones*), hasta la recreación del Max Estrella de *Luces de Bohemia*, en la piel de un personaje llamado Hache de su *Collage occidental*.

De Buero Vallejo asimila la carga simbólica de sus personajes, el sacarle partido al tema de los invidentes (*Combate de ciegos*) y los fines del teatro historicista.

De Fernando Arrabal nos encontramos algunas correspondencias temáticas como en la incomunicación, por ejemplo.

Con algunos compañeros de su generación, especialmente con aquellos con los que ha escrito colectivamente, comparte pensamiento crítico y procedimientos escénicos (absurdo, drama postbrechtiano o farsa esperpéntica).

César Oliva plantea que desde su obra *D.J.*, López Mozo empezó a transitar un teatro de mayor complejidad intelectual, aunque probablemente también menos popular.

3.3.4. INFLUENCIAS Y EVOLUCIÓN

3.3.4.1. INFLUENCIAS GENERALES

Jerónimo López Mozo es un autor que sistemáticamente ha huido del encasillamiento. Ha trabajado libremente, sin ataduras.

El devenir de López Mozo ha sido el de ir asimilando todas las influencias recibidas para ir conformando su personalidad. Tiene por sistema aplicar a cada proyecto nuevo que empieza las herramientas dramaturgicas que mejor convenga.

Reconoce, no obstante, que en el inicio de su andadura trató de imitar a aquellos autores que de alguna manera eran su referencia. Reconoce que Ionesco le marcó de manera importante. Ahora bien, la influencia más importante fue la de Tadeusz Kantor, que le sedujo desde el primer momento en que conoció su obra. Kantor no sólo marco el devenir del trabajo de López Mozo,

sino también fascinó a toda una generación de autores jóvenes que comenzaban a despuntar en España. Recuerda el propio López Mozo lo determinante que fue ver *Wielopole, Wielopole* o *La Clase Muerta*.

En los inicios de su biografía dramática, López Mozo ahondaba en lo que daba en llamarse un teatro de vanguardia, un teatro de experimentación, tratando de ahuyentar todo aquello que de alguna manera le relacionaría con el realismo de la generación precedente.

Salvo pequeños casos, el realismo que López Mozo veía en la escena de aquellos años no le gustaba, ya que según su criterio: “Era un realismo degradado que bebía en el sainete y el teatro costumbrista”. (López Mozo. 2012)

Era verdad que el lenguaje que se llevaba a la escena, trataba de ser muy parecido al que los espectadores encontraban en la calle, pero sucedía que quedaba artificioso y postizo.

Aún no había descubierto otro tipo de realismo de nuevo cuño, que venía investido de un altísimo grado de verosimilitud. Al hacerlo, sintió que tenía mucho que ver con la corriente teatral de la que provenía y que no estaba tan alejado de aquello. Comenzó entonces a reconciliarle con el género y, poco a poco, fue incorporando a sus nuevas creaciones dramáticas distintos elementos que le hicieron ampliar nuevas posibilidades estéticas y de puesta en escena. A ese realismo llegó paulatinamente un realismo contaminado que fue desarrollando a lo largo de su carrera, y en el que iba profundizando cada vez más hasta que escribe *Eloídes*.

Comprendió en ese momento que los caminos entre Vanguardias y Realismo podían tener puntos de confluencia, y que ello no implicaba renunciar a las formas que había ido desarrollado a lo largo de su extensa trayectoria como dramaturgo. De hecho, el teatro europeo más de vanguardia a veces partía del realismo.

Cuenta el propio Jerónimo como anécdota que Rodríguez Méndez, con quien había tenido bravas discusiones a propósito de sus distintas posiciones, le felicitó en una ocasión porque definitivamente, aunque de manera tardía, «se había bajado del burro» en lo referente a su confrontación con el realismo dramático.

López Mozo también ha pasado por procesos personales de redescubrimientos y/o cambios de actitud respecto a otros autores. En concreto, nos referimos a aquella generación de dramaturgos de comedia de los años de la dictadura, a los nunca tuvo demasiada simpatía.

La distancia y el tiempo le han hecho reflexionar sobre aquella pléyade de comediógrafos, de los que reconoce que quizás no fue una generación reconocida como merecía.

Hablamos, por ejemplo, de Mihura,¹⁹ del que adoraba su *Tres sombreros de copa*. Sin embargo, es un detractor de su obra posterior, aquella que le dio sus mayores éxitos de público y mayor fama en el panorama teatral.

19. Miguel Mihura Santos fue un escritor, historietista y periodista español. Nació en Madrid el 21 de julio de 1905, y falleció en misma ciudad el 28 de octubre de 1977.

Siempre le consideró un autor talentoso y con una pegada especial para el teatro comercial, tan denostado por su generación. También valoraba *Maribel y la extraña familia*, que tantos años estuvo en cartel. Sin embargo, consideraba que el abandono de un teatro con tintes más vanguardistas para acabar en un teatro más comercial era una renuncia al teatro de más calado.

Con la edición de las obras completas, y con la amplitud de miras que da toda su retrospectiva, López Mozo empezó valorar con más profundidad la obra de Miguel Mihura. Asevera que hay todo un periodo del teatro español que, por diversas razones, fue rechazado en su momento y que quizás habría que revisar en profundidad y situar en el lugar que le corresponde.

En ese caminar, *Marat-Sade* de Peter Weiss le marcó también de una manera especial o *La muerte de un viajante* de Arthur Miller. La influencia de Buero Vallejo fue determinante; en concreto, dos de sus obras: *Las Meninas*, como es lógico suponer, y *El concierto de San Ovidio*.

Destaca a Alfonso Sastre,²⁰ que a su juicio no ha tenido la repercusión que merecen sus textos. Y en la actualidad se declara admirador de los montajes y los textos de La Zaranda. Probablemente, porque tenga muchísimo de Kantor en sus puestas en escena.

En los primeros años, López Mozo rehúye la censura usando argumentos indirectos y simbólicos. Usaba una crítica codificada que, como solución para la publicación y puesta en escena, daba muy buen resultado. También se apoya para su objetivo final en el uso de un teatro historicista,²¹ como algunos dramaturgos de generaciones anteriores entre los que se encontraba el propio Buero Vallejo, Carlos Muñoz, Domingo Miras o Martín Recuerda, entre otros.

En el devenir del teatro “lopezmoziano”, el teatro historicista ha sido una referencia fundamental. Parte de sus textos más importantes, tienen asiento en la diversidad de caminos que ha tomado en el seno de esta corriente teatral.

Una parte de su teatro historicista ha tenido su base en obras de la literatura universal. Como ejemplo paradigmático tenemos *La Comedia de la olla romana en que cuece su arte la Lozana*, que responde a una adaptación de la obra de Francisco Delicado *La lozana andaluza* (1528). Este texto fue producto de un encargo de su amigo César Oliva para la compañía Corral de Almagro. También tenemos *El engaño a los ojos* o *D.J.*, que no podemos considerar teatro historicista puro, aunque giran alrededor de Cervantes, el primero, y, el segundo, se base en la figura de Don Juan.

Por otro lado, también parte de este teatro historicista de López Mozo viene determinado por su querencia al arte en general. En ese otro campo podemos destacar la obra que ocupa la presente tesis, *La infanta de Velázquez*, que está relacionada directamente con el cuadro *Las Me-*

20. Afirma López Mozo que quizás en España el espíritu de Piscator sea Alfonso Sastre. Cuando irrumpió la polémica sobre el posibilismo, los esquemas teóricos del teatro de Sastre ya andaban tras la pista de Piscator.

21. López Mozo apunta que su primera aproximación al teatro histórico fue muy temprana. Recuerda que escribió un texto titulado *La muerte de Sócrates* que era una especie de dramatización y apuesta dramática por *Los diálogos* de Platón.

ninas (1656) del célebre pintor sevillano Diego Velázquez. En ella, conviene atender a cómo el autor se toma ciertas licencias artísticas, pero nunca faltando a los hechos históricos. Es muy interesante comprobar cómo confluyen dos ideas fundamentales en esta obra: por un lado, la Europa del Mercado Común; por el otro, el referido cuadro y la figura de Tadeusz Kantor.

De alguna manera también, son historicistas: *Muerte apócrifa de Machado contemplada por Luis Buñuel*, *La otra muerte de Flor de Otoño* o *Representación irregular de un poema visual de Joan Brossa*. Estos textos se encuadran dentro del entusiasmo de López Mozo por el arte en sus obras.

Su teatro historicista también afronta la historia directamente. Tal es el caso de *Los conquistadores* y *Yo, maldita india*, donde López Mozo aborda la temática americana; *El Fernando* y *El Deseado* para hablar de historia de España más antigua; o *Como reses*, *Guernica* o *Anarchía 36* para la historia española más reciente.

Y el teatro épico muy al estilo de Brecht, que podemos ver en textos como *Crap, fábrica de municiones* o *Matadero solemne*.

3.3.4.2. UNA INFLUENCIA PARTICULAR: BUERO VALLEJO

Antonio Buero Vallejo, García Lorca y Valle-Inclán pueden ser considerados el tridente de la literatura dramática española contemporánea. Para muchos estudiosos del teatro español, Buero puede ser considerado como el autor español más significativo de la segunda mitad del siglo XX.

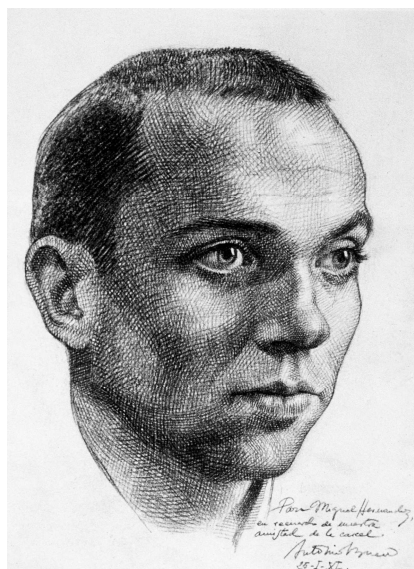
Buero Vallejo nace en Guadalajara el 29 de septiembre de 1916 y desde muy temprana edad dio muestras de su amor por la pintura, el dibujo y la música.

A pesar de diversas conjeturas, nunca se le conoció militancia en partido político alguno, aunque su proximidad a algunos postulados del marxismo fue más que notoria e innegable en algunos momentos de su vida.

Cuando estalla la Guerra Civil, tuvo la intención de alistarse como voluntario, pero la negativa de su familia lo impidió. La situación cambia cuando su padre es detenido y fusilado el 7 de diciembre de 1936 por el bando republicano. Este hecho y la movilización de su quinta en el 38 fueron determinantes para que Buero acabara destinado al frente de un batallón de infantería. Hasta ese momento, colaboraba en el Taller de Propaganda Plástica de la F.U.E. (Federación Universitaria Escolar).

Hay que apuntar que con anterioridad, siendo estudiante de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, Buero Vallejo había sido secretario de dicha Federación y que se prodigaba dando conferencias de arte para obreros.

Rememoraba con satisfacción que, al ser sanitario, nunca disparó ni un solo tiro, a pesar de haber sido destinado al frente del Jarama y luego al de Aragón.



El comandante Oscar Goryan se percató del talento de Buero y no tardó en asociarle a proyectos de difusión y extensión cultural. En el periódico de campaña *La Voz de la Sanidad* de la XV División, entre mayo de 1937 y enero de 1938, se publican doce dibujos y dos artículos firmados por Buero Vallejo. Se supone la existencia de más aportaciones al periódico por las características de los dibujos y otros textos encontrados, pero no se ha podido probar la autoría de los mismos.

Con tan solo veinte años, Buero Vallejo estuvo en algunos de los frentes más violentos de nuestra Guerra Civil, y allí convivió de cerca con la muerte, asistiendo como espectador de excepción a la barbarie de los combates.

Al terminar la guerra, es condenado a muerte por sumarse a la rebelión con otros cinco camaradas, pero esa pena sería conmutada ocho meses después de dictarse. Anduvo por diversas cárceles y la casualidad hizo que coincidiera en la prisión de Conde de Toreno (Madrid), muy cerca de la Plaza España y entre las calles Amaniel y San Bernardino, con Miguel Hernández, a quien realiza un retrato que ha pasado a la posteridad. Una dedicatoria de su puño y letra firmada el 28 de enero de 1940 inmortalizaría el vínculo de ambos autores: «Para Miguel Hernández en recuerdo de nuestra amistad de la cárcel».

Ya había terminado la guerra y juntos conviviría diez meses en aquella prisión. Con posterioridad, se volverían a encontrar en la cárcel de Yserías también de Madrid.

Buero Vallejo sale en libertad condicional el año 1946 del Penal de Ocaña después de varias rebajas de condena, aunque se le destierra de Madrid.

Jamás quiso recapitular sobre aquellos duros años, hasta tal punto que nunca quiso que vieran la luz muchos dibujos y textos escritos de ese periodo. Con posterioridad, ni los responsables de preparar su antología, ni el propio Buero, incluyeron en sus *Obras Completas* ese material por expreso deseo suyo.

Es probable que su vocación teatral viniera de la cercanía y vecindad con la muerte. La guerra civil dejó imborrables huellas en él, lo que determinó que acabara apartándose de la pintura temporalmente y emprendiendo el camino de la escritura teatral. Aquí comienza su faceta más conocida de autor. *En la ardiente oscuridad* e *Historia de una escalera* son presentadas al Premio Lope de Vega.

La historia de una escalera es quizás la obra más emblemática de nuestro teatro de postguerra y la más famosa de Buero. A pesar de su importancia por haber introducido la temática social en los teatros de España ausente hasta entonces, a criterio de López Mozo no es la más representativa del autor.

Otro nuevo episodio en 1963 marcará el devenir de su compromiso con las libertades. Le propusieron integrarse al Consejo Superior de Teatro, pero declinó la invitación.

Junto a otros intelectuales (Vicente Aleixandre, Pedro Laín Entralgo, José Luis Aranguren, Gabriel Celaya, Alfonso Sastre, Antonio Saura, Juan Goytisolo, Francisco Rabal, Fernando Fernán Gómez, Carlos Muñiz, José María de Quinto, Manolo Millares, José Manuel Caballero Bonald, Lauro Olmo, Jaime Gil De Biedma, Ricardo Salvat, etc.) capitaneados por Bergamín, firma una carta²² dirigida al ministro de Información y Turismo por la muerte y torturas provocadas a mineros asturianos durante el ejercicio del derecho a huelga. No hubo represalias a priori, pero el franquismo les relegó al silencio.

En 1964, escribe *La doble historia del doctor Valmy*, que fue censurada y no se estrenó en nuestro país hasta 1976 en plena democracia.

Fue fundador de la Asociación de Ex Presos y Represaliados de la Guerra Civil y de la Unión de Ex Combatientes de la Guerra de España.

Desde 1971, ocupó el sillón X como miembro de la Real Academia Española.

El advenimiento de la democracia no supuso grandes cambios en el teatro de Buero Vallejo.

Siguió ahondando en el análisis del comportamiento del hombre actual poniendo especial atención en mantener el equilibrio entre drama individual y trasfondo político. Frente a los que le acusan de falta de compromiso o de deliberada ambigüedad estamos los que, por su trayectoria intelectual y humana, le consideramos como una referencia obligada para explicar la realidad, a menudo desagradable, con más sombras que luces, de la vida de nuestro país durante el último medio siglo. (López Mozo. 2000a)

El *leit-motiv* de la obra de Buero es la tragedia de hombre como individuo vista desde todas las ópticas posibles, desde lo social, ético y moral.

Fue el primer dramaturgo en recibir el Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes en 1986 y el Premio Nacional de las Letras Españolas en el año 1996, también concedido por primera vez a un autor teatral.

A los 83 años, fallece en Madrid el 29 de abril de 2000.

3.3.4.2.1. EL POSIBILISMO

Terminada la Guerra Civil, el teatro español se encontraba entre grandes dificultades que esencialmente se pueden resumir en tres puntos:

1. Endurecimiento del contexto comercial: la guerra origina una gran crisis que se transforma en una caída importante de la asistencia a los espectáculos y una desaparición de muchas compañías estables. Todo ello, además, aderezado con una limitación artística sin precedentes, ya que la censura imposibilita toda crítica en las obras.

22. Los intelectuales contra la torturas y por las libertades democráticas

2. Ruptura muy grande con el teatro anterior. La muerte de algunos como Valle-Inclán, Unamuno y García Lorca, o el exilio de otros como Max Aub, Alejandro Casona, Rafael Alberti, supone un retroceso brutal en las tendencias más renovadoras. Ello propició un refortalecimiento del teatro comercial que, en ningún caso, era un peligro para el Régimen. Sin autores españoles de referencia, los empresarios invierten en traducciones y versiones de obras de autores extranjeros, lo que supone mayor dificultad para jóvenes dramaturgos españoles a la hora de estrenar.
3. La irrupción del cine, que se acaba convirtiendo en el espectáculo de masas por excelencia, con la consiguiente pérdida para el teatro.

De aquel teatro que se ha dado por llamar el Teatro de Posguerra, y que nos llevaría desde el final de la guerra en 1939 hasta 1955, aproximadamente, nos quedó de manera genérica tres tendencias principales: un teatro al que Ruiz Ramón dio en llamar “Teatro de continuidad sin ruptura” (Ruiz Ramón. 2005); un “Teatro de Humor”, con sus diferentes vertientes, y una tercera tendencia que era conocida como “Teatro existencialista”.

Dentro de esta última corriente es donde hallamos dos posicionamientos bien diferenciados. Uno es el que se dio en llamar el “Teatro posibilista”, cuyo máximo exponente era Antonio Buero Vallejo y que de alguna manera se inicia en el año 1949 con el estreno de *Historia de una escalera*. Se destaca la denuncia social de manera velada y una ruptura con el teatro de evasión habitual hasta entonces. Todo ello con el objeto de evitar la censura.

El segundo posicionamiento fue el llamado “Teatro radical”, que practica la delación política de manera clara y sin esconderse. Su representante más conocido fue Alfonso Sastre y arranca a partir del año 1953 con una de sus obras más emblemáticas: *Escuadra hacia la muerte*.

En 1960 se produjo el momento álgido del encontronazo entre ambas posiciones en torno a las páginas de la revista *Primer Acto*²³. Ello provocó una polémica entre los partidarios de un teatro representable (o posible) y otro con más dificultad para representarse (o imposible). Se originó además una ruptura personal y casi definitiva entre ambos autores. De lo que no cabe duda alguna es que dicha polémica generó un calado intelectual pocas veces visto.

La aparición con posterioridad del llamado “El teatro de protesta y denuncia” (1955-1965), que en esencia es teatro social, se debe en buena medida al Teatro Existencialista previo y en concreto a las obras de Alfonso Sastre y Buero Vallejo.

La liberación de Buero Vallejo en 1946 por parte del régimen le acarreó problemas con un sector de la autoría teatral y de la profesión en general, que decidió exiliarse. Aquella decisión de quedarse en España al igual que otros autores como, por ejemplo, Aleixandre, le señalaría para siempre entre sus detractores.

23. López Mozo fue buen amigo tanto de Buero como de Sastre. Nos indicó que Buero le llegó a enseñar algún truco para representar y saltarse la censura, pero lo suyo fue seguir la senda de Alfonso Sastre.

Y aunque no cabe duda del desagrado que por la dictadura sentían Buero y otros autores, su forma de resistencia cultural pisando sistemáticamente las líneas rojas que marcaba el régimen fue tildada de colaboracionismo por determinados sectores. Y ese estigma de colaboracionismo a la corriente *posibilista* vino determinada porque tras ella también se escondieron franquistas de variado pelaje, según reconoce el propio Jon Juriasti (2000).

El Posibilismo se convierte en casi una alternativa cuando la cultura del exilio comienza a sufrir claros síntomas de agotamiento, en muchos de los casos, por desaparición de sus principales valedores.

El propio López Mozo, en una entrevista para la revista *El Cultural* del diario *El Mundo*, el 10 de mayo del año 2000, reflexionaba sobre el Posibilismo en los siguientes términos:

Buero no fue, durante el franquismo, uno de los autores más castigados por la censura. A excepción de *La doble historia del doctor Valmy*, todas sus piezas fueron estrenadas. Muchos lo atribuyeron a una estrategia posibilista. Al frente del rechazo a cualquier forma de pacto se puso Sastre, quien mantuvo en 1960 una agria polémica con él. Sintiendo en carne propia las mordeduras de la censura, tomé partido por Sastre, pero confieso que me satisfacía ver representadas las obras de Buero. Gran contradicción la mía, pues, al tiempo que rechazaba el posibilismo, celebraba la oportunidad de ver, sobre el escenario, un teatro crítico. Creo conocer bien a ambos autores, distanciados desde entonces, y siempre me ha parecido que sus posturas eran sinceras. Ambos luchaban por la libertad y, desde esa perspectiva, es más lo que les unía que lo que les separaba. Se enfrentaron a la dictadura con distintas estrategias y distintos fueron los resultados y el precio que pagaron. Buero, en el inicio de su carrera, sopesó si era mejor callar, irse como hicieron otros o hacerse oír, aunque fuera sin alzar mucho la voz. Eligió lo último. Alguna vez dijo, en respuesta a los que le acusaban de haber pactado con la dictadura, que, a excepción de los ingenuos que íbamos contra todo, el posibilismo era práctica común, incluso por parte de los que lo negaban. En eso llevaba razón. (López Mozo. 2000a)

Sastre invitaba al resto de sus compañeros seguir escribiendo a pesar de la existencia de la represión. Entre otras cosas, porque, habida cuenta de la arbitrariedad con la que se juzgaba la obra literaria, era imposible saber qué obras podían ser *a priori* prohibidas.

Buero salía al paso criticando lo que dio en llamar el “imposibilismo”. Abiertamente dijo que nunca exhortó a que los autores callaran, y que siempre defendió la necesidad de un teatro difícil y que pudiera expresarse con la mayor amplitud. Ahora bien, la gran batalla no era que se escribiera, sino que se representara. Trató de ir a la búsqueda de un teatro lo más arriesgado posible sin que llegaran a prohibirlo.

Aquel posicionamiento de Buero hizo que muchos sospecharan que tras el aparente trato de favor recibido se ocultaba un pacto con la dictadura. El tiempo demostró que no fue cierto.

Pocos lo cuestionan, pero es llamativo que el mismo día de su desaparición, en esa hora habitualmente reservada a los elogios y al silencio de los enemigos, en un diario se afirmara que Buero, lo supiera él o no, fue durante mucho tiempo la coartada con la que el sistema represivo franquista se justificó a sí mismo y, en relación a su obra, que posee una significación histórica superior a su alcance meramente estético. Juicios severos que abrían, para algunos prematuramente, el debate sobre el teatro de Buero y el alcance de su compromiso. (López Mozo. 2000b)

Mariano de Paco, experto en Buero Vallejo, apunta que el autor buscaba más un diálogo abierto con la sociedad de la época que una oposición al sistema político. Esta suerte de discurso era menos peligrosa a ojos del Régimen, lo que lo hacía menos censurable.

En la misma línea insiste Jerónimo López Mozo, quien, en un interesante artículo sobre la figura de Buero, apunta de manera literal:

Buena parte del teatro de oposición escrito en aquellos años abogaba por un cambio de sistema político. El objetivo, apenas disimulado, era provocar la caída del franquismo. Sin embargo, el teatro de Buero no planteaba esa cuestión. Como ciudadano deseaba, qué duda cabe, que tal cosa sucediera. Pero como dramaturgo, su temática era otra. (López Mozo. 2000b)

La vigilancia del Régimen sobre Buero Vallejo era constante, y así se desprende de un informe que J. M. Cano Lechuga hace sobre la *Las Meninas*, donde dice literalmente: “Se trata de Buero Vallejo y (...) sus posibles alusiones a problemas actuales deben mirarse con precaución”. (Muñoz Cáliz. 2004)

Buero decide publicar esta obra aún cuando la misma está en poder de la Junta de Censura; es decir, que publica sin estrenar, cosa nada habitual en aquella época (1953). Lo hace porque según el propio Buero no le quedó otra solución, y en defensa de los derechos inalienables a la creación libre y sin trabas. Todo ello producto de la defensa serena y obstinada que llevaba a cabo.

Buero y Sastre no estaban en posiciones tan distantes como pudiese parecer a ojos de la censura. Sus diferencias son más cuantitativas que cualitativas, y entre ellos se puede encontrar reconocimientos mutuos y discrepancias. No ayudó mucho a Buero Vallejo que en los últimos años del franquismo su prestigio fuera en aumento entre los afectos al Régimen.

La dicotomía posibilismo/imposibilismo está directamente relacionada con la forma en que los autores entienden el proceso de creación artística. Ambos, Buero más que Sastre, utilizaron recursos posibilistas en varios de sus textos.

Que estos autores tenían un objetivo común queda claro. Con el tiempo, Sastre se mostró decepcionado con el resultado de ambas posturas. Llegó a afirmar:

Yo pienso que la equivocación de Buero Vallejo consistía en que, al ejercer su trabajo desde el punto de vista posibilista, se adaptó al sistema. Y adaptándose al sistema, no contribuyó demasiado a romperlo. [...] Y, por otro lado, la posición mía, más radical, tampoco es un gran triunfo porque ese radicalismo de mis posiciones me llevó a la inoperancia, a que mis obras no se estrenaran. Con lo cual tampoco contribuí grandemente a la libertad. (Muñoz Cáliz. 2004)

3.3.4.2.2. NEXOS BUERO VALLEJO-LÓPEZ MOZO

Tanto Jerónimo López Mozo como el propio Buero Vallejo, a pesar de transitar tiempos distintos durante la dictadura franquista, asumieron un compromiso social y político durante todo el proceso de autocracia vivido en este país.

Sobre Buero, destaca Jerónimo que:

Su importancia, que no es pequeña, radica en que introdujo en los escenarios españoles una temática social que hasta entonces había estado ausente de ellos. (López Mozo. 2000b)

La relación de Jerónimo López Mozo y de Buero Vallejo fue mala en lo personal, hasta que se hicieron buenos amigos, como nos reconoce el propio autor²⁴. Asume Jerónimo que esa amistad llegó cuando lo mejor de su obra ya estaba escrita y la suya había crecido lejos de su influencia.

Apunta el propio López Mozo en lo referente a la influencia de Buero en su obra lo siguiente:

Si las preguntas que ahora me haces me las hubieras formulado hace algunos años, mi respuesta, quizás airada, hubiera sido. “Yo a Buero no le debo nada”. Hoy no puedo decir lo mismo. No sé si mucho o poco, pero alguna deuda tengo con él y no me duele prendas reconocerlo. No en mi interés por la temática social, para el que no necesite su estímulo ni el de ningún otro autor. Tratarla en mi teatro fue una necesidad personal.²⁵

Siempre reconoció López Mozo que le gustaba muchísimo *Historia de una escalera* de Buero Vallejo, y siempre asumió que era una de las obras más importantes del teatro español, aunque nunca la vio como un modelo a seguir:

Cosa bien distinta es *Las Meninas* y su teatro histórico (en especial, *Un soñador para un pueblo* y *El concierto de San Ovidio*). Vi *Las Meninas* cuando se estrenó en el teatro Español y me dejó impresionado. Después la leí y releí varias veces. También me aficioné a ver el cuadro y a sus personajes como los veía Buero. En 1973, Buero publicó el libro *Tres maestros ante el público*, que incluía un ensayo titulado *El espejo de Las Meninas*. Ofrecía un análisis del cuadro en el que no sabía qué admirar más si su interpretación de lo representado por Velázquez o sus profundos conocimientos sobre pintura. Llegué a saberme el cuadro de memoria.²⁶

La influencia de la pintura en Buero es evidente, pero de manera especial lo fue Velázquez y *Las Meninas*. Según cuenta él mismo, entró distraído en el Museo del Prado y, sin quererlo, se encontró en la sala de *Las Meninas* (Callejas. 2008). El tiempo y el estudio concienzudo de Velázquez trajeron consigo su *Las Meninas*.

A diferencia de *La Infanta de Velázquez* de López Mozo, la obra de Buero se queda en una representación de la vida cortesana que rodeó a Velázquez. En dicha obra, no sólo se plantean las intrigas políticas e históricas de la época, los acontecimientos íntimos del pintor y su desarrollo artístico, sino que también se ahonda en el universo de Velázquez a la hora de pintar el cuadro, sus emociones e influencias, y toda la intrahistoria imaginada que rodeó al nacimiento de la obra.

A modo de anécdota, hay que recordar que Nicolasillo²⁷ fue el pseudónimo que utilizó Buero siendo joven estudiante para presentarse a un concurso literario del Instituto. Esta figura histórica aparece como personaje tanto en la obra de López Mozo como de Buero.

24. Fragmento extraído de una entrevista que mantuvimos con López Mozo el 10 de julio de 2006 en Madrid.

25. Fragmento extraído de un correo electrónico que nos remitió López Mozo el 9 de diciembre de 2014.

26. Fragmento extraído de un correo electrónico que nos remitió López Mozo el 9 de diciembre de 2014.

27. Nicolasillo Pertusato fue un enano italiano al servicio de la corte española durante los reinados de Felipe IV y Carlos II. Aparece retratado en *Las Meninas* de Velázquez. Entre otras curiosidades, es el protagonista de la novela *El Misterio Velázquez* de Eliacer Cansino, que fue ganadora del premio Lazarillo en 1997.

Buero, que se formó en el espíritu de la Generación del 98 y de la Institución Libre de Enseñanza, percibió que el público que visiona un cuadro, lo mismo que el espectador cuando va al teatro, se debe involucrar de manera activa y lúdica en la obra de arte. Si consiguiera participar de ella, se cumpliría así la primigenia función didáctica.

Atendiendo a esa visión artística y personal, Buero supo sacar a los personajes de sus *Meninas*, las luces y las sombras de las personas representadas en la pintura. Siempre entendió que la luz representaba la verdad.

Se desprende también de sus escritos y reflexiones, entre otros el artículo “¿Las Meninas es una obra necesaria?” (Buero Vallejo. 1962), que Velázquez fue para Buero una devoción perpetua. Por ello, siempre hizo hincapié en su moral como pintor y como personaje dramático. (Callejas. 2008)

El estreno de *Las Meninas* en 1960 tuvo bastante éxito y fue bien acogida la obra por parte del público y la crítica. Con el tiempo, se ha convertido en una de las obras más conocidas y representadas del autor. En ella va de la mano el arte y el poder, mostrando a través de su conflicto dramático todas aquellas prohibiciones y restricciones que soporta un creador para dar cuerpo a su creación artística en épocas de autoritarismo. En definitiva, Buero nos muestra a un Diego Velázquez enfrentado al poder de su época.

Aunque fue escrita durante la dictadura franquista, la obra hace una lectura más contemporánea de los sucesos posteriores al golpe del 36, en el marco de la post-guerra española.

Al contrario que en la obra de Jerónimo López Mozo, cuyo personaje central en *La Infanta de Velázquez* es la propia Menina, en *Las Meninas* de Buero Vallejo esta responsabilidad recae sobre Velázquez. Y aunque pudiera interpretarse como una lectura historicista de la figura del pintor del barroco, Buero Vallejo ha adornado el drama con un elocuente subtítulo: *Fantasia velazqueña*. Acentúa de esta manera su particular interpretación de la vida de Velázquez y de los acontecimientos que envolvieron todo el proceso de *Las Meninas*. (Callejas. 2008)

En ese jugar al límite con la censura que siempre tuvo Buero, nos encontramos con una comparación certera y cáustica que aparece en el final de la primera parte. Los personajes Pedro y Velázquez dialogan sobre el cuadro, y aparece literalmente la frase que dice: “El león español ya no es más que un perro”. Este fue motivo para que los funcionarios de la censura, casi la eliminaran.

Apunta José María Callejas que de la boca de Pedro, personaje mendigo que representa al pueblo, también nacen otras lecturas cuando asevera, por ejemplo: “Toda la tristeza de España dentro”.

Está claro que en esta obra Buero no se limita -una vez más- a representar un periodo histórico del pasado. Lo está relacionando con el presente, particularmente con los años que pasó España bajo la dictadura de

Francisco Franco. Además, usando al estimado gran pintor como vehículo, defiende también la independencia artística e individual, el poder decidirse y seguir la inclinación personal, el derecho a ser diferente. (Callejas. 2008)

Sin embargo y a pesar del valor que este texto tiene para López Mozo, el propio autor reconoce y afirma que no fue la obra de Antonio Buero la que le alentó a escribir su obra *La infanta de Velázquez*, sino el descubrimiento de otra figura insigne del que se considera ferviente admirador: Tadeusz Kantor.

Kantor estaba fascinado por esa criatura de apariencia frágil y la había convertido incluso en personaje de su última obra *Hoy es mi cumpleaños*. Esta obra se estrenaría en enero de 1991 en el Centro Georges Pompidou de París, al mes y medio de su muerte. La muerte le sobrevino cuando estaba trabajando en ella. Los actores del teatro Cricot 2, junto a la escultora María Jarema, decidieron entonces presentar esta última obra suya sin añadir ni quitar nada. Solo hicieron leves ajustes y además mantuvieron una silla vacía la silla como homenaje a su eterno director.

De todo aquello, López Mozo escribió una nota titulada: “Mi viaje con *La infanta de Velázquez*” que aparecería en la edición que *Primer Acto* hizo de la obra *La Infanta de Velázquez*. (López Mozo. 2006)

En un correo electrónico que nos remitió el 9 de diciembre de 2014, afirmó: “En todo caso, sería absurdo negar que la huella de Buero está en mi obra. Lo está y es lógico que así sea. Más difícil me es precisar en qué medida”.

BLOQUE 3
EL LIBRO DE DIRECCIÓN

CAPÍTULO 4

PROPUESTA DE PUESTA EN ESCENA DE *LA INFANTA DE VELÁZQUEZ*

4.1. ESTUDIO TEÓRICO PREVIO

4.1.1. VELÁZQUEZ

De Sevilla a la Corte, y de la Corte al Mundo. Velázquez es uno de los pintores que más curiosidad despierta en cualquier ámbito artístico. Su obra se ha visto sometida a todo tipo de interpretaciones y lecturas. Desde otros pintores que han reinterpretado su obra, hasta el teatro y las artes escénicas en general.

Seguramente, la incuestionable modernidad de su trabajo es la mejor razón para seguir trayendo el conjunto de su obra al primer plano artístico. La vigencia de *Las Meninas* estriba en esa combinación enigmática a la par que polivalente. Para los investigadores, el cuadro sigue siendo un misterio y sigue generando preguntas que nos regalan una amplia variedad de respuestas. Aún hoy, los entendidos en la materia no establecen una lectura común.

Aquel joven minucioso y concienzudo con un mucha habilidad para dibujar evolucionó hasta ser uno de los referentes del realismo barroco bajo la protección de un Felipe IV quien, a pesar de haber sido tachado como regente indolente, fue muy entusiasta de las artes y un buen modelo para Velázquez.

El propio Felipe IV otorgaría a Velázquez un año antes de su muerte la Orden de Santiago. Nunca ningún pintor contó con tan alta distinción.

Pero Velázquez no sólo fue el pintor del rey, sino también de toda la vida en la corte, incluyendo a las “sabandijas de palacio”, como se decía. Retrató a bufones y enanos como: el Bobo de Coria, Diego de Acedo el Primo o El niño de Vallecas.

Las Meninas ha sido probablemente la obra que goza de mayor repercusión y fama. La composición de este cuadro es de una gran complejidad.

En la línea de la definición del metateatro, quizás podríamos hablar de una de las pocas referencias en la pintura mundial donde podríamos aplicar el término de “metapintura”¹, o sea, paradigma de pintura de una pintura.

Velázquez muere el 6 de agosto de 1660 en Madrid, y fue enterrado en la cripta de la Iglesia de San Juan Bautista. Su cuerpo permaneció allí hasta que el templo fue demolido, durante la ocupación de las tropas napoleónicas (1810 y 1811).

1. No hablamos del concepto de pintura en la línea de Peter Zimmermann o de Marc Denni, también distintos entre sí.

Y como en este país enterramos muy bien y hacemos desaparecer mejor, a día de hoy no sabemos dónde quedaron sus restos, ya que, gracias al rey José I el Plazuelas y su afán urbanizador por ampliar calles, se acabó con este templo olvidando que en su mausoleo estaban los restos del insigne pintor.

4.1.1.1. *Las Meninas*. Historia de un cuadro

Las Meninas, que originalmente se llamó *La Familia*, es un cuadro de Velázquez pintado al óleo sobre un lienzo bajo la técnica veneciana, donde se pinta directamente sin bocetos ni dibujos previos, y con sucesivas capas de pintura. Representa la vida en el Palacio Real en el periodo en que reinó Felipe IV y fue pintado en 1656, durante su mejor periodo como pintor.

El cuadro representa un momento en el trabajo cotidiano del taller de Velázquez, que estaba instalado en la galería del Cuarto del Príncipe desde el año 1646. En el centro del cuadro podemos apreciar a la infanta Margarita, hija de doña Mariana de Austria, segunda esposa del rey. La infanta contaba en ese momento con tan sólo cinco años de edad.

La infanta se encuentra acompañada por dos meninas: a la derecha está doña María Agustina de Sarmiento; a la izquierda, doña Isabel de Velasco. Además, a la derecha y en primer término se pueden ver a los enanos Mari Bárbola y Nicolásín Pertusato, que juegan con un mastín echado.

Detrás de este conjunto de personajes, a la derecha también, se encuentran otras dos personas pintadas: la guardamujer doña Marcela de Ulloa, criada de la reina, que se vestía con tocas monjiles y tenía por misión controlar el grupo que estaba alrededor de la infanta; y la otra corresponde al guardadamas don Diego Ruiz de Azcona, cuya tarea era ir a caballo pegado al coche de las damas para que nadie pudiera acercárseles y hablarles. Posteriormente, las funciones del guardadamas quedaron limitadas a despejar la sala del cuarto de la reina en las funciones públicas.

En el fondo del cuadro, en una puerta abierta, se encuentra la figura de José Nieto Velázquez, primo del pintor y mayordomo de palacio.

A don Diego Velázquez lo encontramos sutilmente retirado a la izquierda y frente a un gran lienzo con la paleta y el pincel. Se encuentra pintando un retrato para los reyes, aunque no hay unanimidad sobre esto último. Esos reyes que supuestamente estaba pintando (Felipe IV y Mariana de Austria) se ven reflejados en un espejo que podemos apreciar en fondo, al lado de la puerta. Como dato curioso, hemos de apuntar que la Cruz de Santiago que podemos apreciar en el pecho del pintor se añadió en 1658, después de ser condecorado con dicha Orden.

La interpretación general del cuadro es que Velázquez se encontraba pintando el retrato a los reyes cuando el grupo que copa el mismo entró en la estancia donde estaba pintando. Eso hizo que Velázquez desviara su atención hacia dicha masa.

Estamos ante un cuadro innovador para el barroco, tanto en su técnica pictórica (lo que supone una intensa reflexión sobre la función de la pintura cuando se representa la realidad) como en la manera ver el cuadro por parte de quien lo mira, así como por el contenido o tema de sus pinturas.

Velázquez hace todo lo contrario de lo que habían hecho hasta ahora los pintores de corte, desmitificando a los miembros de la realeza y acercándonos la vida cotidiana de la familia real y de palacio. Al mismo tiempo, mostraba la decadencia moral del imperio español durante el reinado de Felipe IV.

4.1.1.2. *Las Meninas* en escena.

La primera referencia que tiene Jerónimo López Mozo en torno a un montaje teatral sobre *Las Meninas*, o la obra de Velázquez en general, es justamente *Las Meninas* de Buero Vallejo, que fue estrenada en el Teatro Español el 9 de diciembre de 1960.

La Infanta de Velázquez de López Mozo también se ambientaba en la corte de Felipe IV, pero la de Buero pone el foco en el pintor Diego Velázquez y su relación con su ambiente más inmediato.

De la obra de Buero destaca la perspectiva intemporal que también mantiene la obra de López Mozo, donde podemos ver reflejados los contextos del siglo XVII en el XX.

Rememora López Mozo que cuando comenzó a ir al teatro de joven se emocionó al asistir por primera vez a esta obra en el pleno apogeo de la dictadura en España. También recuerda a un público entregado a la función.

Reconoce López Mozo que no era muy devoto del teatro de Buero en su momento. Con el tiempo, comenzó a sentirse más identificado con el teatro histórico de Buero (*Concierto de san Ovidio*, *Las Meninas*, etc.) que con su otro teatro.

Posteriormente, López Mozo leería con gran atención el ensayo de Buero Vallejo, que a la par que dibujante era entendido en pintura, y que tenía por título *El espejo de las Meninas*. En ese ensayo ya se habla del protagonismo especial de la Infanta Margarita Teresa, más allá de que sea justamente el foco de interés de la obra. Además, destaca las palabras de Buero donde afirmaba que el perro que aparece en el cuadro es un perro triste, producto de la España de la época.

VELÁZQUEZ: El hambre crece, el dolor crece, el aire se envenena y ya no tolera la verdad que tiene que esconderse como mi Venus, porque está desnuda. Mas yo he de decirla. Estamos viviendo de mentiras o de silencios. Yo he vivido de silencios, pero me niego a mentir. (*Las Meninas*, 1960).

Las Meninas como cuadro son un espectáculo en sí mismo. Genera una multiplicidad de posibilidades escénicas, producto de la misma idea de fondo del paradigma de una pintura dentro de otra pintura.

Destacamos el «Velázquez significativo representado en el cuadro» [Prieto Martínez : 1993]. Casi a la manera del Kantor que dirigía dentro de la escena, Velázquez aparece dentro del cuadro que él mismo pinta. En esa delgada línea de juego de espejos, Velázquez se auto-representa en un cuadro donde vislumbramos «el reverso del lienzo sobre el que pinta Velázquez».

Entre las referencias teatrales más inmediatas, también tenemos *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956) de Rafael Alberti. Ellien J. Doll afirma que:

La escena hace eco de la obra teatral de Rafael Alberti, *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956), creando mediante la intertextualidad un tiempo cuádruple: 1956 (*Las Meninas*), 1939 (sito de Madrid durante la Guerra Civil) y 1956 (la obra teatral de Alberti, que remite a la Guerra de Independencia de 1808 con figuras de cuadros de Francisco de Goya). A la vez, López Mozo representa en escena el cuadro de Velázquez, no el museo, y así la acción de bajar los cuadros al sótano, además de crear la intertextualidad con la obra de Alberti, identifica el espacio lopezmoziano como doble: el sótano del palacio y el del museo [Doll : 2008]

Más adelante, la propia Ellien J. Doll refleja: «En cuando a la intertextualidad, hay que referirse también a Antonio Buero Vallejo y Rafael Alberti, porque hay referencias claras a obras teatrales suyas en *La Infanta de Velázquez*» [Doll : 2008].

En relación a estas influencias de Alberti, las mismas son desmentidas categóricamente por el propio López Mozo, afirmando que nunca le inspiró. Apunta el autor que la obra de Alberti le gusta muchísimo, pero que lo único que tienen en común es que ambos partieron de la Guerra Civil en el Museo del Prado. Ahí empiezan y acaban todas las semejanzas.

Recuerda también López Mozo que con Rafael Alberti tenía una mala relación desde el grave incidente que ambos protagonizaron a propósito de *La lozana andaluza* titulada *Comedia de la olla romana en que cuece su arte la Lozana* por encargo de Cesar Oliva.

No obstante y como breve anecdotario, cuenta López Mozo que después de la muerte de Rafael Alberti fue invitado a un congreso de su Fundación en el Puerto de Santa María, a sabiendas de la mala relación entre ambos. Con su franqueza habitual, López Mozo habló ante su viuda María Asunción Mateo de la versión de *La lozana andaluza* que acababan de estrenar en el CAT y que a Jerónimo no le había gustado nada. No le pareció buena aquella versión cuyo espacio dramático se habían trasladado a un puti-club de carretera.

Otra referencia muy interesante es la obra titulada *Okupas del Museo del Prado* de Alberto Miralles. Se sitúa en el mismo museo, donde diversos personajes denuncian la imperante política cultural española.

Recientemente, se ha estrenado en México, en 2010, *Las Meninas* de Ernesto Anaya, que recientemente estuvo de gira por Las Naves del Español-Matadero en Madrid. La obra presenta los últimos veinte años de la vida de Velázquez.

El cuadro genera un encanto especial entre la gente del teatro. Probablemente, porque de la obra se desprende una especie de capacidad de diálogo con el público, como si de una obra de teatro se tratase.

Los personajes se mueven de manera cómplice con el espectador, aunque quien de verdad se sitúa en el centro del cuadro, en sentido simbólico, es Velázquez en lugar de la propia infanta. Y eso lo podemos apreciar en el significado de la propia figura del pintor, que se sitúa en el otro extremo dejando en un segundo plano a la infanta y su ingenuidad infantil.

Anteriormente, el cuadro presidía en solitario una sala del Museo del Prado, y en frente había un espejo que lo reflejaba. Pareciera como si el cuadro quisiera potenciar el natural distanciamiento del teatro. El propio Ángel Campo destaca:

Más parece eso que otra cosa, lo que el pintor ha querido mostrar: la escena de una función teatral, representada por personajes que ya tienen, en palacio, otros papeles bien definidos [Campo : 1985]

Del cuadro también se destaca esa prolongación del espacio, propia de un escenario de teatro. Hablamos en cualquier caso de un espacio continuo que parece extenderse más allá del fondo del cuadro, a través del espejo y la puerta abierta.

4.1.2. EL TEATRO DE KANTOR

Tadeusz Kantor fue sin lugar a dudas uno de los grandes referentes y creadores teatrales del siglo XX. Hombre con un temperamento colérico e irónico, según cuentan, era un genio que se distinguió en escena por la radical composición de sus espectáculos desde el trabajo actoral.

Kantor fue testigo y sujeto activo de casi todo el teatro del siglo XX, llevando a cabo la experiencia más radical en el teatro europeo de posguerra.

Nació en 1915 y falleció en 1990. Aunque su trabajo es inclasificable, mayormente estuvo inspirado en el constructivismo y el dadaísmo, así como en la pintura informal y el surrealismo que eclosionaba como planteamiento estético rupturista.

Su formación transcurrió de joven bajo la tutela del conocido Karol Frycz, escenógrafo y profesor en Academia de Bellas Artes de Cracovia.

Después de una carrera notoria e importante, y como era de esperar, su visión artística chocó frontalmente con el realismo socialista triunfador en los países del este de Europa. El cercamiento al que le sometieron las autoridades y una parte de *establishment* cultural le llevó a tomar la decisión de dejar de exponer.

El año 1955 sería clave en su vida porque funda el teatro Cricot 2, del que sería su director fetiche. Estaba integrado por una amalgama heterogénea de artistas entre los que se encontraban pintores, críticos y teóricos de arte.

En este espacio de creación en el que se convirtió el Cricot 2, Kantor pudo poner en práctica todas aquellas ideas que venía macerando desde hacía tiempo.

A pesar de que era un trabajador infatigable, no fue un director muy fecundo, lo que quiere decir que sus espectáculos eran madurados durante mucho tiempo. Y aún después de estrenados seguían siendo objeto de revisiones constantes:

Hemos hecho tan pocos espectáculos porque no hacemos estrenos. Existe el primer espectáculo, pero procedemos según el método que marca las diferentes etapas de creación [Torres : 1986]

Distintos entendidos aún no se ponen de acuerdo sobre las etapas del trabajo de Kantor, aunque esencialmente estas se definían en función de los espectáculos estrenados. Cada una de esas etapas era un cambio en la fórmula de trabajo, aunque su manera de proceder en torno a las ideas se fue consolidando con el tiempo. Su teatro se puede clasificar en:

1ª Etapa. El Teatro Clandestino también llamado “Teatro Independiente”, donde se fragua el génesis los futuros trabajos.

2ª Etapa. Etapa informal (1960-62). Producto de la práctica de la pintura informal, esta etapa se ve muy atravesada de toda su técnica pictórica. Es un teatro más automático entregado a la casualidad. Los actores eran tratados como meros objetos, y como práctica se les despojaba de sus rasgos distintivos. El montaje emblemático de esta etapa fue *En la casa de campo* de Witkiewicz.

3ª Etapa: Teatro Cero. El desarrollo de esta forma de hacer teatro le llevó hasta el límite del teatro tradicional. Fue a la búsqueda de un teatro despojado de acciones. Su montaje emblemático fue *El loco y la momia* de Witkiewicz.

4ª Etapa: Teatro Happening. A partir de 1965. Para Kantor era la consecuente evolución de la hibridación entre teatro y pintura. Destacamos espectáculos como *Cricotage* y *Línea de separación*, aunque los más sonados sería *La carta* y *La panorámica del mar a orillas del Báltico*.

5ª Etapa: Etapa del desasosiego. No había solución en ningún país del entorno (1970-1972).

6ª Etapa: Teatro Imposible. A partir de 1972 integra elementos de “happening” dentro de sus espectáculos. Se destaca el espectáculo *Las graciosas y las monas* de Witkiewicz.

7ª Etapa: Etapa de la Muerte. A partir de 1975. Al hablar de Kantor, casi todo el mundo se remite a esta etapa. De ella nos quedaron con sus espectáculos más emblemáticos. Fue un ruptura con las etapas anteriores donde firma trabajos como: *La clase muerta*, *Wielopole-Wielopole*, *¡Que revienten los artistas!*, *Hoy es mi cumpleaños*, *Nunca más volveré aquí*, etc. Es la etapa de eclosión de su teatro en España. Su trabajo se mueve en torno a la muerte, la memoria y el tiempo.

Del estilo de Kantor quedaron importantes muescas características, como por ejemplo: la construcción de escenas que bebían de las fuentes del cine mudo; o este peculiar manera de construir los personajes donde los actores se movían como marionetas; o ese aprovechamiento medido del elemento embalaje no sólo para objetos, sino también para actores y convertirlos así en materia indefinida; o ese uso del arte de la “profanación del arte” desde la clave más grotesca;

o esa dirección del espectáculo desde un rincón del propio escenario como parte de la puesta en escena, etc.

El teatro de Kantor es anti-academicista, no creía en un teatro institucional. Entendía el teatro como un proceso personal y por ello prescindió de las ayudas gubernamentales. Quizás entendió que para que el producto no tuviera otros dueños más que el mismo, no debía contar con ayudas que le pudieran condicionar. O quizás no quería poner en peligro su independencia creativa.

Pero si en algo ha quedado la mano de Kantor es en el manejo de los objetos en escena. Kantor convierte el objeto primitivo con una significación determinada en una escultura que en sí misma mezcla de un trozo carne muerta escénica y materia inorgánica. Genera un nuevo objeto con memoria que nace de la basura.

Lo suyo también es un teatro pobre y austero, seguramente producto de aquella infancia preindustrial vivida en su Wielopole. Como resultado de esa manera de ver el mundo y el teatro, este romántico anticapitalista rechazó todo servilismo del teatro convencional al texto, anhelando siempre «la conversión del teatro en aquel mágico recinto en que podía volver a ser un niño entregado a su juego favorito, destinado, por otro lado, a no servir a nadie más que a sí mismo». [Izquierdo López : 2013]

Kantor se postuló contra la tiranía de lo funcional y a favor del concepto de “lo inservible”. Aquel objeto que era inservible para la vida real, irradiaba una potencial capacidad para generar poesía en la escena. En su *Manifiesto del Teatro Informal* especifica una serie de objetos entre los que se destacan trapos, estrazas, estopa, sacos, jirones, trastos, papelotes, libros podridos, tablas podridas, cajas arrugadas y aplastadas, residuos, madera carcomida... y montañas de astillas [Izquierdo López : 2013].

Esclarecedora además es su afirmación: «Los objetos más pobres y desprovistos de prestigio son capaces de revelar su cualidad de objetos en una obra de arte» [Kantor : 1984].

Algunos entendidos apuntaron que Kantor había sido influenciado por el “teatro pobre” de Jerzy Grotowski. Kantor siempre lo negó, y además acusó a Grotowski de haberlo copiado. Lo consideraba un fiel representante del teatro oficial de la época.

No tiene mucho sentido esa acusación que se le hace a Kantor, ya que *Hacia un teatro pobre* se publicó en la segunda mitad de los años 60 y los espectáculos de Kantor donde ya aparecen objetos que él mismo denominó de “ínfimo rango” se realizaron en la primera mitad de los años cuarenta.

Con la vestimenta siguió el mismo planteamiento, siempre usando ropas usadas y desgastadas para sus personajes.

Como apuntábamos anteriormente, el mismo manejo que hacía del objeto en cuanto a su significación también lo hacía con el actor. Decían de él que era despiadado con los actores. En una entrevista a Heiner Müller, Carlos A. Aguilera le pregunta sobre la personalidad de Kantor:

Dicen que Tadeusz Kantor, el gran dramaturgo polaco, cada vez que descubría sobreactuaciones en sus actores los encerraba en una jaula por horas para que aprendieran a estar a solas con ellos mismos. Incluso un día olvidó a uno allí durante toda la noche. ¿Esta relación entre tortura, precisión y teatro le parece válida? [Aguilera : 2009]

Müller contesta medio en serio, medio en broma:

Kantor era polaco, como usted acaba de decir. Y los polacos tienen fama de ser muy despiadados... Tampoco hay que exagerar. La tortura debe ser conceptual, pero nunca, en ningún caso, física. Quiero decir: a mí me interesaría más que mis actores pensaran conmigo sobre la tortura, a que sintieran cualquier tipo de terror ante mi presencia.

El polaco decía que sus actores no podían interpretar otros personajes de la literatura dramática universal. Que en definitiva no eran actores y que sólo se interpretan a sí mismos.

Después de su muerte en 1990, el Cricot 2 quiso seguir actuando. El grupo acabaría disolviéndose cuatro años más tarde, en 1994, seguramente haciendo valer aquella máxima de que Kantor era parte del ritual de la propia compañía. El propio Kantor llegó a afirmar: «Fascinante es la idea de que mi arte morirá conmigo» [Izquierdo López : 2013].

En conclusión, Kantor desde la deconstrucción de la escena y el trabajo con los objetos se adelantó a lo que dos décadas más adelante, en los años setenta, se daría en llamar la “crisis de la representación”.

Kantor redujo su vida únicamente a aquello que tenía que ver con su arte. Su vida la usó como material de trabajo para ese mismo arte. Quizás esa sea la verdadera definición del artista total.

4.1.2.1. TEATRO DE LA MUERTE

Kantor concretó todo su teatro diciendo: «que la vida sólo se podía expresar a través de la muerte, de lo inanimado, del maniquí, que se constituye en el modelo del estado de muerte-vida, para el actor». [Zamorano Moraiméz : 2008].

Apuntala su planteamiento de que el teatro es la negación de la vida, justamente porque aparenta representarla. El teatro es un lugar de muerte y sólo mostrándola y haciéndola visible será posible que aparezcan destellos de vida.

Tadeusz se apoya en el concepto muerte con el fin último de generar la conmoción en el espectador, con el objeto de que el patio de butacas se vuelva un lodazal de emociones. Indiscutiblemente, la muerte y la estela que va dejando entre los vivos son de las emociones más potentes que puede sufrir el ser humano. Por ello, la conciencia de la vida es indisoluble de la de la muerte, van profundamente ligadas.

Kantor supo crear en el escenario aquello que puebla nuestras mentes. A través de una plástica muy particular, supo interpretar la memoria colectiva de la sociedad y generar un dejavú a base de imágenes, recuerdos y contextos empapados de lo absurdo. Un corpus de información que pulula dentro de cada espectador con el caos como caldo de cultivo, pero que en definitiva no era extraño a nadie.

Ese espacio que crea, donde vivos y muertos se entrecruzan, hace atractivas las experiencias más pavorosas del ser humano, mezclándolas hasta elaborar una imagen como deformada por un espejo.

En el teatro de Kantor, los percidos retornan para ocupar los espacios cotidianos: escuelas, hospitales, parques...

En el Teatro de la Muerte, cada pequeño elemento teatral se convierte en código a descifrar. Se apoya incluso en los cuerpos inertes de los maniqués para agitar la doble dicotomía vivos-muertos. También en esto Kantor ahonda en la historia y costumbres de su propia tradición, ya que al cementerio también se le conoce en polaco como “el parque de los tiosos”.

El Teatro de la Muerte es la suma de influencias de las etapas anteriores y también de sus experiencias no-escénicas.

Kantor es una especie de Caronte que lleva al público participante de las sombras errantes de la escena de una orilla a la otra del río Aqueronte. Cuando giró por España con *La clase muerta*, se podía leer en el programa de mano lo siguiente: «En el teatro, los únicos seres vivos son los espectadores».

Paradójicamente, Kantor y sus actores habitan el espacio exclusivo de la muerte, que es el escenario. Los actores recitan de manera mántrica frases que sumergen al espectador en un universo de lo inerte, desde la acción y el movimiento. Y por otro lado, en el lado de la vida (patio de butacas), sus habitantes están en una inmovilidad y silencio propios de cualquier cementerio.

4.1.2.2. LA INFLUENCIA DE KANTOR

Kantor fue el artista más influyente polaco de la segunda mitad del siglo XX, lo que nos da una verdadera dimensión de lo que fue obra. Su manera particular de irrumpir en el teatro le supuso ser una de las referencias ineludibles del postmodernismo en la escena, ahondando en la suma de disciplinas artísticas y en esa imagen de conceptualista mordaz que nos deja.

Jarosław Suchan, director de la exposición “Tadeusz Kantor. Lo imposible”, afirma que «Lo que define su grandeza no es sólo su creación, sino él mismo entendido como una totalidad, como una especie de Gesamtkunstwerk compuesto de su arte, su teoría y su vida».

Lo curioso es que a pesar de toda la influencia de su teatro, Kantor no deja escuela y su arte muere con él. Imposible dejar discípulos cuando lo que se genera en escena es sencillamente irrepetible. Ese concepto del artista demiurgo también traerá aparejado un pequeño dictador de la escena que sabe que nadie podrá seguir su estela.

La influencia de Kantor en López Mozo es evidente, y cada vez que se le pregunta por ello lo afirma con total rotundidad. Jerónimo López Mozo conoce a Kantor en persona ya en la madurez. Aunque sabía de su trabajo, no había tenido la oportunidad de conocerle ya que hasta ese momento no había venido a España.

En el año 1981, López Mozo viaja al Festival Internacional de Caracas con el periodista Moisés Pérez Coterillo,² con el objeto de hacer una entrevista a Kantor y luego publicarla en la revista *Pipirijaina*. Allí logra ver por primera vez una obra que le marcaría para toda la vida: *Wielopole-Wielopole*. Como recuerda Jerónimo, la obra ponía en escena los recuerdos de la infancia de Kantor. Allí comprendió la verdadera magnitud de aquello que daban en llamar Teatro de la muerte. Se empeñaron en conocerle y finalmente lo lograron. Fue allí donde se comprometieron a ayudar y hacer todos los esfuerzos para que Kantor pudiera venir a España. Finalmente, lo lograron y aquí vio más tarde *La clase muerta*.

Durante su estancia en España, López Mozo estuvo muy próximo a Kantor y vivió de cerca muchas de las peripecias y anécdotas del autor polaco en nuestro país.

Posteriormente, pudo ver otro espectáculo del Cricot 2 que también le marcaría muchísimo: *Hoy es mi cumpleaños*. Ya en aquel montaje aparecía la infanta de Velázquez dentro del marco de un cuadro del que entraba y salía, lo que a López Mozo le pareció muy sugerente. También había otros marcos donde interactuaban otros personajes.

El siguiente punto de encuentro Kantor-López Mozo fue la exposición sobre la obra del polaco en la Fundación Telefónica en España. A pesar de que sabía de la devoción que Kantor sentía por la obra de Velázquez, y en particular por el cuadro *Las Meninas*, se sorprendió porque aparecían varios lienzos y bocetos sobre la infanta en distintas situaciones. Especialmente, le sorprendió un óleo titulado *La infanta de Velázquez visita el estudio de Kantor en Cracovia*. La infanta flotaba en el aire cabeza abajo toda de blanco, y a Kantor se le veía que irradiaba felicidad.

Fue justamente al salir de la exposición cuando López Mozo se decidió a escribir su *Infanta de Velázquez*, obra que le llevaría muchos años y un abundante acopio de material histórico.

2. Moisés Pérez Coterillo fue periodista y crítico teatral. Con posterioridad, dirigió el Centro de Documentación Teatral.

Prueba de esa fuerte influencia kantoriana en su obra está además en que el propio Kantor es el personaje central junto a su querida Infanta. Esta es sin lugar a dudas la obra más compleja de Jerónimo López Mozo.

Desde el primer momento, López Mozo se interesó muchísimo por el concepto kantoriano de la muerte y fundamentalmente por su estética, y eso se ve perfectamente plasmado en esta obra objeto de estudio.

Pero López Mozo es un autor de experimentación constante, y del mismo modo que reconoce haber sido influido por los espectáculos de Kantor también se considera hijo de las formas de Brecht, Ionesco, Beckett o el Living Theatre.

En un paralelismo con Kantor, que acabó concretando su Teatro de la Muerte después de múltiples experiencias, López Mozo se sirve de cuantas formas escénicas o estilos sean precisos para contar sus historias. Quizás por ello clasificarle no sea tarea fácil.

4.1.3. KANTOR Y LA PINTURA

Es imposible desligar la faceta de dramaturgo y de la de artista plástico en Tadeusz Kantor; imposible porque es esta última faceta la que le ha llevado concretar toda su obra, que en la última etapa dio en llamarse Teatro de la Muerte. Fue un artista multidisciplinar y se movió en varios campos de manera consciente.

Sus dibujos tenían una importancia vital en el montaje final de sus espectáculos, no sólo como los necesarios bocetos, sino como inspiración artística de cada situación y cada contexto escénico que tenía en su mente. En ese sentido, se recomienda ver los dibujos que Kantor hizo durante su estancia en España mientras viajaba por el país.

No en balde, muchos de los que pudieron ser tenidos en cuenta en principio como bocetos escénicos de sus espectáculos son papeles que Kantor rubricaba como obras terminadas. La mayoría fueron pintados después del año 1975, como por ejemplo la serie de dibujos de *La clase muerta* realizados en 1983.

En ese debate vivido en los años 60 entre los que se escudaban en que la modernidad debería seguir manteniendo la defensa de las esencias puras y los que abogaban por una contaminación creativa e integradora de las artes se movió Kantor. Aunque en su caso, se había decantado por mostrar un arte de hibridación capaz de emocionar al espectador.

Kantor compartía la lucha en los años 60 por el rupturismo en el arte, con otras corrientes coetáneas como fueron el *Land Art* o el *Fluxus*. Su batalla decidió hacerla saliendo de los espacios habituales de representación escénica e inundar de arte los espacios cotidianos (lavandería, hospicio, estación, etc.).

Pero no siempre cuando iba de gira podía encontrar esos espacios cotidianos que acogieran el sentir de su obra. Cuando esto sucedía y tenía que ir a espacios teatrales convencionales, trataba de hacer una lectura espacial concreta para el espectáculo. Como ejemplo tenemos la actuación en el Teatro María Guerrero, donde acota una pequeña parte del proscenio.

Es habitual también ver en sus cuadros el uso del autorretrato. Pareciera como si nos estuviera requiriendo la atención sobre sí mismo y sobre el uso témporo-espacial. De alguna manera, lo que sucede en esos cuadros es lo que también Kantor hace en escena con su presencia en el espacio de los actores, una ruptura del ilusionismo.

4.2. ESTUDIO DEL TEXTO³

4.2.1. EDICIÓN

La Infanta de Velázquez fue editada por primera vez por el Ayuntamiento de Santurtzi en el año 2001. Prologó la obra Carmen Perea González.

4.2.2. PREMIOS

El año antes, en 2000, esta obra había recibido el I Premio de Teatro Serantes - Kultur Aretoa.

4.2.3. ARGUMENTO

La Infanta de Velázquez se desarrolla sobre una permanente superposición de espacios y tiempos a lo largo de catorce cuadros.

La obra comienza una noche con la visita de Tadeusz Kantor al Museo del Prado. En este primer cuadro, y debido a la insistencia del Kantor, el guía del museo le lleva ante el cuadro *Las Meninas* de Velázquez. Al pararse delante del cuadro, el guía le alerta de que la Infanta parece querer decirle algo.

Kantor se apresta a marcharse, pero repara en el público que ocupa la sala. Y es en ese momento cuando se dirige a los presentes y dice al autor de la obra que si quiere que la Infanta le visite estará esperándola en su estudio de Cracovia.

Kantor y el guía abandonan el teatro, mientras la infanta se esfuerza por salir del cuadro.

Comienza el cuadro II con la infanta saliendo finalmente del cuadro y avanzando hacia el proscenio. En ese mismo instante, la voz del pintor Velázquez la detiene.

Toda la escena es un debate a tres donde Nicolasillo trata de convencer a la Infanta de que se vaya tras Kantor, mientras Velázquez le pide que se quede para terminar de pintarla. Aduce además Velázquez que fuera del cuadro acechan los peligros. Finalmente, la Infanta accede a quedarse hasta que termine de pintarla.

3. En lo relativo a la disección textual que ha de ir en el interior del libro de dirección, nos hemos basado en la estructura de Georges Laferrière y Tomás Motos que aparece en su *Palabras para la acción* de Ñaque editora.

El cuadro III comienza con un bombardeo y todos los personajes emprenden la huida por una trampilla. En medio del alboroto del bombardeo, se dan cuenta de la ausencia de la Infanta. Velázquez vuelve atrás a buscarla y, ajeno al trasiego de los tramoyistas que desmontan el museo y se llevan los cuadros, repara en el cuadro que estaba pintando, hallando a la Infanta en su interior.

En ese momento, Velázquez ruega al miliciano que no se lleve su cuadro porque aún está sin terminar. Le dice que no tendrá problemas porque el cuadro no está inventariado. El miliciano finalmente accede.

Cuando se van los tramoyistas y el miliciano, Velázquez ayuda a salir a la Infanta del cuadro, invitándola a marcharse ante el cariz que está tomando la situación. Finalmente, la deja a cargo del miliciano, que ha regresado para definitivamente sacar a todo el mundo del museo. La despide con un cariñoso beso en la frente.

A partir del cuadro IV, López Mozo juega con el tiempo y articula el viaje de la Infanta a Cracovia en tres planos narrativos que se superponen sistemáticamente hasta la penúltima escena de la obra: el primero lo ubica el autor en el tiempo histórico en el que la Infanta viaja hasta la Corte para casarse con el Emperador Leopoldo I; un segundo plano se sitúa en la relación Infanta-Kantor, y abarca desde que se conocieron en el Museo del Prado hasta la llegada de la Infanta al estudio del artista; el tercer tiempo está sujeto a la mutación sistemática por acontecimientos como la Guerra Civil, la Segunda Guerra Mundial, etc.

En definitiva, la infanta Margarita llega herida y con el vestidos hecho jirones a Cracovia, donde se encuentra a Kantor en su estudio trabajando.

Después de la sorpresa inicial, este le pide que se quede. Le cuenta que le buscará un papel como actriz en su compañía para que represente su propia vida, y el viaje que ha tenido que hacer para llegar hasta Cracovia. Después de un cruce de pareceres, la Infanta se desmoraliza un poco y Kantor le propone un juego. Le pide que salga de la habitación para que cuando la llame vuelva a entrar. La Infanta accede y en su ausencia Kantor reubica distintos elementos en la estancia donde estaba.

El cuadro V se inicia con la entrada de la Infanta en la estancia de Kantor nuevamente. Comenzará a contar todo el periplo sufrido para llegar hasta el estudio del artista. Para dramatizar mejor la situación, Kantor da la orden a los actores del Cricot de que comiencen a montar la escena según sus órdenes.

A través de la fábula que cuenta la Infanta sobre su peregrinaje por los campos de refugiados y sus vicisitudes, vemos cómo el autor traza una historia en la que el ejército español de Felipe IV acompaña a la Infanta hasta la frontera. Allí la recoge el Emperador que ha ido a buscarla, y que acabará encerrándola en un cuadro otra vez. Los milicianos han dejado a la Infanta en la

frontera y ahí se encuentra con fugitivos de la Guerra Civil que son recluidos en campos de refugiados en Francia.

La Infanta es agredida por un militar con uniforme del ejército napoleónico. Esta atemporalidad en el vestuario es la clara representación de la milicia francesa de todos los tiempos. Con este hecho, López Mozo remarca el odio que en España se le tenían al ejército napoleónico y al que maltrató siglos después a los refugiados españoles en la Guerra Civil.

El cuadro termina con Kantor echando a todos los actores de la escena, que van saliendo por el armario por donde entraron.

En el inicio del cuadro VI, Kantor ha tratado de sacar a todos los actores de escena, pero uno de ellos se escabullen y se acerca a la maleta con la intención de cogerla. En ese momento, comienza una discusión entre el personaje de Tío Carlos, un personaje kantoriano que aparece en la obra *Wielopole-Wielopole* y la Infanta por la pertenencia de la maleta.

En el fragor de esa discusión, repentinamente comienzan a pasar trenes cargados de judíos, que dejan divididos en dos grupos a los actores que se encuentran en la escena: de un lado, la Infanta y un actor que pasará a ser el hombre del andén; del otro lado, Kantor y Tío Carlos.

El hombre del andén acabará suicidándose ante el estupor de la Infanta, que nada puede hacer. Comienza entonces un proceso donde Tío Carlos, casi enajenado, trata de cruzar para recuperar su maleta. Para ello no duda en atravesar la vía cruzando una traviesa de tren. Un soldado del ejército alemán interpreta la acción como un sabotaje y el tren acaba deteniéndose.

De este tren bajan los españoles de la División Azul que van camino de Rusia durante la II Guerra Mundial. Acabarán interrogando a la Infanta para luego permitirle que les acompañe disfrazada de enfermera en el tren hasta Cracovia.

El VII cuadro es uno de los más largos de la obra. El Emperador es el personaje central. Kantor solicita nuevamente la presencia del Cricot 2 para elegir al actor que pueda hacer de El Emperador. Decide que Adas haga ese personaje ante las dudas de la Infanta. El resto de los actores harán otros papeles.

Y comienza la representación. Un cortesano presenta al Emperador, el cual no tardará mucho en hacerle saber a la Infanta que está bajo su protección por petición expresa de sus padres. El Emperador acabará por desvelar sus verdaderas intenciones, que no son otras que las de casarse con ella. La Infanta se niega en principio, pero acabará aceptando su destino y se casará con él.

En medio del baile para cortejarla, el Emperador recibe al Embajador, que trae noticias de España. Ante la situación que se está viviendo el país, el Emperador da la orden de los preparativos para la boda y pide a la Infanta que se retire al interior del marco de un cuadro. Esta no está de acuerdo pero acaba aceptando.

En un alarde de ingeniería dramaturgica, la escena se verá interrumpida por el autor al no gustarle que la escena se desarrolle en un rincón. Este recurso totalmente brechtiano nos indica la no historicidad de la escena.

Terminada su intervención, el embajador prosigue y le cuenta la situación de España, donde se entremezclan distintos periodos de la historia.

Magda Ruggeri Marchetti lo explica de la siguiente manera:

En efecto se habla de «un estudiante catalán» y de un «polaco» que habían sido ajusticiados, evento que tuvo lugar poco antes de la muerte de Carrero Blanco, a la cual se alude («su gran Almirante [viajó] al cielo de la manera en que lo hizo»). Se cita el gobierno de Arias Navarro («El actual gobierno lo preside uno que ejerció de carnicero»), los fusilamientos de Burgos, etc. Felipe II muriéndose «ha hecho llevar a sus aposentos el brazo incorrupto de Santa Teresa» al igual que Franco. El entierro del monarca es el entierro del dictador. Su cuerpo es expuesto «en el salón llamado de las comedias» del Palacio de Oriente, en el que hay «tapices con escenas de sus campañas africanas», y el testamento del rey reproduce literalmente el de Franco [Ruggeri : 2002]

En la misma conversación y junto al Emperador, irán tramando lo que será la Europa de los mercaderes del futuro.

El final del cuadro acaba con una ruptura abrupta protagonizada por una parte de los actores, a cuento de la forma en que Adas está interpretando al Emperador. Kantor acaba un tanto fuera de sí.

El cuadro VIII se inicia con Nicolasillo yendo al encuentro de la Infanta y entrando por uno de los marcos de la ventana. El enano Nicolasillo le cuenta a la Infanta las peripecias que ha vivido para venir hasta su encuentro.

Le hace saber que el Emperador en realidad no está enamorado de ella, ante lo que ella reacciona muy mal, llegando a insultarle. Nicolasillo acaba marchándose a pesar de que la Infanta, arrepentida, le ruega que no lo haga.

En el cuadro IX, Kantor manda que un actor encarne a un viajero que viene de la Plaza de la Concordia y que ha presenciado cómo un señor de mediana edad, al que apodaban el pequeño idiota, arenga a todos los asistentes a la misma. En dicho discurso, habla de lo que verdaderamente es esta Unión Europea: un cúmulo de intereses a favor de los más poderosos y no la unión solidaria de los pueblos. Alerta a los que asisten a la plaza de que estamos viviendo la Europa de los mercaderes, lo que nos impide ser ciudadanos libres.

Su discurso comienza a ser molesto para el poder y mandan a un esbirro que lo asesine de tres tiros. En este cuadro se cruzan dos de las múltiples protestas estudiantiles de la década 1960-1970, en las que se producen las muertes de un estudiante catalán y otro polaco.

Después de que se terminara de contar la historia y todos se fueran, Nicolasillo sale de su escondite para hacerle ver a la Infanta nuevamente todo lo que estaba pasando. Esta sigue sin creerlo y se adhiere a la opinión del Esbirro y de los demás, de que todo fue producto de un accidente fortuito. Nicolasillo da todo por perdido, y se marcha de su lado definitivamente hacia la Plaza de la Concordia.

Asumiendo su rol de cuasi bufón de corte, en el cuadro X Nicolasillo vuelve en un último intento a tratar de convencer a la Infanta.

Reaparece por la puerta hablándole de lo que sucede en París y de la revolución que ya está en marcha. Ella le rechaza. El enano le dice que es una prisionera y la Infanta le rebate diciéndole que puede salir cuando quiera.

Para demostrárselo, lo intenta, y es entonces cuando se da cuenta de que no puede salir. Comienza a gritar en un acto de desesperación. La Infanta trata de salir del cuadro, pero no puede. Golpea con los puños la barrera invisible e infranqueable que tiene delante, lo que alerta al Emperador.

Nicolasillo se vuelve contra ellos y en un instante le tienen desarmado y tumbado en el suelo. Los esbirros se lo acaban llevando.

En ese momento, la Infanta sospecha que lo ha perdido para siempre, y aunque el Emperador trate de agasajarla y convencerla, ella está hundida por su pérdida. Cuando empezaba a reponerse, vuelve a encontrarse de frente con el asesinato de un joven que reclamaba libertad en la Praga del 68. Ese es el momento donde la Infanta se aleja definitivamente de su futuro marido.

El cuadro XI comienza con la llegada del Embajador para informar al Emperador. Este último prohíbe a la Infanta estar presente y conocer cómo ha sido el desenlace fatal de su padre el Rey. Finalmente, la Infanta se acabará informando a través de los sirvientes de Palacio.

El Embajador cuenta cómo sucedió la muerte del padre de la Infanta, mientras le hace llegar el testamento, que no es otro que el del dictador Francisco Franco. Finalmente, el Embajador le aconseja al Emperador que hay que cambiar de estrategia y casarse cuanto antes con la Infanta, aunque no se respete el luto. Después de meditarlo, acepta ya que el trono de España tiene muchos pretendientes.

El cuadro XII comienza con un actor vistiéndose con sotana y bonete para hacer de cura. Reúne a la Infanta y al Emperador, se sitúa frente a ellos, cubre la cabeza de ella con un velo blanco; tras hacer un guiño de complicidad a los demás actores, se inicia la ceremonia nupcial.

En un momento puntual, a Kantor no le gusta la interpretación que se está haciendo de la boda. Llegan incluso a abandonar la mesa de luces y dirigirse amenazante hacia el actor que hace de cura.

Mientras suena la marcha, a la Infanta se le cae el velo al suelo, que es pisoteado por todos los asistentes. Ello es interpretado como un signo de desgracia para la recién casada.

De inmediato, el emperador se pone manos a la obra para dejar embarazada a su mujer. A medida que van naciendo, sus hijos mueren. Cuando finalmente quedó embarazada, fue de una niña, lo que de nada sirvió porque una mujer no aseguraba la continuidad del reino. El cuadro sigue con ese ritmo frenético hasta que la Infanta termina por casi desfallecer. La compañía, con el permiso de Kantor, decide sustituirla por otra actriz y seguir adelante con la representación.

En el cuadro XIII, dos hombres tienden a la “doble de la Infanta” en la máquina familiar, con el cuerpo sobre el caballete y las piernas extendidas a lo largo de las tablas. Cuando la tienen bien amarrada, se sitúan a ambos lados de la máquina. Abren y cierran sucesivamente las tablas, y con ellas las piernas de la mujer. Una comadrona le coloca una cuna mecánica bajo la máquina familiar. Simula extraer un muñeco de las entrañas de la “doble de la Infanta”.

Con ese proceso frenético, se va llenando toda la estancia de cadáveres; tantos, que el operario de la funeraria ya no tiene espacio para enterrarlos. Mientras, el tumor de la Infanta va creciendo y su marido casi ni repara en la enfermedad, está obsesionado por tener un heredero y ese es su único objetivo.

Después de muerto, el Viajero entra en escena nuevamente. Entonces se produce un áspero enfrentamiento con el Consejero, que se salda con la marcha del Viajero. Finalmente, la Infanta muere.

En el último cuadro, el XIV, Kantor solicita su abrigo para marcharse y acto seguido notifica que disuelve la compañía. Manda que se vayan los actores y se queda sólo con la Infanta. A medida que va apagando luces y cerrando todo, le confiesa sus miedos.

Como si no fuera el mismo, le dice a la Infanta que lo mejor que puede hacer es que vuelva a su cuadro, pero ella se niega, quiere permanecer a su lado para siempre.

Kantor se lamenta no haberla conocido antes, y muere. La Infanta se va llorando.

4.2.4. GÉNERO AL QUE PERTENECE LA OBRA

Estamos ante una pieza totalmente posmodernista, en la que Jerónimo López Mozo trabaja con un espacio difuso y ambiguo en un tiempo fragmentado.

Ese posmodernismo bebe de fuentes surrealistas, donde el autor construye un texto desde la admiración a dos artistas como son Velázquez y Tadeusz Kantor.

Puede ser considerada una pieza que se inscribe dentro de la práctica del teatro histórico, aunque el autor, cómo creador y sin faltar a la verdad, se toma ciertas libertades que el historiador no podría haberse tomado.

La Infanta de Velázquez es un claro ejemplo de la búsqueda de nuevos estilos y estéticas como una constante en el teatro de López Mozo.

4.2.5. CONTEXTO DE PRODUCCIÓN DEL TEXTO

4.2.5.1. Momento particular en la vida del autor

Apunta López Mozo que nunca escribe en función de su situación personal, y que *La Infanta de Velázquez* sigue esa misma norma. Al menos, de forma consciente nunca lo hace⁴.

4. Fragmento de un correo electrónico que nos remitió López Mozo el 2 de octubre de 2015.

López Mozo suele escribir sobre asuntos que verdaderamente le interesan o para atender a encargos que, por encima de todo, le resultan atractivos.

Su obra *Bagaje* es la única excepción. En ella abordó asuntos familiares, experiencias vividas, la sensación de opresión que ejercía el régimen franquista en la vida cotidiana, etc. En ella incluyó buena parte del proceso de depuración política al que fue sometido su padre por ser leal a la República.

Ello no quiere decir que en el resto de su teatro no haya huellas de asuntos personales, de situaciones vividas por el autor o por personas de su entorno.

La Infanta de Velázquez fue una obra difícil de escribir según el propio autor. Una obra de elaboración lenta que no supo nunca cuándo la iba a terminar. Le supuso estudiar mucha historia de España, ya que, aunque el afán de la obra no es didáctico, quería hacer un repaso global de una España que salía de una dictadura.

En ese proceso de estudios y búsquedas, además se dio cuenta que toda la bibliografía escrita durante el franquismo era unidireccional.

4.2.5.2. Momento particular en la evolución literaria del autor

López Mozo no es capaz de afirmar abiertamente que hay un antes y un después de esta obra en su evolución literaria, ni en su trabajo como autor. De lo que sí está seguro es que *La Infanta de Velázquez* supone un punto de inflexión muy importante en su carrera. Sería el segundo en su trayectoria, ya que el primero se produjo con la obra *Eloídes*, en la que López Mozo hace un acercamiento al realismo del que había estado alejado en su obra anterior. Luis Araujo apuntó que se produjo en Jerónimo lo que denominó una búsqueda de cierto despojamiento en su escritura.

Este segundo giro es consecuencia de la influencia ejercida por Kantor, así como de abordar un teatro que rompiera los límites de espacio y tiempo.

Probablemente, ejerció una especial influencia en López Mozo la última obra de Tadeusz Kantor, que se titulaba *Hoy es mi cumpleaños*. Casualidades o no, en esa obra ya aparecía la Infanta con todo su vestido roto y rasgado. También en esa obra se puede ver cómo Kantor hace que los actores atraviesen un gran marco de un lado a otro.

4.2.5.3. Contexto histórico

El ciudadano López Mozo afronta el periodo democrático en el que entra este país, con todas las esperanzas intactas. Estas esperanzas saltarán por los aires cuando España se integra en aquella Europa que no cumplía las expectativas de humanistas como él.

Primero vinieron las legislaturas de Suárez donde se aprobó la ansiada Constitución, y donde se celebraron las primeras elecciones democráticas desde la II República; años en los que ETA

ganaba terreno, el PSOE abandona el marxismo y donde determinados círculos militares de extrema derecha acaban auspiciando el golpe de estado del 23-F.

Luego vendría el gobierno transitorio del presidente Calvo Sotelo (1981-1982), que acabaría con el triunfo arrollador del PSOE en las elecciones de octubre de 1982. Aquel gobierno de la ilusión y los sucesivos gobiernos socialistas pronto serán los responsables de la entrada de este país en la OTAN, de una reconversión industrial sin precedentes, así como de la entrada de España en la entonces denominada Comunidad Económica Europea el 1 de enero de 1986. El inicio de medidas liberalizadoras y del comienzo de las grandes privatizaciones de las empresas públicas, o el estallido de escándalos de corrupción y de los GAL, hicieron que Felipe González perdiera las elecciones en marzo de 1996 a favor de la derecha.

La prioridad del presidente Aznar estaba clara: cumplir los criterios de convergencia que se trazaron en Tratado de Maastricht de 1991 para que España pudiera formar parte del euro.

4.2.5.4. Contexto sociocultural

Como ya se ha apuntado, el texto como tal comienza a gestarse después de que López Mozo visitara la exposición que sobre Kantor se hizo en el Espacio Telefónica en Madrid en 1997. Desde ese momento y hasta su edición en 1999, López Mozo se consagró a uno de los estudios más profundos y difíciles que hiciera sobre obra alguna.

No hemos de olvidar que, aunque sus trabajos tienen un alto contenido político, histórico y social, y a pesar de que ahondan en los regímenes totalitarios y las dictaduras, ya estábamos en una España de la democracia que había visto pasar gobiernos de izquierda y derecha. Bien es verdad que al final de todos esos gobiernos no colmaron las expectativas de López Mozo como ciudadano y artista.

Este texto se gesta y nace durante los ocho años de legislatura del presidente José María Aznar López (1996-2004), donde este país sufre un retroceso a niveles de políticas culturales y sociales sin precedentes. Durante esas dos legislaturas, germinaron los más altos niveles de corrupción en este país, que acabarían aflorando después del estallido de la crisis en el año 2008.

Entre las acciones de gobierno más criticadas por la ciudadanía de aquel momento, estuvo la decisión del llamado Trío de las Azores de invadir Irak con la nunca probada acusación de la tenencia de armas de destrucción masiva. De hecho, España entraba en guerra con esta decisión.

Todo ello hace que nuestro autor no deje de hablar de dictaduras, aunque de otro tipo, más sutiles y menos perceptibles a los ojos de la ciudadanía.

La Infanta de Velázquez viene a ser la obra culmen de todo el sufrimiento histórico de un país y de este continente. Una obra que conjuga todos los saberes de López Mozo y que, desde el dominio del espacio y el tiempo escénicos, se torna un reto apetecible para actores y directores.

4.2.5.5. Acogida de la obra o texto

Estamos ante un texto que aún no ha sido puesto en escena nunca. Sabemos de la experiencia como lectura dramatizada que se desarrolló en el marco del II Taller de Escenas y Dramaturgias Contemporáneas que el Vicerrectorado de Cultura y Atención Integral de la ULPGC, que le dedicó a esta obra y a la figura de Jerónimo López Mozo una sesión especial. La lectura tuvo lugar el 5 de febrero de 2015.

Como no ha sido representada, el primer aval que tiene la obra es, sin duda alguna, el premio Serantes que recibió, lo que hizo que fuera publicada inmediatamente. Posteriormente, hizo lo propio José Monleón para la colección El Teatro de papel de la revista *Primer Acto*.

La Infanta de Velázquez ha sido analizada en muchos artículos y congresos, siempre de forma elogiosa.

La Infanta de Velázquez así como la obra de López Mozo en su conjunto comienza a ser conocida en toda su dimensión y valorada no sólo en nuestro país, sino de manera muy especial en el ámbito universitario de los Estados Unidos.

4.2.5.6. Influencia de la obra

La Infanta de Velázquez es producto de toda la evolución teatral de López Mozo. Aunque hablar de las influencias de esta obra, cuando aún no ha sido llevada al escenario, es aventurarse mucho, quizás podríamos hablar de la influencia de López Mozo en futuras generaciones. A pesar de que no se le puedan atribuir paternidades de camadas concretas ni corrientes, lo cierto es que su trabajo, con esa visión innovadora y popular de alto contenido político y social, es referencia para una parte de la heterogénea generación de dramaturgos actuales.

La propia Eileen J. Doll recoge acertadamente lo siguiente:

Yo no he podido encontrar el mismo fenómeno en otro dramaturgo anterior, pero como elemento postmoderno, se encuentran en algunos de los dramaturgos más jóvenes que López Mozo, como Juan Mayorga, Itziar Pascual y otros, los cuales consideran a aquel en cierto sentido su maestro [Doll : 2008]

No sabemos si el director de cine Tom Skipp conocía la existencia del texto *La Infanta de Velázquez*, pero coincide que uno de sus últimos trabajos se titula *Tadeusz Kantor en el Museo del Prado*. En esta película se muestra la visita del fantasma de Kantor al Museo del Prado, justamente el día en que el polaco cumple 100 años. La misma está interpretada por Juan Lorient y la actriz polaca Monika Kowalska hace de Infanta. En dicha película no solo se habla con los personajes del cuadro, sino que también se produce una ruptura de tiempos y espacios que entremezclan desde la ocupación napoleónica de la Península ibérica hasta la II Guerra Mundial. Este medimetraje se estrenó por primera vez en España el pasado 6 de octubre de 2015.

4.2.6. EL LENGUAJE DEL AUTOR

4.2.6.1. Tipo de vocabulario de la obra⁵

El vocabulario empleado en la obra no tiene en absoluto complicación científico-técnica, jergas o cualquier otra dificultad. Es un lenguaje accesible y llano, una herramienta en sí mismo para entender la complejidad histórica y de diversidad de espacios y tiempos que componen la obra.

Este lenguaje directo facilita la eficacia, transparencia y entendimiento del montaje teatral, a pesar de compleja carpintería teatral.

4.2.6.2. Tipo lenguaje⁶

El lenguaje empleado genéricamente en *La Infanta de Velázquez* atiende a una forma más estándar y común. En algunos personajes podemos apreciar una tendencia hacia el lenguaje más vulgar, como sucede con el enano Nicolasillo, o un lenguaje que tiende más a lo formal y culto, como el que se da en los personajes que se desenvuelven en el entorno palaciego.

Del resto de personajes de menos entidad, sólo los soldados centran su lenguaje en un ámbito más coloquial.

4.2.6.3. Reiteraciones⁷

López Mozo se destaca por un amplio manejo de recursos literarios que caminan hacia el inexorable objetivo de la puesta en escena. Escribe para la escena y, consecuentemente con ello, sopesa y medita las palabras justas que se tomarán forma en el escenario.

Conocedor de ello, no es un autor que se reitere ni en palabras concretas ni en expresiones determinadas. Probablemente, no quiere correr el riesgo de oscurecer la acción dramática con la palabra, lo que no quiere decir que haya un vacío de poético.

No observamos anáforas ni concatenación de palabras con la intención de engarzar frases con una potente carga de profundidad dramática. Tampoco se aprecian repeticiones diseminadas de ninguna clase ni figuras retóricas dignas de mención en este sentido.

4.2.6.4. La sintaxis⁸

El trabajo de Jerónimo López Mozo es de una literatura exquisita, sin que esto suponga que el lenguaje que usan sus personajes, se muevan en el entorno de lo poético.

5. Buscar la concreción del vocabulario: si es específico (palabras científico-técnicas, jergas, palabras extranjeras, otras) o más cotidiano.

6. Variedad de uso formal, coloquial, estándar, vulgar, etc.

7. Emplear de manera preferencial palabras o expresiones, al margen de que sea de forma reiterada o esporádica.

8. Si la sintaxis usada en la obra se corresponde más con el lenguaje escrito, oral o una combinación de ambos.

Tal como afirma Pedro Villoria en el prólogo a la obra *Las raíces cortadas* de nuestro autor:

La belleza del lenguaje de López Mozo no reside ni en el preciosismo ni en el despojamiento, sino en la exactitud. De su concisión dimana su intensidad. No hay frases de relleno ni tiempos muertos. Ni redundancias en el diálogo ni morosidad en la expresión. Es nuevamente un rito cultural que, mucho más que al inconsciente, apela al conocimiento. Frente a la reacción emocional, la acción cargada de sentido.

4.2.6.5. La puntuación⁹

López Mozo usa el lenguaje como un medio en sí mismo y no como un fin. Por ello, la puntuación que maneja en sus textos está siempre en consonancia al personaje, fiel a ese estilo clarificador para los actores y el director.

López Mozo escribe para la escena, lo que quiere decir que escribe para que sus textos y su trabajo puedan mostrarse en el escenario.

La puntuación que usa, así como el lenguaje escrito, no buscan barroquismos literarios ni el embellecimiento de la palabra como tal.

4.2.6.6. Los parlamentos¹⁰

En este punto estamos ante un autor que no responde a una forma concreta de exponer los parlamentos de sus textos. Aquí también se vislumbra a un autor pragmático sin que este sea el único motor textual.

Por ello, nos podemos encontrar desde grandes parlamentos, como el del Viajero en el cuadro IX, que hace un discurso en la Plaza de la Concordia, hasta réplicas más cortas que abundan muchísimo y que imprimen mayor velocidad a la escena. Como ejemplo de este último caso, mostramos una pequeña parte del cuadro XIII, titulado “La máquina familiar”.

EMPERADOR.- ¡Quiero ver a mi Hijo!

COMADRONA.- Enseguida, Señor. (*A los que están a su alrededor*) ¡Pronto! ¡Una túnica para cubrirle!

EMPERADOR.- ¡Desnudo!

COMADRONA.- Sí, Señor.

La COMADRONA saca el muñeco de la cuna. Antes de presentárselo al EMPERADOR, el actor que imitaba su llanto, calla.

EMPERADOR.- ¿¡Qué me traes!>? (*A la INFANTA*) ¿Qué has parido?

COMADRONA.- Estaba vivo.

INFANTA.- Murió a las pocas horas de nacer.

El EMPERADOR arroja el muñeco contra el suelo.

INFANTA.- Y vuelta a empezar.

4.2.7. TEMÁTICAS

4.2.7.1. Tema principal

A esta pregunta concreta, contesta López Mozo lo siguiente:

El tema central es Europa. Todo gira en torno a ella. Por supuesto, la guerra (mejor diría: las guerras), omnipresente a lo largo de su historia. No creo que en el viejo continente haya habido jamás un solo minuto, ni

9. Si la puntuación usada en la obra se corresponde más con el lenguaje escrito, oral u otra puntuación particular.

10. Si son réplicas largas y de fácil comprensión; o largas y complejas; o cortas, pero complejas; etc.

siquiera hoy, sin que en alguno de sus rincones se estuviera combatiendo. Hablo, sobre todo, de la guerra civil española, claro está, y de la mundial.¹¹

4.2.7.2. Temas secundarios

El mismo López Mozo contesta a esta pregunta de manera clara y directa, movido por lo político y social de todos sus planteamientos:

Pero hay otros temas, como el de la imperfecta creación de una Europa concebida en términos comerciales por sus promotores, todos políticos y economistas, dejando de lado lo esencial, que es la cultura. Por ahí debieran haber empezado. Lo que de verdad puede unir a las gentes es la cultura y no las finanzas. Europa está en manos de los banqueros y demás ralea. Por eso, cuando suceden cosas como las que estamos viviendo, contemplamos atónitos cómo las costuras de la solidaridad empiezan a estallar. El pueblo paga en recortes sociales los excesos de sus gobernantes, la corrupción es moneda común, las fronteras están abiertas para unos, pero se cierran para los que huyen de la miseria y de las guerras estratégicas... En medio de todo esto, he puesto a la Infanta. Ella es el hilo conductor de la historia, pero su figura me inspira tanto cariño que su trágico destino se convierte, quizás, en otro de los temas de la obra. No me refiero a la infanta verdadera, sino a la que Velázquez retrató en *Las Meninas*, tan desvalida, tan inocente.¹²

4.2.8. ARGUMENTO: TRAMA

No estamos ante un común argumento que sea perfectamente reconocible en lo referente el desarrollo lógico de la fábula propuesta por el autor. *La Infanta de Velázquez* surge de la confluencia de dos ideas que no tienen relación *a priori* entre ellas: por un lado, la crítica de Jerónimo López Mozo al Mercado Común Europeo y que ha dado como resultado la actual Europa más atenta a lo económico que a lo cultural; por otro lado, la confluencia artística entre su pasión por el cuadro *Las Meninas* de Velázquez y su admiración por Kantor y todo su teatro. El trío de querencias se cierra con la pasión permanente que Kantor mostró también por el cuadro de Velázquez y por la figura de la menina.

La admiración de Kantor por *Las Meninas* hace que pinte sus propias infantas, producto de un sueño en el que, según cuenta, una noche la infanta de Velázquez le pidió ayuda para escapar del cuadro. Este sueño era producto además de las visitas que Kantor había realizado a España, donde varias veces había visitado el Museo del Prado para ver la obra del genial pintor.

4.2.8.1. Fábula argumental¹³

Aunque podríamos concretar los sucesos y hechos fundamentales de la obra, no es una tarea fácil justamente por las características de la misma. Esta fábula argumental pasa por una obra que se inicia con la visita de Kantor una noche al Museo del Prado para visitar el cuadro de Velázquez. En ese museo Kantor es sorprendido por el bombardeo del Prado y tiene que huir. La Infanta huye tras Kantor a pesar de las reticencias del propio Velázquez.

11. Fragmento de un correo electrónico que nos remitió López Mozo el 2 de octubre de 2015.

12. Fragmento de un correo electrónico que nos remitió López Mozo el 2 de octubre de 2015.

13. Concretar los sucesos y hechos fundamentales de la obra tomando como referencia el punto de partida y llegada, respetando en todo momento el orden en que son expuestos por el autor.

La Infanta llega al taller de Kantor donde este le invita a que se una a la compañía y cuente así su vida. Mientras, los actores del Cricot 2 recrean el viaje que la infanta Margarita Teresa (hija de Felipe IV y casada con Leopoldo I, emperador de Austria) hizo para encontrarse con su marido. En aquel viaje de la Infanta, siendo casi una niña y sufriendo los rigores de una vida ingrata en la corte, encontró la muerte en uno de los varios intentos que hizo por dar a luz un niño.

La muerte final de la Infanta da paso al último cuadro donde Kantor también se entrega a la muerte ante la negativa de la Infanta a renunciar a todo aquello que la había traído hasta Cracovia en busca del artista polaco.

4.2.8.2. Fábula cronológica¹⁴

Quizás podríamos colocar ordenadamente los hechos y acontecimientos de manera cronológica, tal como apunta este epígrafe, pero ello no ayudaría en nada al verdadero entendimiento de la obra, que se asienta sobre las bases de la metateatralidad más absoluta. Justamente, López Mozo huye de esa forma lineal de contar acontecimientos y por ello atraviesa espacios y tiempos en un mismo cuadro. Quizás ello genera confusión desde el racional entendimiento del lector-director, pero también propicia otras lecturas y otros espacios de acción distintos.

Hablamos del viaje de la Infanta a través de Europa a lo largo de casi cuatrocientos años de historia, que arranca en el siglo XVII para terminar en los albores del siglo XX. Un viaje temporal donde se mezclan espacios y tiempos, y que lleva al espectador desde Madrid hasta Cracovia.

Si hubiera que colocar cronológicamente esta fábula, habría que arrancar de la España en crisis de Velázquez, pasando por la Europa napoleónica, la Guerra Civil española, el exterminio judío, la II Guerra Mundial y la actual Europa como hechos temporales más relevantes, a los que se hace alusión directa en el texto lopezmoziano.

4.2.9. ORGANIZACIÓN DEL TEXTO

4.2.9.1. Autor para la escena¹⁵

Sabemos con toda certeza, porque el propio Jerónimo López Mozo lo ha dicho en muchas entrevistas, que él escribe para la escena y con el escenario en su mente. Por eso, supedita su trabajo siempre al montaje escénico poniendo el texto al servicio del director de escena.

14. Disponer ordenadamente de todos los sucesos y hechos más importantes de modo cronológico, siguiendo la lógica causa-efecto. Se busca colocar los hechos de manera lineal.

15. Si escribe el texto teniendo en cuenta la representación.

Sobre esta cuestión, respondía a una entrevista que Magda Ruggeri Marchetti le hacía:

No me niego a que mis textos sean modificados durante el proceso de puesta en pie. A veces, es conveniente hacerlo. Eso lo he aprendido trabajando codo con codo con algunos directores y también a través de mi experiencia como espectador que tiene la costumbre de leer, siempre que puede, los textos que ve representados. A veces, he visto cómo la megalomanía o incompetencia de algunos directores arruina buenas obras, pero en otros casos he podido comprobar cómo el resultado de su intervención es satisfactorio. Hay otra razón por la que estoy abierto a esa práctica. Durante años he colaborado con grupos de teatro en la creación de espectáculos de autoría colectiva, práctica en la que el protagonismo es sustituido por una labor de equipo. Es un trabajo humilde para el que hay que tener un espíritu generoso, pues no siempre lo que uno propone es aceptado por los demás. No debe sorprender; pues, que en algunas de mis obras indique expresamente que quienes las lleven a escena cuentan con mi autorización para modificarlas. Así sucede en aquellas propuestas que he definido como “happenings”, en las que invito a tomar mis textos como punto de partida de improvisaciones que sirvan para dar forma definitiva a los espectáculos. *Guernica* es un buen ejemplo de lo que digo. La he visto representada por casi una veintena de compañías que han hecho uso de esa libertad que concedo para recrearla y puedo decir que, siendo tan distintas las puestas en escena, de todas estoy satisfecho, pues la libertad formal de que han gozado ha dado lugar a hermosos espectáculos sin que mi mensaje, que no es otro que la denuncia de los efectos de las guerras sobre la población civil, haya sido alterado. En ocasiones, acepto ciertas modificaciones, aunque no sean de mi agrado. Sucede cuando los medios materiales y humanos de la compañía son insuficientes para montar la obra en condiciones óptimas. Entonces es imprescindible asumir sacrificios que suelen afectar, sobre todo, a la escenografía. Dicho esto, es cierto que en el teatro actual es frecuente contemplar cómo magníficas obras son destruidas o sus contenidos manipulados hasta extremos intolerables sin que, cuando sus autores están vivos, se les consulte ni se les pida el correspondiente permiso. Hasta ahora no he sufrido esa situación en mis carnes y no me gustaría que, en el futuro, mis obras fueran tratadas de ese modo. En el teatro, como en la vida, no debiera tener cabida el todo vale [Ruggeri : 2002]

Jerónimo López Mozo tiene una larga trayectoria trabajando codo a codo con muchos directores, entre ellos Antonio Malonda, César Oliva, etc.

En ese aspecto, soy un autor afortunado. Mi relación ha sido, en general, buena. En ocasiones, muy buena. En los años sesenta y setenta, autores y directores estábamos enfrentados. Nosotros empezábamos a perder protagonismo en el mundo de la escena mientras el de los directores aumentaba. Por otra parte, el teatro de texto no atravesaba su mejor momento, pues la palabra era relegada a un segundo plano en beneficio del teatro gestual. Sin embargo, mi experiencia personal fue satisfactoria y ha seguido siéndolo hasta ahora. Creo que la clave ha sido haber trabajado con directores con los que me identificaba en muchos aspectos, tanto ideológicos como estéticos, haber confiado en su talento y haber aceptado sus consejos cuando me han parecido acertados. En bastantes ocasiones, he escrito respondiendo a encargos suyos, de modo que ellos han seguido de cerca el proceso de escritura y yo he estado presente, siempre que he podido, en los ensayos. Así ha sucedido en los numerosos trabajos hechos con César Oliva y Antonio Malonda. Por sugerencia de César, hice la versión teatral de *La lozana andaluza* y escribí, en colaboración con otros autores, *El Fernando*, *Parece cosa de brujas*, *Como reses* y *Los fabricantes de héroes se reúnen a comer*. En cuanto a Antonio Malonda, nuestra colaboración ha sido muy estrecha. Dirigió *Eloídes* y *El olvido está lleno de memoria*, pero nuestro trabajo en común alcanza a muchos otros proyectos, como *Yo, maldito indio* y una versión de *El Tartufo*. Esa buena sintonía se ha producido también en otros casos en los que mi relación con los respectivos directores era escasa, aunque yo conociera algunos de sus trabajos anteriores, que, habiéndome agradado, me permitían confiar en que mis obras estaban en buenas manos. Entre las muestras más recientes de esa buena sintonía figuran la puesta en escena que el joven director Mariano de Paco Serrano ha hecho de *Ella se va* y la de Luis Maluenda de *El arquitecto y el relojero* [Ruggeri : 2002]

4.2.9.2. Vaciado general.

LA INFANTA DE VELÁZQUEZ

CUADRO	ESPACIO DRAM.	TIEMPO DRAM.	PERSONAJES	MUTIS ENTRADAS	RES/ACCIONES	ESCENOGRAFIA	VESTUARIO	ATREZO UTILERIA	ESPACIO LUMINICO	ESPACIO SONORO
Cuadro 1ª TADEUSZ KANTOR EN EL MUSEO DEL PRADO	El Museo del Prado	No definido	El Guía Kantor Velázquez La Infanta Nicolasillo	<p>Entrada: El Guía Kantor</p> <p>... Velázquez La Infanta Margarita Nicolasillo Pertusato</p> <p>... Mutis: El Guía Kantor</p> <p>... NOTA: ¿Hemos de entender que el Guía y Kantor vienen por el patio de butacas? El autor plantea en sus acotaciones que al llegar frente al cuadro, El Guía sube al proscenio.</p>	<p>El Guía del museo avanza por el pasillo guiado por la luz</p> <p>... Alguien que se cubre la cabeza con un sombrero y lleva un gabán apoyado sobre los hombros, le sigue a pocos pasos</p> <p>... El Guía sube al proscenio. Acciona el interruptor de la luz.</p> <p>... El guía del museo del Prado, lleva a Kantor ante el cuadro Las Meninas de Velázquez</p> <p>... Kantor se quita el sombrero y retrocede para abarcar mejor el cuadro.</p> <p>... Kantor fija su mirada en los ojos de la Infanta.</p> <p>... Malhumorado, se cala el sombrero y se encamina hacia la salida. De pronto, repara en el público que ocupa la sala. Se queda pensativo. Ante el estupor del Guía, que ya corría tras él, se quita de nuevo el sombrero y vuelve a contemplar la figura de la Infanta.</p> <p>... Kantor y el Guía abandonan el teatro. La infanta hace un esfuerzo por salir del cuadro</p> <p>...</p>	<p>La recreación del célebre cuadro, ocupa todo el escenario. A la derecha, los cinco balcones de doble hoja y montantes. En los paneles de separación, cuadros oscuros. A la izquierda, en primer término, el bastidor. Al fondo, la puerta de cuarterones abierta al descansillo del que arranca la breve escalera en que se recorta la silueta, en contrachapado, de José Nieto Velázquez. Al lado, el espejo de marco negro en el que se esbozan las efigies de Felipe IV y Mariana de Austria. Ocupando los aleros de la pared, las copias de pinturas mitológicas. En el espacio central, los demás personajes del cuadro.</p> <p>Doña Marcela de Ulloa y Diego Ruiz de Azcona son dos maniques de alambre. El de ella vestido con monjil negro y blancas tocas; el de él, con jubón negro y golilla. Agustina Sarmiento, Isabel de Velasco, Maribarbola y el perro son figuras de tamaño natural hechas de cartón piedra. Velázquez, LA Infanta Margarita y Nicolasillo Pertusato son seres reales, aunque su absoluta quietud les hace parecer, también, figuras. Kantor se quita el sombrero y retrocede para abarcar mejor el cuadro. Sin embargo, la Infanta, bañada en luz, reclama toda su atención.</p>	<p>Kantor Sombrero Gabán</p> <p>Infanta Vestido blanco con pliegues (Será en el cuadro IV donde una acotación dirá que vestía traje blanco)</p>	Linterna	<p>Noche</p> <p>... Guiados por la luz de una linterna</p> <p>... En un momento puntual de la escena, el Guía al subir al proscenio, acciona el interruptor de la luz.</p> <p>... Bañar de luz a la Infanta cuando Kantor descubre el cuadro</p> <p>...</p>	

CUADRO	ESPACIO DRAMÁTICO	TIEMPO DRAMÁTICO	PERSONAJES	MUTIS ENTRADAS	RES/ACCIONES	ESCENOGRAFÍA	VESTUARIO	ATREZO UTILERÍA	ESPACIO LUMINICO	ESPACIO SONORO
Cuadro 2º EL PINTOR Y LA MODELO	<p>El Museo del Prado</p> <p>... Aunque bien podríamos estar ante un espacio que se transforma en el Alcázar Real, lugar donde sabemos estaba el taller de Velázquez.</p> <p>... Como el autor no lo marca y para facilitar el tránsito hacia el tercer cuadro, seguiremos en el mismo espacio dramático.</p> <p>...</p>	<p>El Madrid del hambre y la peste</p> <p>... En la primavera del 1649 la temida y anunciada epidemia se abate sobre la ciudad.</p> <p>...</p>	Velázquez La Infanta Nicolasillo	<p>Cuadro anterior: Velázquez La Infanta Nicolasillo</p> <p>Entrada:</p> <p>Mutis:</p>	<p>La infanta sale del cuadro avanzando hacia el proscenio. La detiene la voz de Velázquez</p> <p>... (Abatida tras contemplar el lienzo)</p> <p>... Velázquez mira al enano. Casi sin darse cuenta, deja caer la paleta al suelo.</p> <p>... La Infanta recoge la paleta del suelo y se la tiende a Velázquez</p> <p>... (Cogiéndola con desgana) La Paleta ... Nicolasillo da un puntapié al perro y se sienta en el suelo. Velázquez vuelve a pintar</p>			Paleta de pintor	...	

CUADRO	ESPACIO DRAMÁTICO	TIEMPO DRAMÁTICO	PERSONAJES	MUTIS ENTRADAS	RES/ACCIONES	ESCENOGRAFÍA	VESTUARIO	ATREZO UTILERÍA	ESPACIO LUMÍNICO	ESPACIO SONORO
Cuadro 3ª DÍAS DE GUERRA	El Museo del Prado ... En el Taller de pintura de Velázquez ... Miliciano: <i>El bombardeo arrecia. Si algún obús alcanza el museo, la techumbre se vendrá abajo. Deje el cuadro y venga con nosotros. Ya tendrá tiempo de dar la pincelada que le falta.</i> ...	La Guerra Civil (1936-1939) ... La evacuación de las principales obras de arte con el fin de preservarlas de los bombardeos. El Museo del Prado fue bombardeado el 16 de noviembre de 1936. Con ello se inició un viaje hacia Valencia con más de 20.000 obras, entre las que se encontraban cuadros de Goya, Velázquez o El Greco. ... No es aún de noche. ... Velázquez.- No figura en ningún inventario. El cuadro está sin terminar. Antes de que caiga la noche, habré dado la última pincelada. Véalo. ... Se detecta una mezcla de espacios dramáticos. En un momento concreto, el Miliciano hace referencia a la chácana del teatro. Miliciano.- <i>Buscaremos un lugar seguro. Sigamme. De momento las pondremos en la chácana. Después, ya veremos.</i> ...	Velázquez La Infanta Nicolásillo Miliciano Tramoyistas	Cuadro anterior: Velázquez La Infanta Nicolásillo Entrada: Miliciano Mutis: Nicolásillo Entrada: Tramoyistas Mutis: Miliciano Tramoyistas Entrada: Miliciano Mutis: Miliciano Infanta	De fuera llega un fuerte estampido. Todos vuelven la vista hacia los balcones. Nicolásillo se asoma a uno. ... Velázquez propina un pescozón al enano y le aleja del balcón. Ahora es él quien, desafiando el peligro, se asoma al exterior. ... Una descarga de artillería ahoga sus palabras y hace temblar los muros de Palacio ... Velázquez acude junto a la infanta y la protege con su cuerpo. El fragor remite a medida que Nicolásillo va cerrando los balcones. ... En el lugar que ocupaba la silueta de José Nieto Velázquez, aparece un Miliciano. ... Al tiempo que enciende una linterna e ilumina la estancia ... El Miliciano conduce a los personajes hasta una trampilla abierta en el suelo ... Salen todos, excepto Velázquez. El Miliciano entreaire uno de los balcones y una suave penumbra baña la estancia. A una señal suya, los Tramoyistas del teatro irrumpen en escena. Con gran celeridad, descuelgan los cuadros y los van sacando por los laterales. Velázquez, ajeno al trasiego de personas y objetos, repara en el cuadro que está pintando y halla en él a la infanta. ... Velázquez señala al Miliciano el lado oculto del bastidor ... Apenas dejan el taller de pintura los Tramoyistas y el Miliciano, Velázquez tiende la mano hacia el lienzo ...	El Miliciano conduce a los personajes hasta una trampilla abierta en el suelo. ... A una señal del Miliciano, los Tramoyistas del teatro irrumpen en escena. Con gran celeridad, descuelgan los cuadros y los van sacando por los laterales. ... La estancia queda desnuda al final del cuadro. ... En el lugar que ocupaba la silueta de José Nieto Velázquez, aparece un Miliciano. ... El Miliciano entreaire uno de los balcones y una suave penumbra baña la estancia. ... El Miliciano entreaire uno de los balcones y una suave penumbra baña la estancia.	Linterna del miliciano ...	Al cabo, la estancia queda sumida en una oscuridad apenas mitigada por la luz que penetra por la puerta del fondo. En el lugar que ocupaba la silueta de José Nieto Velázquez, aparece un Miliciano ... El Miliciano entreaire uno de los balcones y una suave penumbra baña la estancia. ... El Miliciano entreaire uno de los balcones y una suave penumbra baña la estancia.	Estampidos ... Ruidos de cañonazos ... Descarga de Artillería ... Al estruendo de las bombas, siguen descargas de fusilería.	

CUADRO	ESPACIO DRAMÁTICO	TIEMPO DRAMÁTICO	PERSONAJES	MUTIS ENTRADAS	RES/ACCIONES	ESCENOGRAFÍA	VESTUARIO	ATREZO UTILERÍA	ESPACIO LUMÍNICO	ESPACIO SONORO
CUADRO 4ª UNA NOCHE, EN CRACOVIA, LA INFANTA DE VELÁZQUEZ ENTRA EN EL ESTUDIO DE TADEUSZ KANTOR	Cracovia. Estudio y sala de ensayos. Ese lugar es el cuarto de la imaginación y de la memoria de su propietario, Tadeusz Kantor. ... Bien podría ser un espacio onírico ya que llega la Infanta muerta y el propio Kantor platea que todos aquí están fuera de su tiempo ...	Infanta. Tenía cinco cuando nos vimos. Ahora tendría, si viviera, veintinueve. Han pasado tres siglos y medio. ... Atención al descuadre temporal que plantea el autor, tenemos un personaje 16 años mayor, situado tres siglos y medio después en el estudio de Kantor ... Infanta.- <i>¿Quieres decir que cualquiera puede resucitar en este lugar lo que ha vivido? a hacerlo. Aquí todo sucede como fuera del tiempo. Cuenta su aventura.</i> ...	Kantor Infanta (muerta)	Inicio Cuadro: Kantor Entrada: Infanta Mutis: Infanta	En el escenario oscuro, se oyen los pasos y la respiración fatigada de alguien. Al cabo de unos segundos, tras el chasquido de un interruptor, ilumina un espacio con vocación de museo que tiene tanto de estudio de pintor como sala de ensayos. Ese lugar es el cuarto de la imaginación y de la memoria de su propietario, Tadeusz Kantor. ... La Infanta retrocede hacia la puerta. Apenas la traspasa, Kantor pasea la mirada por todo el estudio. Decide cambiar de lugar algunos objetos. Carga con ellos, arrastra los más pesados, corrige su posición, muda de parecer una y otra vez... Al fin, parece satisfecho con su trabajo. Antes de regresar junto a la mesa de luces, se asoma al interior del armario y cierra sus puertas cuidadosamente.	Al cabo de unos segundos, tras el chasquido de un interruptor, la luz escasa de una bombilla suspendida del techo ilumina un espacio con vocación de museo que tiene tanto de estudio de pintor como sala de ensayos. Ese lugar es el cuarto de la imaginación y de la memoria de su propietario, Tadeusz Kantor. ... Ya no viste el traje blanco y oro con que posara para Velázquez, sino otro negro de parecida hechura tan gastado y deshilachado que con él parece, no la modelo del pintor, sino su espec-tro. Viene descalza, con los brazos al aire y el torso oprimido por un rígido corsé. Abierto el vestido por delante, quedan al descubierto, entre la maraña de hierros y ballenas que sostienen la falda, unas piernas flacas y ensangrentadas. ... La Infanta baja la cabeza y, tal vez, llora en silencio. Kantor se conmueve. ... La Infanta retrocede hacia la puerta. Apenas la traspasa, Kantor pasea la mirada por todo el estudio. Decide cambiar de lugar algunos objetos. Carga con ellos, arrastra los más pesados, corrige su posición, muda de parecer una y otra vez... Al fin, parece satisfecho con su trabajo. Antes de regresar junto a la mesa de luces, se asoma al interior del armario y cierra sus puertas cuidadosamente.	Ya no viste el traje blanco y oro con que posara para Velázquez, sino otro negro de parecida hechura tan gastado y deshilachado que con él parece, no la modelo del pintor, sino su espec-tro. Viene descalza, con los brazos al aire y el torso oprimido por un rígido corsé. Abierto el vestido por delante, quedan al descubierto, entre la maraña de hierros y ballenas que sostienen la falda, unas piernas flacas y ensangrentadas. ... En un lateral del proscenio hay una rudimentaria mesa de luces. Diseminados por todas partes, en cuidado desorden, hay multitud de objetos que formaron parte de las escenografías y utilería de sus espectáculos: falsas puertas, el desvencijado armario del que salían y entraban sus personajes, un gran caballete vertical que sostiene un marco desprovisto de lienzo, algunas sillas, un artilugio a mitad de camino entre aparato de gimnasia y potro de tortura, el carro de basura con los maniquíes de dos niños, una cuna mecánica, la vieja maleta de un eterno viajero, un pupitre de escuela, marcos de ventanas, cestos de mimbre, embalajes de madera, fusiles apoyados en un destartado armero, banderas descoloridas y rotas y un sinfín de muñecos y figuras de cera desnudos o vestidos con ropas raidas. ...	En el escenario oscuro, se oyen los pasos y la respiración fatigada de alguien. ... Al cabo de unos segundos, tras el chasquido de un interruptor, la luz escasa de una bombilla suspendida del techo ...		

CUADRO	ESPACIO DRAMÁTICO	TIEMPO DRAMÁTICO	PERSONAJES	MUTIS ENTRADAS	RES/ACCIONES	ESCENOGRAFÍA	VESTUARIO	ATREZO UTILERÍA	ESPACIO LUMINICO	ESPACIO SONORO
Cuadro 5º EL DEBUT DE LA INFANTA	<p>Cracovia. Mismo espacio anterior. Estudio y sala de ensayos de Tadeusz Kantor.</p> <p>... El espacio muta hacia un andén de una estación de tren donde se hacían refugiados en Francia.</p> <p>Que es un andén quedará confirmado en el cuadro 6º donde la Infanta dice: <i>Es del hombre que estaba en el andén.</i></p> <p>... También confirmará posteriormente la Infanta en el cuadro 6º, que la estación en cuestión estaba en el sur de Francia, en un apeadero.</p> <p>...</p>	<p>Seguimos inmersos en el tiempo de La Guerra Civil Española (1936-1939), cuando los españoles trataban de huir hacia Europa. Se está gestando además la II Guerra Mundial, que acaba por estallar en el final de este cuadro.</p> <p>... Comprobamos que aparece un soldado napoleónico que entendemos es una licencia del autor, y como representación del soldado francés de todos los tiempos, que tanto se odió en España en la época de Napoleón y luego con posterioridad en la Guerra Civil Española.</p> <p>La Guerra de la Independencia Española fue un conflicto bélico, desarrollado entre 1808 y 1814 dentro del contexto de las Guerras Napoleónicas. Esta guerra se acaba entrelazando con la huida de los españoles por la Guerra Civil (1936-1939) y comienzo de la II Guerra Mundial (1939-1945)</p>	<p>Kantor La Infanta Actores del Cricot (de manera especial intervendrán los personaje Mujer, Hombre de la maleta, el que lo sabe todo)</p>	<p>Cuadro Anterior: Kantor</p> <p>Entrada: Infanta</p> <p>... Las puertas del armario se abren. De su interior salen varios actores.</p> <p>... Mutis: Actores del Cricot deslizan hacia el armario, llevando consigo las figuras de cera. El hombre de la maleta lo hace sin equipaje, que queda abandonado en medio de la estancia.</p> <p>...</p>	<p>Inclinado sobre la consola, Kantor actúa sobre los interruptores y unos focos visibles desde la sala iluminan el escenario.</p> <p>... En el hueco de la puerta reaparece la Infanta. Mira a su alrededor y contempla los objetos.</p> <p>... Infanta.- (Señalando los fusiles del armario)</p> <p>... Kantor. Dando una palmada</p> <p>... Las puertas del armario se abren. De su interior salen varios actores. La Infanta señala a uno que viste el uniforme del ejército napoleónico</p> <p>... A una señal de Kantor, los demás emprenden el regreso hacia el armario</p> <p>... Kantor les retiene con el gesto y les invita a que sigan las indicaciones de la Infanta. Esta señala un montón de prendas viejas</p> <p>... Los actores, orientados por la Infanta, eligen el vestuario</p> <p>... Los actores no siempre encuentran lo que buscan.</p> <p>... Empujados por el Soldado napoleónico, que ha tomado un fusil del armario y le ha calado la</p>	<p>Misma escenografía que en el cuadro anterior.</p> <p>... En el hueco de la puerta reaparece la Infanta.</p> <p>...</p>	<p>Viste jubón degollado y la misma falda de antes recompuesta.</p> <p>... Soldado con uniforme del ejército napoleónico</p> <p>... Los actores, orientados por la Infanta, eligen el vestuario: chaquetas de pana gastada, monos de miliciano, abrigos de medio pelo, cazadoras de cuero, zamarras, guerreras con los galones arrancados.</p> <p>... Se prueban lo que hay: bufandas, pasamontañas, sombreros de fieltro, gorros de lana.</p> <p>...</p>	<p>Fusiles del armario</p> <p>... Maleta</p> <p>...</p>	<p>Kantor actúa sobre los interruptores y unos focos visibles desde la sala iluminan el escenario</p> <p>...</p>	

CUADRO	ESPACIO DRAMÁTICO	TIEMPO DRAMÁTICO	PERSONAJES	MUTIS ENTRADAS	RES/ACCIONES	ESCENOGRAFÍA	VESTUARIO	ATREZO UTILITERIA	ESPACIO LUMÍNICO	ESPACIO SONORO
Cuadro 6º CAMINOS DE HIERRO	Cracovia. Mismo espacio anterior. Estudio y sala de ensayos de Tadeusz Kantor. ... También vemos como esta escena se desarrolla en un doble espacio dramático, trasladándose la acción a un apeadero de una estación del Sur de Francia ...	Del mismo modo que sucede con el Espacio Dramático, esta escena no juega un solo tiempo dramático ... Detectamos por un lado el tiempo dramático del desarrollo de la II Guerra Mundial que es el tiempo que están recreando con el Cricot 2; y por otro lado el tiempo en el que todo se desarrolla en el estudio de Kantor. En este último caso, esa aproximación temporal nos lleva a poco antes de su muerte en 1990. Aunque si atendemos exactamente a lo que Kantor dice a La Infanta, quizás se pudiera deducir que el encuentro entre ambos se produce después de 1991 (más de <i>medio siglo</i>), es decir, después de haber muerto Kantor (1990). "Pero usted no ha venido con esos soldados. Hace más de medio siglo que pasaron camino del frente ruso. Pagaron su deuda de sangre a los alemanes y los supervivientes regresaron a España poco después".	Kantor La Infanta Tío Carlos Hombre del andén Soldado del ejército alemán Capellán Castrense Viajeros Soldados uniformados de esos soldados tendremos que distinguir al soldado 1, soldado 2, soldado 3 y al Curioso 1 Curioso 2	Cuadro Anterior: Kantor Infanta Tío Carlos El hombre del andén Entrada: Soldado del ejército alemán ... Capellán Castrense Viajeros Soldados uniformados (soldado 1, soldado 2, soldado 3 y al teniente) Mutis: Capellán Castrense Viajeros Soldados uniformados (soldado 1, soldado 2, soldado 3 y al teniente) Entrada: Curioso 1 Curioso 2 Mutis: Curioso 1 Curioso 2 Tío Carlos	Pero no todos los actores se van enseñando. Algunos se rezagan y deambulan por la sala curioseándolo todo. Kantor va tras ellos y los empuja agitando las manos. Uno de los que se escabullen se acerca a la maleta con la intención de cogerla ... Hay un amago de forcejeo entre la Infanta y Tío Carlos. ... Kantor.- Niega con la cabeza al tiempo que le toma del brazo para acompañarle hasta el armario. ... Un pitido lejano anuncia que un tren se acerca. Todos dirigen la mirada hacia el punto por el que se supone que ha de aparecer. A un lado de la imaginaria vía quedan la Infanta y uno de los actores que, al hacerse cargo de la disputada maleta, se convierte en el Hombre del andén. Al otro, Kantor y Tío Carlos, éste a regañadientes, después de intentar, sin éxito, alcanzar el andén en que ha quedado el equipaje. El tren pasa sin detenerse ... Pasa otro tren a gran velocidad ... Kantor.- (Al Hombre del andén, gritando para vencer el tiempo y la distancia) ¿Me oye? (El hombre asiente) ... Tío Carlos grita al oído de Kantor. El Hombre del andén gira la cabeza al paso de cada tren. De pronto, adivinamos, por el gesto, que lanza un grito desesperado. Luego saca una pistola del bolsillo y la apoya en la sien. La Infanta corre hacia él, pero no logra evitar el disparo. El Hombre del andén se desplomó. La Infanta se inclina sobre el cadáver. Kantor y Tío Carlos contemplan la escena. ...	Misma escenografía que en el cuadro anterior. ... Los actores construyen una vía imaginaria que el público no puede ver ... La tropa divisionaria desaparece envuelta por la nube de vapor que desprende la locomotora. ...	Los viajeros, soldados uniformados con camisas azules, pantalones caqui y un variado surtido de gorras, entre las que abundan las legionarias y las boinas rojas, saltan al andén. ...	Fusiles del armero ... Maleta ... Travesía de ferrocarril ... El Tío Carlos, sentado en el suelo va sacando algunos objetos viejos e inútiles de la maleta: un manajo de llaves oxidadas, juguetes rotos, este cordel raído, un reloj parado, fotos, fotos, el cubierto de aluminio, el plato, unos libros, la bomba de la bicicleta, el traje de los dominicos, la gorra. ...		Un pitido lejano anuncia que un tren se acerca. El tren pasa sin detenerse. ... El tren pasa sin detenerse. ... Otro tren a gran velocidad. ... El estrépito de los trenes hace inaudibles las voces. ... Continuo paso de trenes. ... El traqueteo se va haciendo más lento y, finalmente, tras el chirriar de los trenes, se detiene. ... El tren lanza un agudo pitido y arranca lentamente. ...

					<p>El continuo paso de trenes frustra todos los intentos de Tío Carlos de cruzar al otro lado. A toda prisa rebusca entre la multitud de objetos próximos y da con una pesada traviesa de ferrocarril, que arrastra con no poco esfuerzo hacia las vías</p> <p>...</p> <p>Tío Carlos responde a gritos, pero no se entiende lo que dice. Señala en dirección a las vías y gesticula. Discuten acaloradamente. Al cabo, Kantor se encoge de hombros y cede. Tío Carlos prosigue su tarea. Recorre un buen trecho con la traviesa y la deposita en el suelo. Luego, se aleja a cierta distancia y la contempla. En la lejanía, avanzando sobre las vías, se recorta la silueta de un Soldado del ejército alemán haciendo señales con un farol que despidе una intensa luz roja.</p> <p>...</p> <p>Tío Carlos hace un gesto de satisfacción. Un tren se acerca a la estación. El traqueteo se va haciendo más lento y, finalmente, tras el chirriar de los trenos, se detiene. Los viajeros y soldados saltan al andén. Con ellos, un Capellán castrense. La Infanta se aparta del cadáver y se refugia en la desierta sala de espera del apeadero</p> <p>...</p> <p>Una voz ronca entona las primeras estrofas de "La agresión del comunismo ruso" y, al punto, un coro enfervorizado y desafiante le secunda, mientras el Capellán, crucifijo en mano, reza por el muerto. La Infanta deja su escondite y se acerca a un soldado. Instantes después, Tío Carlos logra, al fin, llegar hasta la maleta. Trata de cogerla, pero apenas puede separarla un palmo del suelo. Con ambas manos consigue, a duras penas, arrastrarla</p> <p>...</p> <p>La tropa rodea a la Infanta</p> <p>...</p> <p>Teniente.- (Abriéndose paso)</p> <p>...</p>					
--	--	--	--	--	---	--	--	--	--	--

CUADRO	ESPACIO DRAMÁTICO	TIEMPO DRAMÁTICO	PERSONAJES	MUTIS ENTRADAS	RES/ACCIONES	ESCENOG.	VESTUARIO	ATREZO UTILERIA	ESPACIO LUMINICO	ESPACIO SONORO
Cuadro 7ª EL EMPERADOR	También Cuarto de la Imaginación y Memoria del Tadeusz Kantor ... En la memoria de Kantor, la escena transcurre en el palacio. Ningún dato apunta a que sea el de Schönbrunn en Viena, pero bien pudiera serlo. ...	Estamos en otro cuadro que combina una mezcla de tiempos dramáticos que van desde los años anteriores a la muerte de Kantor cuando se encuentra con la Infanta en su taller (<i>sobre finales de la década que comienza en 1980 y principios de 1990</i>), y el tiempo del reinado y gobierno de Leopoldo I del Sacro Imperio Romano Germánico, en la segunda mitad del siglo XVII. ... Aunque ninguna parte de este cuadro dramatiza ningún hecho de la dictadura en España, si se habla de ella por parte del embajador y sirve como referencia	Kantor La infanta Actores del Cricot (Adas /Emperador, cortesano, violinista, Embajador,) Autor	Cuadro Anterior: Kantor La Infanta Entrada: Actores del Cricot Adas/Emperador Cortesano Mutis: Cortesano Entrada: Violinista ... Embajador ... Autor Mutis: Autor ... El Emperador	Kantor abre una de las puertas falsas y hace señas para que alguien salga. Al punto asoma un nutrido grupo de actores sucios y mal vestidos ... El elegido se adelanta. La Infanta no disimula su desencanto ... La Infanta se cubre los ojos con las manos. Kantor se apresura a despojar a Adas de sus pobres y sucias prendas ... Kantor - A uno de los actores, en voz baja ... La orden corre como la pólvora de boca en boca. Todos se ponen manos a la obra. Bajo la atenta mirada de Kantor, cubren el cuerpo desnudo de Adas con ropas traídas de la guardarropía de Cricot. Arrastrados por su entusiasmo, ellos mismos se disfrazan de cortesanos con las que Kantor rechaza. Adas se transforma en el Emperador. ... Infanta. ... El Cortesano entona el himno nacional austriaco. Los demás, le acompañan ... A una palmada de Kantor, todos se apartan y dejan solos, frente a frente, a la Infanta y al Emperador ... Emperador y la Infanta ríen los dos de buena gana ... A una indicación del Emperador, una orquesta invisible inicia un concierto de violines. Suenan los	Kantor abre una de las puertas falsas y hace señas para que alguien salga ... El Emperador conduce a la Infanta al otro lado del marco sin lienzo. Un Violinista de nuestro tiempo, con pajarrica y sombrero hongo, irrumpe en escena.	Al punto asoma un nutrido grupo de actores sucios y mal vestidos. ... Cubren el cuerpo desnudo de Adas con ropas traídas de la guardarropía de Cricot. Arrastrados por su entusiasmo, ellos mismos se disfrazan de cortesanos con las que Kantor rechaza. El nuevo ropaje, es una mezcla extraña de la palaciega indumentaria barroca y de la que dicta la moda del siglo XX. Un Violinista de nuestro tiempo, con pajarrica y sombrero hongo, irrumpe en escena.			Una orquesta invisible inicia un concierto de violines. Suenan los compases de una pavana.

CUADRO	ESPACIO DRAMÁTICO	TIEMPO DRAMÁTICO	PERSONAJES	MUTIS ENTRADAS	RES/ACCIONES	ESCENOGR.	VESTUARIO	ATREZO UTILERÍA	ESPACIO LUMÍNICO	ESPACIO SONORO
Cuadro 8ª NICOLASILLO	Cuarto de la Imaginación y Memoria de Tdeusz Kantor donde se recrea probablemente el Palacio donde el Emperador dejó a la Infanta antes de su partida.	En el Atelier de Kantor, se representa el encuentro entre el Bufón y la Infanta días antes de la Boda de la Infanta en el año 1666.	Kantor La Infanta Nicolasillo Actores del Cricot (no intervienen)	Cuadro Anterior: Kantor La Infanta Actores del Cricot (no intervienen) Entrada: Nicolasillo Mutis: Nicolasillo	Por uno de los marcos de ventana asoma la cabeza de Nicolasillo. Sujetándole con ambas manos, corre hacia la Infanta ... Nicolasillo. Desprendiéndose del marco ... Infanta. Arrepentida ... Nicolasillo se pierde entre los objetos que pueblan el estudio. Momentos antes, cuando anunció que venía gente, Kantor empezó a gesticular reclamando la presencia de sus actores	El taller de Kantor				

CUADRO	ESPACIO DRAMÁTICO	TIEMPO DRAMÁTICO	PERSONAJES	MUTIS ENTRADAS	RES/ ACCIONES	ESCENOGR.	VESTUAR.	ATREZO UTILERÍA	ESPACIO LUMÍNICO	ESPACIO SONORO
Cuadro 9º DISCURSO EN LA PLAZA DE LA CONCORDIA	Mismos espacios que en el cuadro anterior. En esta ocasión, un actor del Cricot 2 se pone en la piel de un viajero para contar lo que vivió en la Plaza de la Concordia en París.	En el taller de Kantor, donde se narra el asesinato del pequeño idiota tiempo antes, sobre finales de los 60 si nos atenemos al personaje que Max Aub describe en su monólogo <i>Discurso en la Plaza de la Concordia</i> . Estamos en los albores del Mayo francés	Kantor La Infanta Actores del Cricot (Adas/Emperador, El viajero, El Esbirro, Empleados funeraria,) Nicolasillo	Cuadro Anterior: Kantor La Infanta Actores del Cricot Entrada: El Viajero El empera- dor Esbirro Mutis: El Viajero El empera- dor Esbirro Entrada: Empleados funeraria Nicolasillo Mutis: Nicolasillo	Kantor.- A la Infanta, que permanece dentro del cuadro ... Los actores irrumpen en la estancia ... Los demás le rodean. El Actor se ajusta el nudo de la corbata, se estira el gabán y carraspea ... Viajero.- Alguien le acerca una silla de madera y se encarama a ella. ... El Emperador hace un rápido recuento de los presen- tes y algún cálculo mental ... A una señal suya que pasa desapercibida, un Esbirro se acerca al Viajero ... El Esbirro saca una pistola ... El Esbirro dispara tres veces sobre el Viajero, que cae al suelo. La Infanta vuelve la cabeza ... Esbirro. Fingiéndose asombrado ... Todos los presentes salen. Nicolasillo, que desde su escondite no ha perdido detalle, contempla atónito como dos Empleados de la funeraria arrastran el cadáver y lo introducen en un cesto de mimbre. Durante unos instantes, la única huella del suceso es un charco de sangre. Enseguida, los Empleados pasan una fregona y le hacen desaparecer. En cuanto se queda sólo, Nicolasillo deja el refugio ... Nicolasillo sale corriendo por la puerta del estudio		El Viajero se ajusta el nudo de la corbata, se estira el gabán Fregona ...	Una silla de madera y se encarama a ella ... cesto de mimbre ... Fregona ...		

CUADRO	ESPACIO DRAMÁTICO	TIEMPO DRAMÁTICO	PERSONAJES	MUTIS ENTRADAS	RES/ACCIONES	ESCENOGR.	VESTUAR.	ATREZO UTILERIA	ESPACIO LUMINICO	ESPACIO SONORO	
<p>Cuadro 10º LAS REVOLUCIONES IMAGINARIAS O LOS FANTASMAS ROMÁNTICOS DE LA REVOLUCIÓN</p>	<p>También en los mismos espacios donde el Cricot 2 recrea en el atelier de Kantor en Cracovia, la revolución de los "vaqueros" en aquel mayo del 68 en París, y la explosión y aplastamiento de la Primavera de Praga también en 1968.</p>	<p>El tiempo dramático también pulula entre el atelier de Kantor en Cracovia, el París del 68 del que habla Nicolasillo, y la Praga revolucionaria del 68 también.</p>	<p>Kantor La Infanta Actores del Cricot (El Emperador, dos esbirros, joven de la bandera,) Nicolasillo</p>	<p>Cuadro Anterior: Kantor La Infanta Entrada: Nicolasillo ... Dos Esbirros ... El Emperador</p> <p>Mutis: Nicolasillo Dos Esbirros Entrada: Joven de la bandera ...</p>	<p>En la puerta reaparece Nicolasillo ... La Infanta trata de salir del cuadro, pero no puede. Golpea con los puños la barrera invisible e infranqueable que tiene delante ... Nicolasillo busca un objeto contundente. Se hace con una barra de hierro. Cuando la alza para golpear el lienzo, dos Esbirros, atraídos por los gritos de la Infanta, irrumpen en la estancia ... Nicolasillo se vuelve contra ellos, más nada puede. En un instante le tienen desarmado y tumbado en el suelo ... Uno de los Esbirros hace sonar un silbato. Fuera se oyen pasos apresurados ... Llega el Emperador seguido por los cortesanos ... Esbirro 2.-Cuadrándose ... La Infanta gesticula y habla, pero nadie la oye ... Nicolasillo.-Mientras le arrastran ... El Emperador, sorprendido por las palabras de Nicolasillo, dirige su mirada a la Infanta ... Emperador.- Cuando han salido todos, a la Infanta ... El Emperador le tiende la mano y la Infanta abandona el cuadro sin dificultad. Su confusión es tanta, que no acierta a hablar ... Emperador.- Ofreciéndole su brazo ... Infanta.- Desentendiéndose del Emperador, a Kantor ... La Infanta duda ... Infanta.- Algo perdida ... Infanta.- Recordando ... Un Actor Joven coge una bandera y, montado a</p>				<p>Silbato ...</p>		<p>Los esbirros hacen sonar el silbato. ... Del exterior llegan ruidos de botas. A medida que se aproximan, el sonido crece hasta hacerse estruendoso. Se suma el rugido de los motores de vehículos pesados. Se oyen voces en ruso que transmiten órdenes y suena algún disparo aislado. ... El emperador sigue con la mirada el descenso del invisible telón de seguridad. El ruido se amortigua. Antes de apagarse, suena lejano un tableteo de ametralladora. ...</p>

						<p>horcajadas sobre los hombros de un compañero, la agita</p> <p>...</p> <p>Del exterior llegan ruidos de botas. A medida que se aproximan, el sonido crece hasta hacerse estruendoso. Se suma el rugido de los motores de vehículos pesados. El Joven empieza a reírse cada vez con más fuerza. Al cabo, sus carcajadas se transforman en un grito histérico. Al tiempo, su cuerpo se agita hasta la convulsión y el ondear de la bandera alcanza la intensidad de un mar embravecido. Se oyen voces en ruso que transmiten órdenes y suena algún disparo aislado</p> <p>...</p> <p>El Joven de la bandera es la imagen del pánico. Su rostro se contrae en un rictus que ya no se borrará. Más sigue agitando la bandera.</p> <p>...</p> <p>El Emperador abraza a la Infanta y sigue con la mirada el descenso del invisible telón de seguridad. El ruido se amortigua. Antes de apagarse, suena lejano un tableteo de ametralladora</p> <p>...</p> <p>Joven.- Dejando caer la bandera</p> <p>...</p> <p>La Infanta se libera suavemente de los brazos del Emperador y le mira fijamente a los ojos.</p>			
--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

CUADRO	ESPACIO DRAMÁTICO	TIEMPO DRAMÁTICO	PERSONAJES	MUTIS ENTRADAS	RES/ACCIONES	ESCENOGR.	VESTUAR.	ATREZO UTILERÍA	ESPACIO LUMINICO	ESPACIO SONORO
Cuadro 11ª DESPOJOS	Desde el atelier de Kantor, se pone en escena, juega con el espacio dramático de el palacio del Emperador.	Se sigue combinando el tiempo de principio de los 90 en el atelier de Kantor, donde el propio Tadeusz nos lleva hasta los días previos al 25 de abril de 1666 cuando se celebraba en la corte de Madrid el desposorio de la Infanta por poderes. Tres días después Margarita Teresa se ponía en camino a Viena. Aunque aparecen referencia al discurso de franco y por tanto a la época de la dictadura en España, en este cuadro no se recrea tal tiempo sino que se referencia el texto del dictador	Kantor La Infanta Actores del Cricot (El Emperador, Embajador, ...)	Cuadro Anterior: Emperador Infanta Kantor Actores Cricot Entrada: Embajador Mutis:	El Emperador sale al encuentro del Embajador ... Embajador. -Mostrando un escrito ... El Emperador medita largamente. Los actores le rodean llenos de curiosidad. ... Todas las miradas confluyen en la resplandeciente Infanta			Escrito		

CUADRO	ESPACIO DRAMÁTICO	TIEMPO DRAMÁTICO	PERSONAJES	MUTIS ENTRADAS	RES/ACCIONES	ESCENOGR.	VESTUAR.	ATREZO UTILERIA	ESPACIO LUMÍNICO	ESPACIO SONORO
Cuadro 12ª LA BODA	El mismo espacio del taller de Kantor en Cracovia, donde los actores en esta ocasión no nos trasportan a ningún lugar concreto, pero hemos de sobreentender que todo sucede en Palacio, seguramente en el de Viena. Sospechamos también que la boda creada por el autor y recreada por los actores, ha de tener lugar en algún lugar noble, ya que como sabemos, el 25 de abril de 1666 se celebró en la corte de Madrid el desposorio por poderes	Igual que en el cuadro anterior. Los tiempos dramáticos pululan entre los últimos días en el taller de Kantor, y el espacio temporal que va desde 1666 y tiempo antes del 12 de marzo de 1673, fecha de fallecimiento de la Infanta Margarita Teresa.	Kantor La Infanta Actores del Cricot (El Emperador, cura, Una Actriz, Actor 1, Actriz 1, Actor 2, Actor 3 ...)	Cuadro Anterior: Emperador Infanta Kantor Actores Cricot Entrada: Cura Una Actriz Actor 1 Actriz 1 Actor 2 Actor 3 Mutis:	Un actor se pone sotana y bonete, reúne a la Infanta y al Emperador, se sitúa frente a ellos, cubre la cabeza de ella con un velo blanco y, tras hacer un guiño de complicidad a los demás actores, inicia la ceremonia nupcial ... Cura.- Le incita a contestar ... El Emperador se come la risa y la Infanta no oculta su desconcierto ... La Infanta dirige su mirada a Kantor, buscando una explicación a lo que sucede ... Los actores celebran la respuesta con abierta hilaridad ... Cura.- Mostrando su aspecto a Kantor ... Cura.- De nuevo a la Infanta y al Emperador ... Kantor abandona la mesa de luces y se dirige amenazante hacia el Cura. Cuando llega a su lado, la voz de la Infanta se ha unido a la del Cura ... Suena la marcha de "La Infantería Gris". El Emperador, con los ojos vidriosos y movimientos de autómatas, toma del brazo a la Infanta y la arrastra. El velo blanco cae al suelo. Antes de que Kantor lo recoja, es pisoteado. ... Kantor, fuera de quicio, grita para que cese la música y se abre paso hacia el Emperador, apartando a los actores con violencia. Con el fin de la música, la acción se interrumpe. Kantor coge al Emperador por el pecho y le zarandea ... Kantor le suelta. Los dos hombres, apenas separados por unos centímetros		Sotana Bonete Zapatos de charol ... velo blanco	Artículo que tiene algo de rudimentario aparato de gimnasia: de una especie de caballete alargado arrancan, unidos por una bisagra, dos tablas que pueden abrirse y cerrarse manualmente. ...		Suena la marcha de "La Infantería Gris" "La Infantería Gris" ...

CUADRO	ESPACIO DRAMÁT.	TIEMPO DRAMÁTICO	PERSONAJES	MUTIS ENTRADAS	RES/ACCIONES	ESCENOGRAF.	VESTUAR.	ATREZO UTILITERIA	ESPACIO LUMÍNICO	ESPACIO SONORO
Cuadro 13ª LA MÁQUINA FAMILIAR	Mismo espacio dramático que en el cuadro XII	Se repite el mismo espacio temporal que en cuadro 12, con la salvedad de que este cuadro termina el mismo 12 de marzo de 1673, que fue el día de la muerte de la infanta. Es importante la afirmación de la infanta en el final del cuadro: " <i>Apenas acabaron los funerales, emprendí el camino de Cracovia</i> ". Más de 400 años la separan de los dos lugares	Kantor Infanta Doble infanta Actores del Crícot (El Emperador, cura, comadrona, consejero, humanista, empleado de la funeraria, Viajero, consejero)	Cuadro Anterior: Kantor Emperador Infanta Doble Infanta Actores Crícot Entrada: Comadrona Cura Consejero Humanista Empleado de la funeraria Viajero Consejero Mutis: Viajero	A ese artilugio que los actores han traído a primer término, le llamó Kantor, cuando lo empleó en "La clase muerta", la máquina familiar. Otros aparatos no menos raros van a ser utilizados: una cuna mecánica que se asemeja a un pequeño féretro y un viejo y rudimentario carro de basura. La actividad de los actores es frenética. Mientras unos acercan los objetos al centro del estudio, otros van separando muñecos de cera con apariencia de cadáveres de niños. Kantor, un tanto desbordado por el ajetreo, finge controlar la situación. ... Los personajes ocupan sus sitios. El Emperador se dirige a la Doble de la Infanta ... Dos Hombres tienden a la Doble de la Infanta en la máquina familiar, el cuerpo sobre el caballete y las piernas extendidas a lo largo de las tablas. Cuando está bien amarrada, se sitúan a ambos lados y abren y cierran una y otra vez las tablas y, con ellas, las piernas de la mujer. Una Comadrona coloca la cuna mecánica bajo la máquina familiar. Simula extraer un muñeco de cera de las entrañas de la Doble de la Infanta. Mientras lo deposita en la cuna, un Actor imita el llanto del recién nacido ... Humanista.-Saliendo de detrás de un pupitre repleto de libros ... Humanista.-Señalando los libros ... Consejero.- A medida que los examina, los arroja al suelo ... Arrodillado, el Humanista intenta recoger los destrozados libros y de recomponerlos ... La Comadrona saca al muñeco de la cuna. Antes de presentárselo al Emperador, el actor que imitaba su llanto, calla ... El Emperador arroja el muñeco contra el suelo ... La máquina familiar entra, de nuevo, en funcionamiento. Un Ama de Cría muestra su pecho desnudo y se ofrece para amamantar lo que venga. Pero ni la Virgen del santuario de Jetzinger, traída en procesión por el Cura, proporciona mejor fortuna en los partos siguientes. Los abortos se suceden. Apenas desaloja la Comadrona la cuna, otro			A ese artilugio que los actores han traído a primer término, le llamó Kantor, cuando lo empleó en "La clase muerta", la clase muerta", la máquina familiar. Otros aparatos no menos raros van a ser utilizados: una cuna mecánica que se asemeja a un pequeño féretro y un viejo y rudimentario carro de basura. ... recortes de prensa		

CUADRO	ESPACIO DRAMÁTICO	TIEMPO DRAMÁTICO	PERSONAJES	MUTIS ENTRADAS	RES/ACCIONES	ESCENOGRAFIA	VESTUARIO	ATREZO UTILERIA	ESPACIO LUMINICO	ESPACIO SONORO
Cuadro 14# NO VOLVERÉ JAMÁS	La última escena transcurre en el estudio de Tadeusz Kantor	Tiempo dramático único. Seguramente en la única jornada del 8 de diciembre de 1990, día de su muerte.	Kantor Infanta Actores del Cricot (Actor,...)	Cuadro Anterior: Kantor Infanta Actores Cricot Mutis: Actores Cricot ... Infanta	Kantor.- Rechaza el abrigo que le ofrece un Actor ... Mientras el Actor busca el abrigo, se dirige al resto de la compañía ... Los actores abandonan disciplinadamente la estancia a través del armario. El que ha ayudado a Kantor a ponerse el abrigo, lo hace en último lugar, cerrando sus puertas desde dentro. Kantor huye de la mirada de la Infanta refugiándose tras la mesa de luces ... Kantor empieza a apagar los focos ... Kantor. Apartándose de la mesa de luces ... Kantor alarga el brazo ... La Infanta une su mano a la de Kantor ... La Infanta le obliga a sentarse ... Kantor inclina la cabeza hacia delante. La Infanta llora. No sabe qué hacer. Contempla los marcos vacíos. Luego, retrocede hacia la puerta. Apaga la bombilla. ... Sale. Cierra suavemente.		El abrigo de "El regreso de Ulyses". Está muy viejo. Tiene los bolsillos rotos. No podrá abrochárselo. No tiene botones ...		Kantor empieza a apagar los focos. ... La única luz que alumbraba el estudio es la que proporciona la bombilla suspendida del techo. ... Apaga la bombilla. Todavía llega alguna luz débil del exterior. ... El cuarto de la imaginación y de la memoria de TADEUSZ Kantor queda sumido en la oscuridad.	

4.2.9.3. Conflicto¹

De los cuatro tipos de conflictos con que nos podemos encontrar (hombre contra hombre, hombre contra sociedad, hombre contra naturaleza y hombre contra sí mismo), en *La Infanta de Velázquez* aparecen casi todos.

Solamente descartaríamos el prototipo de conflicto que enfrenta al hombre contra la naturaleza. No se vislumbra ningún personaje ni situación que se debata en un conflicto de estas características, salvo en la búsqueda incesante por parte del Emperador de un hijo varón que la naturaleza no le da.

4.2.9.3.1. Conflicto general

Desbrozar el conflicto central de la obra se puede tornar una tarea muy difícil si no entendemos que el propio conflicto es un conjunto en sí mismo. No es fácilmente identificable ese conflicto. La búsqueda de la felicidad por parte de la Infanta, que hace que escape de su cuadro para recorrer toda Europa y llegar al taller de Kantor, es el hilo conductor de una amplia lectura antibelicista y un posicionamiento contrario a la Europa de los mercaderes, como contábamos anteriormente.

4.2.9.3.2. Conflicto secundario

Los conflictos secundarios son múltiples. En los de tipo “hombre con sí mismo” destacamos a Kantor. En este personaje vemos cómo después de convencer a la Infanta de que se quedara y así poder contar su historia, al final arroja la toalla y se desdice de todo lo anterior hasta entregarse en los brazos de la muerte. En ese maravilloso desarrollo de sus conflictos internos, le vemos como pasa por casi todos los estadios emocionales: desde la ira hasta la calma del que se sabe muerto; desde el hombre animoso con la Infanta, hasta el artista preso por el desasosiego.

Más evidente es el conflicto de Velázquez, que le hace dudar entre si debe permitir que la Infanta se vaya o no. Del mismo modo, es digno de mención el conflicto interno que se genera cuando Adas se ve absorbido por el personaje que está interpretando, el Emperador.

En este mismo tipo de conflicto podemos encuadrar al miliciano, que se debate entre sacar todas las obras del museo o acceder a dejar el cuadro que aún no ha terminado de pintar Velázquez. Quizás también podríamos tomar en consideración el conflicto del autor de la obra, sobre si salir a parar el espectáculo o no.

1. Se trata de identificar el elemento en la forma que fuere que desata el conflicto. Bien puede ser un personaje, un elemento escénico o de atrezzo, una escena concreta, etc. Debemos también posicionarnos en si ese elemento se puede identificar fácilmente.

Destacamos conflictos puntuales de un “personaje contra otro” en el de la Infanta contra Nicolasillo, no reconociendo los hechos que el enano le cuenta; el de Tío Carlos cuando se enfrenta por la maleta, que probablemente es una metáfora de todo lo que le queda en la vida; o el conflicto del Consejero contra el Embajador.

Destacamos también los conflictos del Emperador contra todos los que amenacen su espacio de poder, llegando incluso a ordenar la muerte del Viajero en la Plaza de la Concordia.

El conflicto del “hombre contra la sociedad” aparece más claramente reflejado en el personaje de Nicolasillo, que en aras de salvar a la Infanta de su marido decide enfrentarse contra toda la corte y decir la verdad a riesgo de que le cueste la vida.

4.2.9.4. Clímax²

Si atendemos a la definición exacta de clímax, aquella que nos dice que es el momento culminante, de máxima tensión o de mayor importancia en el planteamiento del texto teatral, inexorablemente hallamos este en el cuadro XIII, titulado “La máquina familiar”.

Este cuadro es el resultado del *crescendo* que arranca desde el cuadro anterior, “La boda”, y que va a acabar en una apoteósica y frenética actividad de los personajes. Todos se mueven imbuidos en una danza macabra donde van naciendo muñecos de cera con apariencia de cadáveres de niños, ante el aparente control de Kantor. La máquina familiar no para de traer criaturas muertas al mundo hasta que finalmente es la Infanta la que acaba muriendo.

4.2.9.5. Transición³

Aunque en casi todos los trabajos y estudios vistos en torno a la obra *La Infanta de Velázquez* se habla de una división por escenas, entendemos que no es la estructura que más se ajusta al espíritu de la técnica lopezmoziana en este texto.

Es verdad que la definición de “escena” de la que partía aquella concepción aristotélica donde primaba la unidad de espacio, tiempo y acción desarrollada cronológica y progresivamente ha mutado. A pesar de que ahora se apoye fundamentalmente en el elemento “acción”, y de que haya dejado de definirse exclusivamente por la organización de las entradas y salidas de los personajes, creo que la división más acertada del texto de López Mozo debería quedar en “cuadros”.

2. Identificar el cuadro que constituye el clímax y plantear si la misma es fácilmente identificable o no.

3. Entendemos por transición la forma en la que está dividida la obra: actos, escenas o cuadros. Si estos cambios se producen por la entrada y salida de personajes como es habitual o por otra forma menos frecuente como puede ser la repetición de una réplica o una palabra concreta, por la recuperación de una idea, por indicaciones escénicas concreta, o por cualquier otra cosa. En definitiva, hemos de indicar cuál es el sistema de transición entre las divisiones más usado frecuentemente.

Los “cuadros” son una estructura muy socorrida ya que puede definirse por ser una unidad independiente de las del resto del texto. Cada cuadro pudiera tener en sí mismo planteamiento, nudo y desenlace, lo que permite que en un cuadro pudiera contenerse distintas mini-escenas en su interior. Estos cuadros además pueden organizarse como se quiera, también en estructural lineal y cronológica. Y, evidentemente, no obedece a estructura aristotélica alguna.

La Infanta de Velázquez se apoya en una permanente superposición de espacios y tiempos a lo largo de catorce cuadros.

Estos cambios de cuadros no se apoyan en las entradas y salidas de los personajes, ni vienen determinados por apoyos textuales concretos. Cada cuadro es un corpus en sí mismo, donde ni siquiera se buscan equilibrios de ningún tipo, lo que hace que nos encontremos cuadros larguísimos como el VII a diferencia de otros que apenas ocupan dos páginas.

López Mozo no abunda en esta cuestión, aunque sí refleja en una única anotación del Cuadro XIII lo siguiente:

Por la puerta del armario asoma el VIAJERO. Al espectador no debe sorprenderle la presencia en el escenario de un personaje que murió de tres disparos en la escena nueve.

4.2.9.6. Acotaciones

Las acotaciones en la obra de López Mozo son de una importancia capital. En general, se apoya en ellas a lo largo de toda la obra haciendo gala de una gran minuciosidad. Afirma que:

Entiendo que las indicaciones recogidas en mis acotaciones son necesarias para el lector, y sirven de guía para el director de escena. [...] Como autor, había reconocido la enorme importancia de los signos verbales, y eso se refleja en las acotaciones de mi obra [López Mozo : 2001]

Las acotaciones en *La Infanta de Velázquez* son fundamentales habida cuenta de la complejidad referencial entre épocas distintas. Esa cantidad de referencias temporales junto a las espaciales, hacen necesarias notaciones claras por parte de la autoría. Apunta el propio López Mozo:

En igual medida ha afectado al de las didascalias, que en muchas de mis obras eran extensas y minuciosas. Me aficioné a ellas leyendo las de Valle-Inclán, pero también porque pensaba que eran útiles para los lectores y servían de guía a los directores de escena que se plantearan su montaje. A estas alturas sé de sobra que estos no suelen tenerlas en cuenta y, en lo tocante a aquellos, que es mejor dejarles que se imaginen como son los personajes y el paisaje que habitan [López Mozo : 2012]

Destacan las acotaciones escénicas de Valle Inclán por la belleza de la misma, que en sí mismas eran unos bellísimos textos circunstanciales en los que pocos reparaban. Para un director son fundamentales porque su lirismo evoca situaciones y personajes que complementan en mucho la capacidad creativa de un director.

Para López Mozo, Buero Vallejo también es una referencia. Sin llegar al detallismo de Valle Inclán en las acotaciones, hace un amplio uso de las mismas en sus textos. Siempre se dijo que el teatro de Buero Vallejo también lo era para ser leído, y justamente lo es porque describía

escrupulosamente desde los espacios dramáticos, desde los gestos, hasta los movimientos y las actitudes de los personajes.

Pero también tuvo López Mozo épocas de síntesis textual donde el uso de las acotaciones se vio bastante mermado, siempre con el objetivo de no encorsetar el trabajo del director con acotaciones que consideraba innecesarias.

Fui, pues, adelgazando las acotaciones y limitando su contenido a lo relativo a la acción y al movimiento de los actores. En ese ejercicio de sobriedad he llegado, en alguna ocasión, a prescindir de ellas [López Mozo : 2012]

4.2.9.6.1. Acotaciones técnicas

Sabemos que las acotaciones son las aclaraciones que, colocadas a los márgenes del texto de la obra, guían y sirven de referencia para los intérpretes a la hora de atender a cuestiones tales como los gestos, la corporalidad, los desplazamientos escénicos o los movimientos propuestos por el autor. Tienen por objetivo final clarificar tanto los diálogos como el desarrollo de la acción.

En esta búsqueda de una mayor clarificación de la puesta en escena, las acotaciones pueden ser interpretativas, descriptivas, de movimiento, témporo-espaciales o técnicas.



Se entiende como “anotación técnica” aquella que hace una definición precisa de las dimensiones, posicionamiento, situación y otras características del elemento o plano escénico. Adicionalmente, la acotación nos puede acercar información complementaria acerca de las distancias, los materiales, etc.













También puede llegar a considerarse una acotación técnica aquella que es tan precisa que hace imposible otra interpretación de la escena o cuadro por parte del director. En muchos de los casos, el autor tiene una imagen concreta de la situación y trata de reproducirla técnicamente, como por ejemplo en el Cuadro IV de *La Infanta de Velázquez*: «La tropa divisionaria desaparece envuelta por la nube de vapor que desprende la locomotora».





















Aunque este tipo de anotaciones son más propias del director y su equipo, en algunas ocasiones nos encontramos a autores que con precisión absoluta, salpimientan sus textos con este tipo de acotaciones.









Estas últimas acotaciones casi ni aparecen en *La Infanta de Velázquez*, justamente porque López Mozo es un autor que deja espacios abiertos y de creación para los directores de escena. Pero sí que aparecen algunas otras a tener a cuenta.

En la línea planteada de que el libro de dirección ha de ser una herramienta de interpretación rápida y eficaz, hemos elaborado el presente cuadro que ilustra por cuadros el vaciado de las acotaciones técnicas que aparecen en el texto.

Cuadro	Luminotécnica / Audio		Escenografía / Vestuario	
Cuadro I		Acotación lumínica		Acotación escenográfica
		Acotación sonora		Acotación de vestuario

Acotaciones técnicas <i>La Infanta de Velázquez</i>				
Cuadro	Luminotécnica / Audio		Escenografía / Vestuario	
Cuadro I TADEUSZ KANTOR EN EL MUSEO DEL PRADO		En un momento puntual de la escena, el Guía al subir al proscenio, acciona el interruptor de la luz. Bañar de luz a la Infanta cuando Kantor descubre el cuadro		La recreación del célebre cuadro, ocupa todo el escenario. A la derecha, los cinco balcones de doble hoja y montantes. En los paneles de separación, cuadros oscuros. A la izquierda, en primer término, el bastidor. Al fondo, la puerta de cuarterones abierta al descansillo del que arranca la breve escalera en que se recorta la silueta, en contrachapado, de José Nieto Velázquez. Al lado, el espejo de marco negro en el que se esbozan las efigies de Felipe IV y Mariana de Austria. Ocupando los altos de la pared, las copias de pinturas mitológicas. En el espacio central, los demás personajes del cuadro. Doña Marcela de Ulloa y Diego Ruiz de Azcona son dos maniquíes de alambre. El de ella vestido con monjil negro y blancas tocas; el de él, con jubón negro y golilla. Agustina Sarmiento, Isabel de Velasco, Maribarbola y el perro son figuras de tamaño natural hechas de cartón piedra.
				Vestido blanco con pliegues
Cuadro III DIAS DE GUERRA		Al cabo, la estancia queda sumida en una oscuridad apenas mitigada por la luz que penetra por la puerta del fondo. En el lugar que ocupaba la silueta de José Nieto Velázquez, aparece un MILICIANO		
		Estampidos Ruidos de cañonazos Descarga de Artillería Al estruendo de las bombas, siguen descargas de fusilería.		
Cuadro IV UNA NOCHE, EN CRACOVIA, LA INFANTA DE VELÁZQUEZ ENTRA EN EL ESTUDIO DE TADEUSZ KANTOR		En el escenario oscuro, se oyen los pasos y la respiración fatigada de alguien. Al cabo de unos segundos, tras el chasquido de un interruptor, la luz escasa de una bombilla suspendida del techo		Al cabo de unos segundos, tras el chasquido de un interruptor, la luz escasa de una bombilla suspendida del techo ilumina un espacio con vocación de museo que tiene tanto de estudio de pintor como sala de ensayos.
				Ya no viste el traje blanco y oro con que posara para VELÁZQUEZ, sino otro negro de parecida hechura tan gastado y deshilachado que con él parece, no la modelo del pintor, sino su espectro. Viene descalza, con los brazos al aire y el torso oprimido por un rígido corsé. Abierto el vestido por delante, quedan al descubierto, entre la maraña de fierros y ballenas que sostienen la falda, unas piernas flacas y ensangrentadas.

Cuadro V EL DEBUT DE LA INFANTA				En el hueco de la puerta reaparece la Infanta
				Soldado con uniforme del ejército napoleónico Los actores, orientados por la INFANTA, eligen el vestuario: chaquetas de pana gastada, monos de miliciano, abrigos de medio pelo, cazadoras de cuero, zamarras, guerreras con los galones arrancados.
Cuadro VI CAMINOS DE HIERRO				La tropa divisionaria desaparece envuelta por la nube de vapor que desprende la locomotora.
		Un pitido lejano anuncia que un tren se acerca. El tren pasa sin detenerse. Otro tren a gran velocidad. El estrépito de los trenes hace inaudibles las voces. Continuo paso de trenes. El traqueteo se va haciendo más lento y, finalmente, tras el chirriar de los trenos, se detiene. El tren lanza un agudo pitido y arranca lentamente.		Los viajeros, soldados uniformados con camisas azules, pantalones caqui y un variado surtido de gorras, entre las que abundan las legionarias y las boinas rojas, saltan al andén.
Cuadro VII EL EMPERADOR		El nuevo ropaje, es una mezcla extraña de la palaciega indumentaria barroca y de la que dicta la moda del siglo XX. Un VIOLINISTA de nuestro tiempo, con pajarita y sombrero hongo, irrumpe en escena.		El Emperador conduce a la Infanta al otro lado del marco sin lienzo.
		Una orquesta invisible inicia un concierto de violines. Suenan los compases de una pavana.		
Cuadro X LAS REVOLUCIONES IMAGINARIAS O LOS FANTASMAS ROMÁNTICOS DE LA REVOLUCIÓN				
		Del exterior llegan ruidos de botas. A medida que se aproximan, el sonido crece hasta hacerse estruendoso. Se suma el rugido de los motores de vehículos pesados. Se oyen voces en ruso que transmiten órdenes y suena algún disparo aislado. El emperador sigue con la mirada el descenso del invisible telón de seguridad. El ruido se amortigua. Antes de apagarse, suena lejano un tableteo de ametralladora.		
Cuadro XII LA BODA				Artificio que tiene algo de rudimentario aparato de gimnasia: de una especie de caballete alargado arrancan, unidos por una bisagra, dos tablas que pueden abrirse y cerrarse manualmente.
		Suena la marcha de "La Infantería Gris"		

Cuadro XIII LA MÁQUINA FAMILIAR				A ese artilugio que los actores han traído a primer término, le llamó KANTOR, cuando lo empleó en “La clase muerta”, la máquina familiar. Otros aparatos no menos raros van a ser utilizados: una cuna mecánica que se asemeja a un pequeño fèretro y un viejo y rudimentario carro de basura.
				
Cuadro XIV NO VOLVERÉ JAMÁS		Kantor empieza a apagar los focos. La única luz que ilumina el estudio es la que proporciona la bombilla suspendida del techo. Apaga la bombilla. Todavía llega alguna luz débil del exterior. El cuarto de la imaginación y de la memoria de TADEUSZ KANTOR queda sumido en la oscuridad.		
				

4.2.9.6.2. Acotaciones de personajes

4.2.9.6.2.1. Descriptivas: física y psicológica

Como se podrá comprobar, las anotaciones en cuanto a la descripción física de los personajes no son muchas. Ello deja un campo con mayores posibilidades a la hora de componer el personaje de manera más libre.

Sin embargo, la descripción psicológica de los mismos nos aporta más datos. La mayoría de ellos han sido extraídos a modo de biografía pasiva; es decir, de lo que cuentan el resto de personajes.

Descripción de los personajes			
Cuadro	Personaje	Descripción	
		Física	Psicológica
Cuadro II EL PINTOR Y LA MODELO	NICOLASILLO	Velázquez mira al enano.	
Cuadro III DIAS DE GUERRA	VELÁZQUEZ		Velázquez propina un pescozón al enano y le aleja del balcón. Ahora es él quien, desafiando el peligro, se asoma al exterior.
Cuadro IV UNA NOCHE, EN CRACOVIA, LA INFANTA DE VELÁZQUEZ ENTRA EN EL ESTUDIO DE TADEUSZ KANTOR	INFANTA	Viene descalza, con los brazos al aire y el torso oprimido por un rígido corsé. Abierto el vestido por delante, quedan al descubierto, entre la maraña de hierros y ballenas que sostienen la falda, unas piernas flacas y ensangrentadas.	

4.2.9.6.2.2. Constructivas: posturas, gestos, forma de caminar, etc.

Construcción del personaje		
Cuadro	Personaje	
Cuadro IV UNA NOCHE, EN CRACOVIA, LA INFANTA DE VELÁZQUEZ ENTRA EN EL ESTUDIO DE TADEUSZ KANTOR	INFANTA	Viene descalza, con los brazos al aire y el torso oprimido por un rígido corsé. Abierto el vestido por delante, quedan al descubierto, entre la maraña de hierros y ballenas que sostienen la falda, unas piernas flacas y ensangrentadas.
Cuadro VII EL EMPERADOR	ADAS EMPERADOR	Adas se transforma en el Emperador <i>(Aunque no apunta nada en concreto, subyace de fondo que hay un cambio de postura corporal como mínimo)</i>
	ADAS EMPERADOR	EMPERADOR.- <i>(Invitándola)</i> Una reverencia, el cuerpo derecho y airoso... Damos cinco pasos... Uno, dos, tres, cuatro, cinco... ¡Ni uno más! Atrás otros tantos.
	EMPERADOR INFANTA ACTORES	<i>Todos, en palacio, se incorporan a la danza cortesana. Se mueven como figuras de caja de música.</i>
	INFANTA	INFANTA.- Mejor. Soy tan torpe bailando, que te pisaría.
	INFANTA	EMPERADOR.- No me asustan tus pies. Son ligeros como las plumas. Lo que temo es abrasarme, si me acerco.
Cuadro XIII LA MÁQUINA FAMILIAR	KANTOR	INFANTA.- Demasiado débil.

4.2.9.6.3. Espacio escénico

Las acotaciones sobre espacio escénico, son el grueso de todas las que hay. En eso, López Mozo sí ha querido dejar claro cómo concibe la ubicación y el tránsito de personajes y elementos escénicos.

El autor propone un amplio uso del espacio escénico, usándolo al completo y sin importarle dejar al aire las tripas del teatro. También le da funcionalidad teatral a los espacios no convencionales de interpretación. Conviene recordar que del mismo modo que recalca la presencia de los tramoyistas en el cuadro III, el cuadro I se inicia entrando por el patio de butacas para posteriormente subir al proscenio.

Ese juego de rupturas espaciales se continúa con la sempiterna salida y entrada de la Infanta del marco del cuadro que la acoge.

Espacio escénico	
Cuadro	Descripción
Cuadro I TADEUSZ KANTOR EN EL MUSEO DEL PRADO	La sala y el escenario están a oscuras. El Guía del museo avanza por el pasillo guiado por la luz de una linterna. El Guía sube al proscenio. ... Kantor alza la vista. La recreación del célebre cuadro, ocupa todo el escenario. A la derecha, los cinco balcones de doble hoja y montantes. En los paneles de separación, cuadros oscuros. A la izquierda, en primer término, el bastidor. Al fondo, la puerta de cuarterones abierta al descansillo del que arranca la breve escalera en que se recorta la silueta, en contrachapado, de José Nieto Velázquez. Al lado, el espejo de marco negro en el que se esbozan las efigies de Felipe IV y Mariana de Austria. Ocupando los altos de la pared, las copias de pinturas mitológicas. En el espacio central, los demás personajes del cuadro. Doña Marcela de Ulloa y Diego Ruiz de Azcona son dos maniqués de alambre. El de ella vestido con monjil negro y blancas tocas; el de él, con jubón negro y golilla. Agustina Sarmiento, Isabel de Velasco, Maribarbola y el perro son figuras de tamaño natural hechas de cartón piedra. Velázquez, La Infanta Margarita y Nicolasillo Pertusato son seres reales, aunque su absoluta quietud les hace parecer, también, figuras. Kantor y el Guía abandonan el teatro.

Cuadro III DIAS DE GUERRA	Una descarga de artillería ahoga sus palabras y hace temblar los muros de Palacio. Apenas dejan el taller de pintura los Tramoyistas y el Miliciano, Velázquez tiende la mano hacia el lienzo La Infanta sale del cuadro
Cuadro IV UNA NOCHE, EN CRACOVIA, LA INFANTA DE VELÁZQUEZ ENTRA EN EL ESTUDIO DE TADEUSZ KANTOR	En el escenario oscuro, se oyen los pasos y la respiración fatigada de alguien. Al cabo de unos segundos, tras el chasquido de un interruptor, la luz escasa de una bombilla suspendida del techo ilumina un espacio con vocación de museo que tiene tanto de estudio de pintor como sala de ensayos. Ese lugar es el cuarto de la imaginación y de la memoria de su propietario, Tadeusz Kantor. Le vemos en un lateral del proscenio, ante una rudimentaria mesa de luces. Diseminados por todas partes, en cuidado desorden, hay multitud de objetos que formaron parte de las escenografías y utilería de sus espectáculos: falsas puertas, el desvencijado armario del que salían y entraban sus personajes, un gran caballete vertical que sostiene un marco desprovisto de lienzo, algunas sillas, un artilugio a mitad de camino entre aparato de gimnasia y potro de tortura, el carro de basura con los maniqués de dos niños, una cuna mecánica, la vieja maleta de un eterno viajero, un pupitre de escuela, marcos de ventanas, cestos de mimbre, embalajes de madera, fusiles apoyados en un destartalado armero, banderas descoloridas y rotas y un sinfín de muñecos y figuras de cera desnudos o vestidos con ropas raídas.
Cuadro VI CAMINOS DE HIERRO	Un pitido lejano anuncia que un tren se acerca. Todos dirigen la mirada hacia el punto por el que se supone que ha de aparecer. A un lado de la imaginaria vía quedan la Infanta y uno de los actores que, al hacerse cargo de la disputada maleta, se convierte en el Hombre del Andén. Al otro, Kantor y Tío Carlos, éste a regañadientes, después de intentar, sin éxito, alcanzar el andén en que ha quedado el equipaje. El tren pasa sin detenerse. ... Tío Carlos hace un gesto de satisfacción. Un tren se acerca a la estación. El traqueteo se va haciendo más lento y, finalmente, tras el chirriar de los trenos, se detiene. Los viajeros, soldados uniformados con camisas azules, pantalones caqui y un variado surtido de gorras, entre las que abundan las legionarias y las boinas rojas, saltan al andén. Con ellos, un Capellán Castrense. La Infanta se aparta del cadáver y se refugia en la desierta sala de espera del apeadero.
Cuadro VII EL EMPERADOR	Todos, en palacio, se incorporan a la danza cortesana. El Emperador conduce a la Infanta al otro lado del marco sin lienzo ... Mientras, el Emperador recibe a su Embajador en Madrid.
Cuadro VIII NICOLASILLO	Nicolasillo se pierde entre los objetos que pueblan el estudio
Cuadro IX DISCURSO EN LA PLAZA DE LA CONCORDIA	<i>(Aunque no es una acotación como tal, el propio título del cuadro ya nos sitúa).</i>
Cuadro X LAS REVOLUCIONES IMAGINARIAS O LOS FANTASMAS ROMÁNTICOS DE LA REVOLUCIÓN	La Infanta trata de salir del cuadro, pero no puede.
Cuadro XIV NO VOLVERÉ JAMÁS	El cuarto de la imaginación y de la memoria de Tadeusz Kantor queda sumido en la oscuridad.

4.2.9.6.4. Espacio sonoro

El espacio sonoro en este texto tiene por principal misión crear la atmósfera del espectáculo. En el Cuadro III se marca la presencia de estampidos, ruidos de cañonazos, descarga de Artillería, estruendo de las bombas, a los que siguen descargas de fusilería. Mientras en el Cuadro VI se hace referencia a todo un amplio catálogo de diversas situaciones de trenes.

Nuevamente, en el Cuadro X la atmósfera se crea con el ruido que llega del exterior de botas y que se van haciendo cada vez más estruendoso a medida que se aproximan. También se suma a ello el rugido de los motores de vehículos pesados, las voces en ruso que transmiten órdenes y algún que otro disparo aislado, así como el tableteo de la ametralladora al cerrarse el telón de acero. Por último, aparece en el Cuadro XII el momento en el que suena la marcha de “La Infantería Gris”.

Nos encontramos además con un espacio sonoro fundamental para el desarrollo de la acción. Tenemos algunos momentos como cuando están en el baile y el violinista toca en el Cuadro VII, o como cuando el cortesano entona el himno nacional austríaco y es acompañado por los demás en el mismo cuadro. También en ese cuadro se aprecia cómo una orquesta invisible inicia un concierto de violines y suenan los compases de una pavana.

En el cuadro X nos encontramos el sonar del silbato de los esbirros, y el ruido del descenso del invisible telón de seguridad.

Espacio sonoro	
Cuadro	
Cuadro 3ª DIAS DE GUERRA	Estampidos ... Ruidos de cañonazos ... Descarga de Artillería ... Al estruendo de las bombas, siguen descargas de fusilería.
Cuadro 6ª CAMINOS DE HIERRO	Kantor actúa sobre los interruptores y unos focos visibles desde la sala iluminan el escenario.
Cuadro 7ª EL EMPERADOR	Una orquesta invisible inicia un concierto de violines. Suenan los compases de una pavana.
Cuadro 10ª LAS REVOLUCIONES IMAGINARIAS O LOS FANTASMAS ROMÁNTICOS DE LA REVOLUCIÓN	Los esbirros hacen sonar el silbato. ... Del exterior llegan ruidos de botas. A medida que se aproximan, el sonido crece hasta hacerse estruendoso. Se suma el rugido de los motores de vehículos pesados. Se oyen voces en ruso que transmiten órdenes y suena algún disparo aislado. ... El emperador sigue con la mirada el descenso del invisible telón de seguridad. El ruido se amortigua. Antes de apagarse, suena lejano un tableteo de ametralladora.
Cuadro 12ª LA BODA	Suena la marcha de "La Infantería Gris".

4.2.9.6.5. Iluminación

Iluminación	
Cuadro	
Cuadro 1º TADEUSZ KANTOR EN EL MUSEO DEL PRADO	Noche. Guiados por la luz de una linterna. ... En un momento puntual de la escena, el Guía al subir al proscenio, acciona el interruptor de la luz. ... Bañar de luz a la Infanta cuando Kantor descubre el cuadro
Cuadro 3ª DIAS DE GUERRA	Al cabo, la estancia queda sumida en una oscuridad apenas mitigada por la luz que penetra por la puerta del fondo. En el lugar que ocupaba la silueta de José Nieto Velázquez, aparece un Miliciano. ... El Miliciano entreabre uno de los balcones y una suave penumbra baña la estancia ... El Miliciano entreabre uno de los balcones y una suave penumbra baña la estancia.
Cuadro 4ª UNA NOCHE, EN CRACOVIA, LA INFANTA DE VELÁZQUEZ ENTRA EN EL ESTUDIO DE TADEUSZ KANTOR	En el escenario oscuro, se oyen los pasos y la respiración fatigada de alguien. ... Al cabo de unos segundos, tras el chasquido de un interruptor, la luz escasa de una bombilla suspendida del techo
Cuadro 5ª EL DEBUT DE LA INFANTA	Kantor actúa sobre los interruptores y unos focos visibles desde la sala iluminan el escenario.
Cuadro 14ª NO VOLVERÉ JAMÁS	Kantor empieza a apagar los focos. ... La única luz que alumbraba el estudio es la que proporciona la bombilla suspendida del techo. ... Apaga la bombilla. Todavía llega alguna luz débil del exterior. ... El cuarto de la imaginación y de la memoria de Tadeusz Kantor queda sumido en la oscuridad.

4.2.9.6.6. Vestuario y maquillaje

Vestuario/Maquillaje			
Cuadro	Personaje	Descripción	
		Vestuario	Maquillaje
Cuadro 1ª TADEUSZ KANTOR EN EL MUSEO DEL PRADO	KANTOR	Sombrero Gabán	
	INFANTA	Vestido blanco con pliegues <i>(Será en el cuadro IV donde una acotación dirá que vestía traje blanco)</i>	
Cuadro 4ª UNA NOCHE, EN CRACOVIA, LA INFANTA DE VELÁZQUEZ ENTRA EN EL ESTUDIO DE TADEUSZ KANTOR	INFANTA	Ya no viste el traje blanco y oro con que posara para Velázquez, sino otro negro de parecida hechura tan gastado y deshilachado que con él parece, no la modelo del pintor, sino su espectro. Viene descalza, con los brazos al aire y el torso oprimido por un rígido corsé. Abierto el vestido por delante, quedan al descubierto, entre la maraña de hierros y ballenas que sostienen la falda, unas piernas flacas y ensangrentadas.	
Cuadro 5ª EL DEBUT DE LA INFANTA	INFANTA	Viste jubón degollado y la misma falda de antes recompuesta.	
	SOLDADO NAPOLEÓNICO	Soldado con uniforme del ejército napoleónico	
	ACTORES	Los actores, orientados por la Infanta, eligen el vestuario: chaquetas de pana gastada, monos de miliciano, abrigos de medio pelo, cazadoras de cuero, zamarras, guerreras con los galones arrancados. ... Se prueban lo que hay: bufandas, pasamontañas, sombreros de fieltro, gorros de lana.	
Cuadro 6ª CAMINOS DE HIERRO	ACTORES	Los viajeros, soldados uniformados con camisas azules, pantalones caqui y un variado surtido de gorras, entre las que abundan las legionarias y las boinas rojas, saltan al andén.	
Cuadro 7ª EL EMPERADOR	ACTORES	Al punto asoma un nutrido grupo de actores sucios y mal vestidos.	
	ADAS EMPERADOR	Cubren el cuerpo desnudo de Adas con ropas traídas de la guardarropía de Cricot. Arrastrados por su entusiasmo, ellos mismos se disfrazan de cortesanos con las que Kantor rechaza. El nuevo ropaje, es una mezcla extraña de la palaciega indumentaria barroca y de la que dicta la moda del siglo XX.	
	ACTOR VIOLINISTA	Un Violinista de nuestro tiempo, con pajarita y sombrero hongo, irrumpe en escena.	
Cuadro 9ª DISCURSO EN LA PLAZA DE LA CONCORDIA	VIAJERO	El Viajero se ajusta el nudo de la corbata, se estira el gabán	
Cuadro 12ª LA BODA		Sotana, Bonete, Zapatos de charol, velo blanco	

4.2.9.6.7. Localización temporal

En un nuevo alarde del más difícil todavía, directamente desde las acotaciones no es posible inferir ninguna localización temporal. Sin embargo, sí es posible la deducción de las mismas desde el texto que los personajes.

Por esta característica de componer y coser espacios temporales desde el texto dramático es por lo que López Mozo prefiere no dar ninguna anotación.

4.2.9.6.8. Otras

Este apartado se circunscribe a la detección de otras acotaciones en el texto relativas a otros elementos de interés. En la obra que nos ocupa, no se detectan ningunas.

4.2.10. CONSTANTES

El epígrafe hace alusión a términos, gestos, acciones, etc., que pueden aparecer en el texto sistemáticamente. Conviene, cuando se dan, definir cuál es su función, naturaleza y frecuencia de uso.

4.2.10.1. Palabras y frases clave

No se detecta.

4.2.10.2. Gestos

No se detecta.

4.2.10.3. Espacio sonoro

No se detecta. El espacio sonoro opera según las necesidades del texto.

4.2.10.4. Utilización del coro

El grupo de actores es usado a modo de coro. Si puede ser considerada una constante en escena, ya que sin la presencia de ellos sería imposible recrear las distintas peripecias que se cuentan. De manera abierta, Kantor se apoya en ellos.

4.2.10.5. Utilización de algún efecto especial

No se detecta.

4.2.10.6. Otros

No se detecta.

4.2.11. PERSONAJES

Con el objeto de facilitar el proceso de puesta en escena de *La Infanta de Velázquez*, López Mozo plantea que se puede representar la obra con tan sólo catorce actores, quienes pondrían en escena los 33 personajes que aparecen en el texto. Deja claro además que sólo cuatro de esos actores interpretarán a un solo personaje: la Infanta, Tadeusz Kantor, el Emperador y Nicolasillo Pertusato. Mientras el resto asumirán todos los papeles que restan.

Menos en los cuadros II y III, Kantor será el único personaje que estará presente en todos los cuadros. Emulará al verdadero Kantor que mantenía su permanente presencia en escena en plena tarea de dirección de actores.

En la dramaturgia contemporánea española actual, Mayorga por ejemplo usa el recurso del director en escena en la obra *Hamelin*, tal como hiciera el propio Kantor en vida, y tal como Jerónimo López Mozo ha hecho con el personaje Kantor.

La infanta es un personaje atemporal que funciona a modo de testigo de todos los pasajes históricos en los que López Mozo hace descansar su texto. A través de su dolor, somos capaces

de transitar desde la España vezlazquiana, hasta la guerra en la antigua Yugoslavia, haciendo una pasada por el periodo napoleónico en España, el fascismo, la Guerra Civil, la II Guerra Mundial, el franquismo, la transición española, la Primavera de Praga, la Revolución de los Claveles en Portugal, el Mayo francés del 68 o la caída del muro de Berlín.

La Infanta opera como eje vertebrador de una obra donde el personaje de Kantor, a pesar de estar casi todo el rato en escena, hace de elemento de cohesión del texto desde lo formal. Sin embargo, el personaje de la Infanta es la desencadenante de la acción.

Jerónimo López Mozo habla a través de los personajes de *La Infanta de Velázquez*. Toda su visión política y social está recogida en la motivación inicial de la obra, así como en las palabras de personajes como Kantor o del Viajero, o de la propia Infanta al final de sus días.

En ocasiones, López Mozo usa como recurso el que los personajes hablen en tercera persona de sí mismos.

4.2.11.1. Vaciado de los personajes

Atendiendo a la propia clasificación y distribución que Jerónimo López Mozo al inicio de su obra, también vamos a distribuir los personajes en las categorías que el autor plantea. Por ello, tendremos: en primer lugar, “Personajes”; luego, “Personajes del cuadro” y, por último, “Los actores del Cricot”.

No vamos a considerar aquellos personajes de los que no se dice nada en el propio texto.

También nos encontramos notas o extractos de texto que estarán repetidas en dos o más personajes. Serán recogidas en ambos, ya que se consideran relevantes para el conocimiento a fondo de cada personaje. Además, tendrán una significación distinta en cada personaje.

PERSONAJES

Guía del Museo del Prado		
Precavido	Cuadro I	“Le recuerdo que vamos a ver un lienzo, no un escenario”
	Cuadro I	“Me han dicho que, en el teatro, acostumbra a entrar en el escenario durante la representación y a mezclarse con los actores. E incluso que, en presencia del público, corrige sus movimientos y les reprende cuando lo que hacen no le gusta... Tal vez sienta la tentación de meterse en el cuadro...”
Temeroso	Cuadro I	GUÍA.- ¡Alteraría la iluminación del cuadro! KANTOR.- No tema. Me comportaré como un visitante cualquiera.

Tadeusz Kantor		
Obsesivo	Cuadro I	“No le haré perder mucho tiempo. En realidad, sólo quiero ver <i>Las Meninas</i> . <i>Las Meninas</i> de Velázquez”.
Curioso	Cuadro I	“Para descubrir su secreto”
Burlón		(<i>Burlón</i>) “Le prometo que si llego a hacer lo que tanto teme, será de manera que no perturbe a los personajes del cuadro. Haré cuanto pueda para que no adviertan mi presencia. Me limitaré a situarme detrás de Velázquez. Acaso, si la luz es escasa, abra alguno de los batientes de los balcones”.
Malhumorado	Cuadro I	Malhumorado, se cala el sombrero y se encamina hacia la salida.
	Cuadro I	Cuando no estoy de gira con mi compañía de teatro, vivo en Cracovia. Los que quieren verme acuden a la calle Kanonicka número cinco.
Sorprendido de ver a la Infanta llegar en ese estado lamentable.	Cuadro IV	KANTOR.- ¿Usted? INFANTA.- ¿Me reconoce a pesar de mi lamentable estado?

No parece sorprenderse Kantor de esta circunstancia. Más se sorprendió al verla llegar.	Cuadro IV	INFANTA. Tenía cinco cuando nos vimos. Ahora tendría, si viviera, veintiuno. Han pasado tres siglos y medio. (Atención al descuadre temporal que plantea el autor, tenemos un personaje 16 años mayor, situado tres siglos y medio después en el estudio de Kantor) KANTOR.- Lo importante es que lograra salir del cuadro. ¿En qué puedo ayudarla?
Ante la situación en la que la infanta parece hundirse moralmente.	Cuadro IV	La Infanta baja la cabeza y, tal vez, llora en silencio. Kantor se conmueve.
Trata de animar a la Infanta.	Cuadro IV	KANTOR.- Hagámoslo de otra manera. Salga de la habitación y regrese cuando la llame.
Conciliador por momentos.	Cuadro VI	KANTOR.- (<i>Niega con la cabeza al tiempo que le toma del brazo para acompañarle hasta el armario</i>) Nadie ha tocado tu maleta. Búscala bien. ¿Por qué no miras debajo de la cama? A veces la guardabas debajo de la cama.
Reflexiona en voz alta.	Cuadro VI	KANTOR.- (<i>Al Hombre del Andén, gritando para vencer el tiempo y la distancia</i>) ¿Me oye? (<i>El Hombre asiente</i>) Europa es el infierno. Remueva los escombros y la tierra calcinada y encontrará a escasa profundidad, bajo el fango y cientos de miles de cuerpos mutilados, restos de otras guerras no menos espantosas. Yo lo he hecho. En ese armario guardo los cadáveres de algunos soldados. Todos iguales en sus mortajas grises. La misma mueca de horror en sus rostros. A poco que se escarbe en este inmenso pudridero, salen a la luz las huellas de desastres más antiguos: esqueletos envueltos en banderas desgarradas y estandartes convertidos en pedazos de tela teñidos de sangre.
Kantor junto al Tío Carlos, observa con asombro y sorpresa como el hombre del Andén se suicida.	Cuadro VI	El Hombre del andén gira la cabeza al paso de cada tren. De pronto, adivinamos, por el gesto, que lanza un grito desesperado. Luego saca una pistola del bolsillo y la apoya en la sien. La Infanta corre hacia él, pero no logra evitar el disparo. El Hombre del Andén se desploma. La Infanta se inclina sobre el cadáver. Kantor y Tío Carlos contemplan la escena.
Kantor saca parte de su personalidad como director y acaba medio desquiciado con la compañía.	Cuadro VII	UNA ACTRIZ.- (<i>Furiosa, a Kantor</i>) A este paso, Cricot acabará siendo una agencia de colocación. ¡Se alquilan personajes! ¡Por horas, por días, por semanas! KANTOR.- ¡Fuera! ¡Fuera! OTRO ACTOR.- ¡¡Somos artistas!! KANTOR.- ¡Una peste!
Kantor duda entre si parar la representación o seguir adelante. Finalmente le recuerda el pie de texto para que continúe.	Cuadro X	KANTOR.- ¿Prefiere hablar de otra cosa? (<i>La Infanta duda</i>) ¿Descansar, tal vez? KANTOR.- ¿Infanta? KANTOR.- Se disponían a dar un largo paseo por el campo...
Kantor la convence para que trate de terminar el relato.	Cuadro X	KANTOR.- Tal vez usted necesite contarlo y yo, oírlo... Conque adelante. INFANTA.- Que vuelva el Embajador.
Indignación. Kantor no puede dejar de mostrar su malestar. Debe ser que no encuentra verdad en lo que está pasando.	Cuadro XII	KANTOR.- ¡Maldito cura! ¿Qué clase de boda es ésta? CURA.- La que tenemos ensayada. <i>Los actores celebran la respuesta con abierta hilaridad.</i> CURA.- (<i>Mostrando su aspecto a Kantor</i>) Sotana reluciente, bonete y zapatos de charol. KANTOR.- ¡Deja de hacer el payaso!
Ofuscado. Kantor fuera de si va a por el actor.	Cuadro XII	KANTOR abandona la mesa de luces y se dirige amenazante hacia el CURA. Cuando llega a su lado, la voz de la Infanta se ha unido a la del CURA. CURA E INFANTA.- Y te juro amor, fidelidad, honrarte y obedecerte, y prometo no abandonarte hasta que la muerte nos separe. Que así me ayude el Señor Dios Todopoderoso, unido en su Trinidad, y todos los Santos.
Al límite. Kantor ha llegado al límite de su paciencia. Para la escena violentamente.	Cuadro XII	<i>El Emperador, con los ojos vidriosos y movimientos de autómeta, toma del brazo a la Infanta y la arrastra. El velo blanco cae al suelo. Antes de que Kantor lo recoja, es pisoteado.</i> UNA ACTRIZ.- Es un presagio de desgracia. Kantor, fuera de quicio, grita para que cese la música y se abre paso hacia el Emperador, apartando a los actores con violencia. Con el fin de la música, la acción se interrumpe. Kantor coge al Emperador por el pecho y le zarandea.
Muy enfadado, Kantor pide explicaciones a Adas.	Cuadro XII	KANTOR.- ¿Qué locura es ésta, Adas? ADAS.- ¿De qué Adas habla? Quiteme la mano de encima. Soy el Emperador. KANTOR le suelta. <i>Los dos hombres, apenas separados por unos centímetros, cruzan sus miradas.</i>
Rebajar tensiones. Propone un descanso para recuperar la cordura.	Cuadro XII	KANTOR.- (<i>A la Infanta</i>) Haremos, si le parece, un descanso. INFANTA.- Yo no tuve descanso. KANTOR.- Adas no está en condiciones de seguir actuando.

Director desbordado	Cuadro XIII	<i>KANTOR, un tanto desbordado por el ajetreo, finge controlar la situación.</i>
Kantor se estremece al escuchar al consejero que rememora la solución final.	Cuadro XIII	KANTOR se sobresalta. KANTOR.- ¡No hemos aprendido nada! CONSEJERO.- No he dicho que ahora vayamos a hacerlo. He apuntado una posibilidad. Encenderíamos los hornos sólo durante unos días. Los imprescindibles. La contaminación atmosférica sería mínima.
Se sincera con la compañía. Plantea que ya está muy viejo y quiere disolver el Cricot.	Cuadro XIV	KANTOR.-... He de confesaros algo. La oscuridad empieza a envolverme. A veces miro y no veo. Las voces, incluso las cercanas, las oigo mal. Tengo la sensación de que todo se aleja de mí poco a poco. Lo interpreto como el anuncio de que está a punto de llegar ese momento en que ya no ocurre nada. He decidido disolver la compañía. Habéis peregrinado conmigo durante mucho tiempo. Gracias a todos. Sed felices. Es cuanto tengo que deciros. Podéis olvidaros de mí.
Está cansado	Cuadro XIV	INFANTA.- ¿Por qué? KANTOR.- Estoy cansado.
Se disculpa por haberla animado a trabajar con la compañía y ahora se va y lo deja.	Cuadro XIV	KANTOR.- Ha sido un error. Lo siento.
Impropio de Kantor, invita a la Infanta a regresar al cuadro.	Cuadro XIV	KANTOR.- Una historia llena de privaciones. ¿Cree que serviría para hacer frente al culto de la sangre y del dinero? ¿Para qué revivir tantas escenas de desolación y muerte? Regrese al cuadro del que jamás debió salir.
Preso del desasosiego.	Cuadro XIV	KANTOR.- Pobre Infanta. Huyendo de España, da en Europa. ¿Y qué encuentra? Bajo montañas de maquillaje espeso, la misma miseria. Así eran España y Europa hace trescientos años y así son ahora. He pasado mi vida creyendo que la memoria es capaz de hacernos mejores, que el testimonio de los seres que habitan en ella evita que el hombre repita sus errores. ¡Qué equivocado estaba!
Hace suyo el discurso en contra de esta Europa que de los mercaderes y de las guerras. Abomina de esta sórdida Europa.	Cuadro XIV	Quienes han asumido la faraónica empresa de edificar la nueva Europa se han olvidado de que los cimientos se apoyan en una inmensa ciénaga. Habría que limpiarla de los odios engendrados por patriotismos estúpidos. Pero ellos no saben hacerlo. Son comerciantes zafios y tahúres sin escrúpulos. Aprendieron la tabla de multiplicar antes que a entender un poema. Nada que no sea el dinero les conmueve. Explotan a los que huyen de la barbarie de las guerras que ellos mismos alimentan y a los que van llegando de continentes todavía más miserables. La herida abierta de los Balcanes es la prueba de su incompetencia. Prometen restañarla, pero la hacen cada vez más honda. ¡Cuánta obscenidad!
Tiene miedo. En las postrimerías de su vida, siente pánico y terror.	Cuadro XIV	KANTOR.-... Presiento que vagaré sin llegar a ningún destino. Me invade un inmenso terror, Infanta. Tengo la sensación de que me precipito cabeza abajo en el abismo.
Kantor de apaga poco a poco.	Cuadro XIV	INFANTA.- Demasiado débil. KANTOR.- Una mano cálida. La cabeza me da vueltas...
Kantor se lamenta de no haberla conocido antes.	Cuadro XIV	KANTOR.- ¿Por qué no nos hemos conocido antes? Hubiéramos hecho grandes cosas juntos. Ahora es tarde.
Muere Kantor. Hace referencia a "Hoy es mi cumpleaños", obra en la que Tadeusz Kantor estaba trabajando cuando le sorprendió la muerte en diciembre de 1990 en la ciudad de Cracovia.	Cuadro XIV	KANTOR.- Claro que sí. ¿Sabe, Infanta? Hoy es mi cumpleaños. El último. <i>Kantor inclina la cabeza hacia delante. La Infanta llora.</i>
Miliciano		
Ordenando	Cuadro III	MILICIANO.- Bajen a los sótanos. VELÁZQUEZ.- ¿Tanto peligro corremos? MILICIANO.- Nadie está a salvo. ¡Al refugio! ¡Pronto!
Decidido a hacer cumplir órdenes	Cuadro III	MILICIANO.- Tenemos orden de embalar los cuadros y sacarlos de España. VELÁZQUEZ.- ¿Adonde los llevan? MILICIANO.- A París y a Ginebra. VELÁZQUEZ.- ¿Qué pasaría si uno se extraviara? MILICIANO.- ¡No es posible! Los camiones llevarán escolta.
Comprometido	Cuadro III	VELÁZQUEZ.- ¿La sacaré de este infierno? MILICIANO.- No me he comprometido a nada. VELÁZQUEZ.- Lo sé, lo sé. MILICIANO.- ¿Adonde iría? VELÁZQUEZ.- A Cracovia. MILICIANO.- Sólo garantizo su seguridad hasta la frontera francesa.

Autor de la obra		
Interrumpe la obra	Cuadro VII	(A los actores) Un momento, por favor. (Al público, cuando la acción se interrumpe) Me presento: soy el autor de la obra
Es evidente que salvo contadas excepciones, no podrá ser el autor original de la obra. En ese caso habrá que buscar una solución que creo no ha de pasar por los que hacen de actores del Cricot. Bien pudiera ser el propio director de la obra.	Cuadro VII	

LOS PERSONAJES DEL CUADRO

Infanta		
	Cuadro I	GUÍA.- Llama la atención el rostro de tez blanca... Dicen que tiene algo de marioneta.
Mirada ansiosa	Cuadro I	KANTOR.- Fíjese en su mirada. Hace unos segundos era dulce y distraída. Ahora se ha transformado. Hay un punto de ansiedad en ella. Sus ojos buscan los míos...
Desesperada	Cuadro I	Pide ayuda para salir del cuadro
	Cuadro I	Confieso que he sufrido un desvarío al contemplar una figura tan inquietante.
Prisionera	Cuadro I	No tardará en sacarla de esa cárcel.
Decidida a huir	Cuadro II	VELÁZQUEZ.- ¿Qué hacéis, Infanta? INFANTA.- Voy con ese caballero. VELÁZQUEZ.- ¿Para ir dónde? INFANTA.- Ya os lo he dicho: con ese caballero.
Harta de la vida palaciega	Cuadro II	INFANTA.- Me hastía Palacio. VELÁZQUEZ.- Reconozco que no es un lugar divertido. NICOLASILLO.- Aquí reina, además de Su Majestad, el aburrimiento. Tan grande es que hasta las figuras de los tapices bostezan. NICOLASILLO.- Usted dijo que el aire de Palacio está demasiado viciado para que lo respire la Infanta y que haría bien en salir de él en cuanto pudiera.
Todavía una niña	Cuadro II	VELÁZQUEZ.- Todavía sois pequeñas para asomarnos al mundo.
Confiada	Cuadro II	INFANTA.- (Abatida tras contemplar el lienzo) Apenas está empezado.
En defensa de Velázquez	Cuadro II	INFANTA.- Respeta a don Diego, Nicolasillo. Es un artista. INFANTA.- Sabes de sobra que es pintor. INFANTA.- ¡Es pintor de cámara! INFANTA.- No irás a compararte con don Diego, mosca zumbona. Nunca le llegarás a la suela de los zapatos.
Sensible con Velázquez	Cuadro II	INFANTA.- Tomad. INFANTA.- Acabad mi retrato.
Cariñosa con Velázquez	Cuadro II	INFANTA.- Mi padre os lo ha encargado a vos. VELÁZQUEZ.- Le diré que no me siento con fuerzas para concluirlo. INFANTA.- ¡Por favor...!
Carácter vacilante.	Cuadro II	INFANTA.- He cambiado de opinión. No dejaré sólo a don Diego.
Tiene Miedo	Cuadro III	INFANTA.- Tengo miedo.
La infanta vislumbra un plus de valentía al viajar sola a Cracovia.		VELÁZQUEZ.- A buen recaudo. Debéis salir de aquí cuanto antes. INFANTA.- ¿Vendréis conmigo? VELÁZQUEZ.- Iréis sola. INFANTA.- Dejad que Nicolasillo me acompañe. VELÁZQUEZ.- No hay tiempo para buscarle.
Emocionada	Cuadro III	VELÁZQUEZ.- ¿Esas lágrimas? Si lloráis, se os correrá la pintura.
Estado físico lamentable	Cuadro IV	<i>Quien entra es la Infanta. Ya no viste el traje blanco y oro con que posara para Velázquez, sino otro negro de parecida hechura tan gastado y deshilachado que con él parece, no la modelo del pintor, sino su espectro. Viene descalza, con los brazos al aire y el torso oprimido por un rígido corsé. Abierto el vestido por delante, quedan al descubierto, entre la maraña de hierros y ballenas que sostienen la falda, unas piernas flacas y ensangrentadas.</i> ... INFANTA.- ¿Me reconoce a pesar de mi lamentable estado?

	Cuadro IV	INFANTA.- Tenía cinco cuando nos vimos. Ahora tendría, si viviera, veintiuno. Han pasado tres siglos y medio. ... (Atención al descuadre temporal que plantea el autor, tenemos un personaje 16 años mayor, situado tres siglos y medio después en el estudio de Kantor) ... Llevo muerta más de tres siglos. ¡Era casi una niña! Iba a cumplir veintidós años.
Desmoralizada y abatida	Cuadro IV	KANTOR.-... ¿En qué puedo ayudarla? INFANTA.- Supongo que en nada. He tardado demasiado en encontrarle.
Personaje Muerto.	Cuadro IV	INFANTA.- ¿Actriz yo? ¡Estoy muerta!
La Infanta cree que el resto del mundo la ve así.	Cuadro IV	INFANTA.- No, no... Mi papel en la Historia ha sido el de damita joven, la que lo ignora todo, la que sólo juega y se divierte. Apenas ha dejado huella.
Se hunde en un momento puntual ante Kantor	Cuadro IV	La INFANTA baja la cabeza y, tal vez, llora en silencio.
Tratando de recordar en todo momento lo vivido	Cuadro V	Varias frases al inicio de la escena.
La infanta pasa de un plano narrativo a interpelar directamente con el soldado.	Cuadro V	INFANTA.- Uno tiene una maleta. KANTOR entrega a un actor la vieja maleta. INFANTA.- El soldado se vuelve hacia mí, me ve. SOLDADO NAPOLEÓNICO.- ¿Qué hace ahí? INFANTA.- Viajo hacia Cracovia.
Trata de resistirse ante la injusticia a la que se está viendo sometida por el soldado Napoleónico	Cuadro V	INFANTA.- No para mí. ¡No estaré aquí ni un minuto más! MUJER.- Baja la voz. HOMBRE DE LA MALETA.- Te castigarán sin ración de pan. INFANTA.- Comeré al otro lado de la frontera. ... <i>La Infanta avanza dos o tres pasos decidida a continuar el viaje. El Soldado Napoleónico se interpone en su camino y le hace retroceder.</i>
Es agredida por el soldado napoleónico	Cuadro V	INFANTA.- ¡No me ponga la mano encima! MUJER.- No grites. Muérete la lengua. HOMBRE DE LA MALETA.- Acabaremos por pagarlo todos. <i>El Soldado Napoleónico derriba a la Infanta de un culatazo.</i>
Se siente sola. Nadie va en su ayuda	Cuadro V	<i>No consiente que nadie acuda en su ayuda.</i>
Se ve amenazada.	Cuadro V	SOLDADO NAPOLEÓNICO.- ¡Atrás! ¡Atrás! (<i>A la Infanta</i>) ¡Con los demás! Otro escándalo y la encierro.
Acaba por ceder ante la presión y amenazas del soldado napoleónico	Cuadro V	<i>La Infanta se levanta con dificultad y se reintegra al grupo.</i>
Tratan de convencerla de que no siga, pero no hace caso. Persistente en su idea.	Cuadro V	HOMBRE DE LA MALETA.- Cracovia está muy lejos. Desiste del viaje. Vuelve a casa. MUJER.- Es un buen consejo, criatura. INFANTA.- ¿Por qué no vuelven ustedes?
Tozuda.	Cuadro V	HOMBRE DE LA MALETA.- Muchacha, si lo que el compañero dice es verdad, te aconsejo que cambies de idea. Cruzar Europa será penoso. MUJER.- No llegarás muy lejos. INFANTA.- Lo intentaré. MUJER.- ¡Tozuda!
La infanta pelea por la maleta del hombre del andén	Cuadro VI	
Trata de evitar el suicidio del hombre del andén.	Cuadro VI	<i>El Hombre del andén gira la cabeza al paso de cada tren. De pronto, adivinamos, por el gesto, que lanza un grito desesperado. Luego saca una pistola del bolsillo y la apoya en la sien. La Infanta corre hacia él, pero no logra evitar el disparo. El Hombre del andén se desploma. La Infanta se inclina sobre el cadáver.</i>
La infanta duda, quizás temerosa, de si finalmente la podrán llevar a Cracovia. Difícilmente La División Azul pudo llevar a la Infanta a Cracovia que es una ciudad que está al Sur de Polonia. El recorrido de dentro del territorio polaco de la División fue por el Norte a través de las ciudades de Kostrzyn nad Odra (Kustrin), Tczeww (Dirschau), Olsztyn (Allestein), Olecko (Treuburg) y Suwalki (Suwaltien). Entendemos que es una licencia del autor.	Cuadro VI	INFANTA.- ¿Admiten mujeres en el tren? TENIENTE.- Enfermeras. (<i>Al Soldado 1</i>) Consiga un uniforme de enfermera.

No muy decidida a aceptar la propuesta del Emperador Leopoldo de llevarla a Viena	Cuadro VII	INFANTA.- Yo no voy a Viena, sino a Cracovia.
Hace gala de su independencia	Cuadro VII	INFANTA.- No le he pedido que me ayude, ni mucho menos que me lleve por un camino que no me interesa.
Desconocía que sus padres la habían puesto bajo la tutela del Emperador. Ha quedado muy extrañada	Cuadro VII	EMPERADOR.- Nada más lejos de mi ánimo que torcer su voluntad. Sucede, sin embargo, que sus padres la han puesto bajo mi tutela. ¿Le extraña? INFANTA.- ¿A usted no? EMPERADOR.- Su madre confía en mí. Es mi hermana. INFANTA.- ¿Quiere decir que somos parientes? EMPERADOR.- Así parece. INFANTA.- Nadie me lo había dicho
El emperador le confirma que son primos.	Cuadro VII	EMPERADOR.- ¿Quién no lo es en Europa? Soy su tío y somos, también, primos.
A la Infanta le parece bien. Pero en el fondo subyace cierta jocosidad con el tema.	Cuadro VII	EMPERADOR.- ¿Quién no lo es en Europa? Soy su tío y somos, también, primos. Razón más que suficiente para que dejemos a un lado las etiquetas. Por mí, podemos tutearnos... INFANTA.- Por mí, también. EMPERADOR.- ¡Magnífico! INFANTA.- ¿Cómo quieres que te llame: tío o primo?
La Infanta se siente acosada y rehúye todo tipo de propuestas.	Cuadro VII	EMPERADOR.- Estoy muy lejos de ti.
Trata de no bailar con el Emperador	Cuadro VII	INFANTA.- Mejor. Soy tan torpe bailando, que te pisaría. EMPERADOR.- No me asustan tus pies. Son ligeros como las plumas.
Se posiciona como una mujer fría sin darse por aludida con los comentarios que el Emperador le hace llegar.	Cuadro VII	EMPERADOR.- Lo que temo es abrasarme, si me acerco. INFANTA.- Solo quema el fuego. EMPERADOR.- Y el sol. INFANTA.- Bueno, también el sol. EMPERADOR.- Entonces estoy bien donde estoy. INFANTA.- Voy a confiarte un secreto: soy de nieve. EMPERADOR.- No te creo. Las mejillas... INFANTA.- Me las pinto para parecer mayor. EMPERADOR.- ¡Coqueta! Veamos si das frío o calor. <i>El EMPERADOR toma por el tallo a la Infanta y, al punto, la orquesta pasa de la pavana al vals. Van retirándose los otros bailarines, dejando sola a la pareja.</i> EMPERADOR.- Abrasas. INFANTA.- ¿Cómo es posible? EMPERADOR.- A la naturaleza le gusta jugar con los seres humanos. ¿No es juego poner llamas de amor en medio del hielo? INFANTA.- ¿Llamas de amor? EMPERADOR.- De amor... ¿Has amado alguna vez?
Confiesa su amor fundamentalmente a Velázquez, pero el Emperador no quiere darse por aludido.	Cuadro VII	EMPERADOR.- De amor... ¿Has amado alguna vez? INFANTA.- ¡¡Sí!! A don Diego Velázquez, con toda mi alma. EMPERADOR.- (<i>Ríe de buena gana</i>) ¿A alguien más? INFANTA.- Al enano Nicolasillo.
Se niega a casarse.	Cuadro VII	INFANTA.- ¿He de aguardar a casarme? EMPERADOR.- ¡Qué remedio! INFANTA.- No llegará ese día. EMPERADOR.- ¡Qué disparate!
Le parece que lo que está pasando es una pesadilla.	Cuadro VII	INFANTA.- Si esto fuera un sueño... EMPERADOR.- ¿Y qué, si lo es? INFANTA.- Mal despertar tendría.
La Infanta acaba sucumbiendo a los deseos de sus padres.	Cuadro VII	EMPERADOR.- ¿Consientes, pues, en ser mi esposa? INFANTA.- Si mi padre está de acuerdo... EMPERADOR.- Pediremos al Rey su consentimiento. La INFANTA entorna los ojos y se deja llevar por su pareja.
La infanta se niega nuevamente a que la encierren en el marco de cualquier cuadro.	Cuadro VII	EMPERADOR.- Así podré verte a todas horas. INFANTA.- No quiero volver a ser pintura. EMPERADOR.- Lo serás por poco tiempo. Te lo prometo. (<i>La besa en los labios y se va apartando de ella</i>) Pintura privilegiada. Tienes vida propia en ese cuadro.
La Infanta deja entrever su desazón al entender que El Emperador juega con ella.	Cuadro VII	INFANTA.- ¡Te ríes de mí! EMPERADOR.- Silencio. Tengo visita. Si me ven hablando con un cuadro, dirán que el Emperador se ha vuelto loco. ... La INFANTA hace un mohín de fastidio y acepta, resignada, la espera.

La Infanta estaba expectante por la conversación con el embajador. Fundamentalmente le interesaba su boda y si su padre pondría algún tipo de objeción. Remata la conversación apuntando que se siente feliz. Habría que reflexionar si de verdad lo está, o lo dice por la inercia de los acontecimientos.	Cuadro VII	INFANTA.- ¿Lleva la petición de mano? EMPERADOR.- Ya no es necesaria. Tu padre la ofrece sin que yo la pida. INFANTA.- ¿Quieres decir que nada se opone a que nos casemos? EMPERADOR.- Al contrario, se nos invita a que lo hagamos. INFANTA.- ¡Soy la mujer más feliz del mundo! ¡Ya estoy deseando llegar a Viena!
Recibe la noticia de la enfermedad de su padre. Lloro.	Cuadro VII	EMPERADOR.- No será tan pronto como queremos. Con la buena noticia, el embajador traía otra bien distinta. Tu padre está enfermo. No estaría bien que su agonía coincidiera con los festejos de la boda. (<i>La Infanta llora en silencio</i>) Esas lágrimas...
La Infanta oculta su verdadero estado de ánimo.	Cuadro VII	EMPERADOR.- (<i>La Infanta llora en silencio</i>) Esas lágrimas... INFANTA.- Deberían ser por mi padre. EMPERADOR.- ¿No lo son? INFANTA.- (<i>Eludiendo la respuesta</i>)
En un último y minúsculo intento de rebelión, la Infanta plantea la posibilidad de desobedecer al Emperador. Acaba sucumbiendo...	Cuadro VIII	INFANTA.- (<i>Eludiendo la respuesta</i>) Supongo que mi deber es regresar a España para estar junto a él en tan amarga hora. EMPERADOR.- Bien sabes que es un viaje demasiado largo y, tal vez, inútil. Quién te dice que alcanzarías a verle con vida. INFANTA.- ¿Y si te desobedeciera? EMPERADOR.- ¿Ya has olvidado que estás bajo mi tutela? INFANTA.- ¿Así, he de permanecer a tu lado? EMPERADOR.- Como la vedra al muro. INFANTA.- Dime qué quieres que haga. EMPERADOR.- Recogerte y rezar por la salvación de su alma. INFANTA.- ¡Leopoldo, te quiero!
Duro golpe para La Infanta. La vuelta a España no tiene sentido si no está Velázquez.	Cuadro VIII	INFANTA.- ¿Es necesario escuchar tantas calamidades? NICOLASILLO.- Vos lo habéis querido. INFANTA.- Si don Diego ha muerto, jamás regresaré a España.
La Infanta descubre las verdaderas intenciones de su futuro marido por Nicolasillo. La Infanta no da crédito a lo que está escuchando.	Cuadro VIII	NICOLASILLO.- Se lo escuché al embajador. También que vuestro casamiento conviene por igual al Rey y al Emperador. Por eso lo han pactado. INFANTA.- ¿A cuento de qué viene eso? NICOLASILLO.- Se lo escuché al embajador. También que vuestro casamiento conviene por igual al Rey y al Emperador. Por eso lo han pactado. INFANTA.- No es verdad. El Emperador y yo nos hemos enamorado.
La Infanta acaba fuera de sí, llegando a insultar gravemente a Nicolasillo.	Cuadro VIII	NICOLASILLO.- El Emperador os ha comprado. INFANTA.- Te equivocas. Estoy bajo su tutela. Eso es todo. NICOLASILLO.- ¡Un cuerno! La negociación ha sido discreta, pero larga. No se ponían de acuerdo en el precio, ni en cuando ha de celebrarse la boda. A vuestro padre le importa no demorarla. El Emperador, por el contrario, no tiene prisa. INFANTA.- Eres un miserable bufón, Nicolasillo. NICOLASILLO.- ¿No lo era cuando os he contado lo sucedido con vuestra hermana? ¡Ahora sí! ¿Os creéis distinta a ella? Los cuentos de hadas son mentira, Infanta. INFANTA.- Aunque por tu estatura no le alcanzas, el amor existe.
La Infanta se da cuenta de su error y trata de disculparse con Nicolasillo. Es una huida hacia adelante.	Cuadro VIII	INFANTA.- (<i>Arrepentida</i>) ¡Nicolasillo! NICOLASILLO.- Nicolasillo se marcha. INFANTA.- Ordeno que te quedes. NICOLASILLO.- Pertenezco al Rey de España. Sólo a él debo obediencia. INFANTA.- ¿Le pediste permiso para fugarte? NICOLASILLO.- No me lo hubiera dado. Viene gente. Agur. INFANTA.- ¡No te vayas!
La Infanta esta obcecada.	Cuadro VIII	NICOLASILLO.- ¿No lo era cuando os he contado lo sucedido con vuestra hermana? ¡Ahora sí! ¿Os creéis distinta a ella? Los cuentos de hadas son mentira, Infanta.
Aún después de haber visto el asesinato en la Plaza de la Concordia, la infanta no ha quedado convencida de todo lo que le dijo Nicolasillo. Interpreta también el asesinato como "error".	Cuadro XI	NICOLASILLO.- ¿Habéis visto, Infanta? INFANTA.- ¡Un espanto! NICOLASILLO.- ¡Un crimen! INFANTA.- No, eso no. Un lamentable error. NICOLASILLO.- ¡Un crimen! INFANTA.- ¡Disparatas!
La Infanta comienza a hartarse de las bufonías de Nicolasillo. Casi acabará odiándolo	Cuadro X	NICOLASILLO.- ¡París es el faro de la modernidad, Infanta! Venid conmigo. INFANTA.- ¿Te he dicho alguna vez que eres un pelma? Estoy bien donde estoy. INFANTA.- Una sola vez. Volvió a buscarme. Quería que me fuera con él. París es el faro de la modernidad, me dijo. ¡Ojalá no hubiera regresado!

La Infanta se ve sometida nuevamente al “acoso” de Nicolasillo, el cual le pide que le elija.	Cuadro X	NICOLASILLO.- El Emperador os liará sufrir. INFANTA.- El emperador me adora. NICOLASILLO.- No más que yo. INFANTA.- ¿Me estás pidiendo que elija entre los dos? NICOLASILLO.- La elección no tiene color.
La Infanta pone a prueba su amor.	Cuadro X	INFANTA.- ¡Engreído! ¿Qué me ofreces tú? NICOLASILLO.- Un mundo distinto. INFANTA.- ¿Mejor que éste?
La Infanta sigue sin creer nada.	Cuadro X	NICOLASILLO.- Por fuerza ha de serlo. En los dominios del Emperador se respira el tufo de un bienestar mediocre y pernicioso que adormece a las gentes. Para prolongar su sueño, les inyectan grandes dosis de xenofobia y anticomunismo. El despertar puede ser terrible. INFANTA.- No describes el paraíso.
La Infanta niega que esté en una cárcel. Está obnubilada.	Cuadro X	INFANTA.- París está muy lejos, Nicolasillo. NICOLASILLO.- Así, pues, ¿os quedáis junto al Emperador? INFANTA.- En mi sitio. NICOLASILLO.- En la cárcel. INFANTA.- No estoy presa. NICOLASILLO.- ¿Si quisierais salir...? INFANTA.- Nadie me lo impide. NICOLASILLO.- ¿Lo habéis intentado? INFANTA.- ¡Qué tontería!
La infanta se da cuenta de que es una prisionera. Pierde la calma y comienza a gritar.		La INFANTA trata de salir del cuadro, pero no puede. Golpea con los puños la barrera invisible e infranqueable que tiene delante. INFANTA.- ¡Estoy secuestrada! NICOLASILLO.- Pedidme que os libere y lo hago. INFANTA.- ¡Quiero salir de aquí! ¡Sácame enseguida, por favor! NICOLASILLO.- Calma, calma. No gritéis. INFANTA.- ¡Socorro!
El estado de nerviosismo de la Infanta, han alertado a los guardias.	Cuadro X	Dos Esbirros, atraídos por los gritos de la Infanta, irrumpen en la estancia. ESBIRRO 1.- ¡Sujeta a ese loco!
La Infanta se da cuenta de su error. No ha podido controlarse. La sensación de estar encerrada le ha podido.	Cuadro X	NICOLASILLO.- ¿Veis a lo que nos han llevado vuestros gritos? INFANTA.- ¡Perdón, Nicolasillo!
No puede defender a Nicolasillo de estas nuevas mentiras. Grita y no se la escucha.	Cuadro X	EMPERADOR.- ¿Qué es esto? ¿A qué viene tanto escándalo? ESBIRRO 2.- (<i>Cuadrándose</i>) Este tipo estaba a punto de destrozar el cuadro. ESBIRRO 1.- Esgrimía esta barra. <i>La INFANTA gesticula y habla, pero nadie la oye.</i> EMPERADOR.- ¿Quién te ha encargado que atentes contra la Infanta? NICOLASILLO.- Sólo quería librarla de vuestras garras.
Impotente ve como le sacan y se queda a solas con el Emperador.	Cuadro X	EMPERADOR.- ¿Eres anarquista? NICOLASILLO.- ¿Y qué si lo soy? EMPERADOR.- (<i>A los ESBIRROS</i>) ¡Sacadle fuera!
La Infanta es sorprendida con una última mirada con Nicolasillo, que reafirma la conexión que siempre tuvieron.	Cuadro X	<i>El EMPERADOR, sorprendido por las palabras de Nicolasillo, dirige su mirada a la Infanta.</i>
	Cuadro X	EMPERADOR.- (<i>A Nicolasillo</i>) ¿Quién eres? ¿Cómo has entrado? NICOLASILLO.- Mi nombre poco importa y he entrado por debajo de la puerta. Es un privilegio reservado a los enanos. ESBIRRO 2.- Y a las cucarachas. <i>La Infanta gesticula y habla, pero nadie la oye.</i>
La Infanta queda desconcertada.	Cuadro X	El Emperador le tiende la mano y la Infanta abandona el cuadro sin dificultad. Su confusión es tanta, que no acierta a hablar.
Sospecha que puedan hacerle algo a Nicolasillo y que no lo vea más.	Cuadro X	INFANTA.- ¿Qué será de él? EMPERADOR.- ¿Por qué no sonríes? INFANTA.- ¿Qué van a hacerle? EMPERADOR.- Hace un día espléndido para pasear por el campo. INFANTA.- ¡Respóndeme, Leopoldo!
Es la primera vez que su futuro esposo la trata de manera agresiva.	Cuadro X	EMPERADOR.- (<i>Ofreciéndole su brazo</i>) Olvídale, ¿quieres?
Estamos ya ante una Infanta derrumbada. Ha confirmado sus peores presagios, la muerte de Nicolasillo a manos de su futuro esposo.	Cuadro X	INFANTA.- (<i>Desentendiéndose del Emperador, a Kantor</i>) <i>Nunca le he olvidado, ¿sabe?</i>

Dubitativa y perdida. La Infanta intérprete se siente desmoralizada. Casi no puede seguir adelante.	Cuadro X	KANTOR.- ¿Prefiere hablar de otra cosa? (<i>La Infanta duda</i>) ¿Descansar, tal vez? ... INFANTA.- Sí, sigamos... (<i>Algo perdida</i>) ¿Dónde estábamos?
Hundida. La Infanta no deja de pensar en Nicolasillo.	Cuadro X	INFANTA.- El Emperador sabía que yo no dejaba de pensar en Nicolasillo, aunque ya no preguntara por él.
Trataban de distraerla.	Cuadro X	KANTOR.- Se disponían a dar un largo paseo por el campo... INFANTA.- Lo dimos. Y al día siguiente. Y al otro. Todos los días. A pie, a caballo, en coche... Para distraerme, organizaba excursiones y conciertos en mi honor. A veces, acudíamos de incógnito al teatro. Me colmaba de atenciones y no paraba de hablarme de mil y una cosas. Casi siempre, de los preparativos de nuestra boda.
Fue sucumbiendo a los embelesos del Emperador nuevamente.	Cuadro X	Al principio, me negaba a escucharle. Más adelante, lo hice y me convencí de que era injusta con él. Volví a sentirme segura a su lado.
Nuevamente la Infanta vuelve a sobresaltarse ante esta escena que tratan también de ocultarle. A la Infanta siempre le quedó la imagen de aquel joven grabada en su memoria.	Cuadro X	Aquel verano viajamos a Praga para asistir a la representación de una comedia en el Teatro Nacional. El director de la compañía había invitado al Emperador. A poco de alzarse el telón, un muchacho apareció en el escenario enarbolando una gran bandera checa. “Ya es primavera en Praga”, dijo lleno de alegría. El público se puso en pie y empezó a cantar... Un Actor Joven coge una bandera y, montado a horcajadas sobre los hombros de un compañero, la agita. EMPERADOR.- (<i>Inquieto</i>) ¿Qué clase de comedia es ésta? INFANTA.- ¡Van a matar a ese muchacho! ¿Qué podemos hacer, Leopoldo? EMPERADOR.- ¡Regresar a casa! INFANTA.- Pero... EMPERADOR.- ¡Cuanto antes! ¡Sin perder un minuto! INFANTA.- (<i>A Kantor</i>) El telar se incendió. ¡Un espanto! Las llamas invadieron el escenario. ... El JOVEN de la bandera es la imagen del pánico. Su rostro se contrae en un rictus que ya no se borrará. Más sigue agitando la bandera.
El miedo se apodera de ella	Cuadro X	INFANTA.- (<i>A Kantor</i>) El telar se incendió. ¡Un espanto! Las llamas invadieron el escenario.
Punto álgido que acaba con el desmoronamiento de un sueño. Probablemente su mirada rezume rencor hacia su futuro marido.	Cuadro X	JOVEN.- (<i>Dejando caer la bandera</i>) Por causa de fuerza mayor, la representación se suspende. El sueño ha terminado. La INFANTA se libera suavemente de los brazos del Emperador y le mira fijamente a los ojos.
Retoma fuerzas para seguir adelante con la fábula a instancia de Kantor.	Cuadro X	INFANTA.- (<i>A Kantor</i>) Nunca he vuelto a poner los pies en un teatro. Señor Kantor, ¿de verdad quiere saber lo que vino después? KANTOR.- ¿Por qué no? INFANTA.- ¿Aunque sea un relato de pesadilla? KANTOR.- Tal vez usted necesite contarlo y yo, oírlo... Conque adelante. INFANTA.- Que vuelva el Embajador.
Se le prohibió a la Infanta asistir frente al Embajador para conocer los detalles de la muerte de su padre.	Cuadro XI	INFANTA.- (<i>A Kantor</i>) El Emperador no consintió que asistiera a la entrevista.
Preguntó a la servidumbre para enterarse de lo que sucedió. En palabras del embajador tuvo una larga agonía. La Infanta se da cuenta de la gran farsa.	Cuadro XI	INFANTA.- Supe como fue la muerte y el entierro de mi padre porque hice lo que la servidumbre: escuchar detrás de la puerta. ... EMBAJADOR.- Ha tenido una agonía larga. Se orinaba encima y el pus le salía por todas partes sin que nadie se acercara a limpiarle. A la hora del adiós, ordenó que los suyos se alejaran del lecho. Alguien dijo que, en su delirio, le parecían buitres esperando sacar provecho de su muerte. Cuando al fin llegó, nadie, en Palacio, quería hacerse cargo de su cuerpo. Pocos le han llorado de verdad. ... EMBAJADOR.- Los que embalsamaron y amortajaron su cadáver, lo hicieron por obligación. Le expusieron en el salón llamado de las Comedias. Ninguna de las funciones que allí se han visto puede compararse con aquella representación fúnebre. Tuvo el mejor decorado de todas: seis altares, tapices con escenas de sus campañas africanas, enormes candeleros con sus hachas. Pero lo mejor fueron los actores, maestros en el arte de fingir. Hicieron bien su papel los comparsas que montaban guardia a los pies de la cama. Y los del coro, sobre todo cuando, al abrirse las puertas, entraron en tropel gimiendo por tan gran pérdida. Tuvieron mucho mérito, porque no lo habían ensayado antes. Los que hacían de cortesanos y criados principales se llevaban los pañuelos a los ojos y parecía que los llenaban de lágrimas. En cuanto a los protagonistas, todos enlutados de la cabeza a los pies, demostraron su gran oficio. Actuando con desgana, más pendientes de obtener un buen papel en el próximo espectáculo que de otra cosa, consiguieron aparentar un dolor que no sentían. Cuando cayó el telón, abandonaron el cadáver del Rey, todavía caliente.

No lloró la muerte de su padre. Probablemente a esas alturas ya estaría ida.	Cuadro XI	EMBAJADOR.-... Pocos le han llorado de verdad. INFANTA.- Tampoco yo lo hice. Mientras el Embajador rendía su informe, yo imaginaba como sería mi boda.
Desconcertada. La Infanta no alcanza a comprender todo el entramado festivo que se está montando en torno a su boda.	Cuadro XII	Un actor se pone sotana y bonete, reúne a la Infanta y al Emperador, se sitúa frente a ellos, cubre la cabeza de ella con un velo blanco y, tras hacer un guiño de complicidad a los demás actores, inicia la ceremonia nupcial. El Emperador se come la risa y la Infanta no oculta su desconcierto. CURA.- ¿Y tú, Margarita, quieres por tu libre y expresa voluntad tomar por esposo al que ves aquí, delante de ti, Leopoldo? Vámonos, querida, responde: ¡Sí, quiero! La INFANTA dirige su mirada a Kantor, buscando una explicación a lo que sucede. KANTOR.- ¡Maldito cura! ¿Qué clase de boda es ésta? CURA.- La que tenemos ensayada. Los actores celebran la respuesta con abierta hilaridad.
La Infanta busca una explicación a semejante burla. Se apoya en Kantor.	Cuadro XII	La INFANTA dirige su mirada a Kantor, buscando una explicación a lo que sucede. KANTOR.- ¡Maldito cura! ¿Qué clase de boda es ésta?
Boda triste. En el fondo la infanta reconoce que su boda fue en cierta forma lo mismo.	Cuadro XII	INFANTA.- (<i>A Kantor</i>) En realidad, si se suprime el boato, la ceremonia no fue muy distinta a esta.
Discute con Kantor y se niega la infanta a un descanso. Plantea que hay que seguir	Cuadro XII	KANTOR.- (<i>A la Infanta</i>) Haremos, si le parece, un descanso. INFANTA.- Yo no tuve descanso. KANTOR.- Adas no está en condiciones de seguir actuando. INFANTA.- Se ha anticipado a los acontecimientos. Eso es todo. No demasiado, a decir verdad.
Amargos recuerdos.	Cuadro XII	INFANTA.- Al acabar la ceremonia, el Emperador me cogió en brazos y me llevó a la alcoba, no a rastras, pero sí como alma que lleva el diablo. Es preciso que alumbres cuanto antes un hijo, dijo.
Dolor de madre. La muerte de su primer hijo.	Cuadro XII	INFANTA.- A los nueve meses justos di a luz un varón. Fue un parto difícil. Duró siete horas. Antes de que llegaran a las capitales europeas los correos enviados para anunciar la buena nueva, el niño murió.
No importaba a nadie el dolor de la Infanta.	Cuadro XII	No había pasado una hora desde que le dimos sepultura cuando el Emperador se aplicó con todas sus fuerzas a la tarea de dejarme embarazada de nuevo. Ahí supe el abismo que separa el amor de la razón de Estado. A tal grado de ansiedad llegó que abreviaba los despachos con sus ministros para acudir a mis aposentos. Tantas energías se consumieron entre aquellas paredes, que, fuera de ellas, parecía que no sucedía nada importante.
La infanta zanja todo tipo de burlas, confirmando que finalmente quedó embarazada.	Cuadro XII	ACTOR 2.- No todas las mujeres son buenas conejas. ACTOR 3.- La de Tumor Cervical lo era. EMPERADOR.- Yo me empleaba a fondo con la Infanta. Ella misma lo ha dicho. ACTOR 2.- Debiste repudiarla. INFANTA.- Quedé embarazada. Se hace un repentino silencio.
Le reprochan que después de tanto trabajo lo que finalmente le haya dado al Emperador haya sido una niña.	Cuadro XII	INFANTA.- Tuve una niña. ACTOR 3.- ¡Asunto zanjado! ¡Fuera ese trasto! ACTOR 2.- ¡Una hembra! ¡Bonita descendencia! Es como no tener nada. INFANTA.- (<i>Hundida</i>) Eso es: como no tener nada.
Esfuerzo baldío. Consciente de que una niña no arreglaba la situación, la Infanta se sobrepuso a los dolores y su marido y prosiguió a la búsqueda del varón ansiado.	Cuadro XII	INFANTA.- (<i>A Kantor</i>) Volví a instalarme en el lecho. Un potro de tortura. El Emperador y ese Tumor Cervical del que hablan son como dos gotas de agua...
Sucumbe. Esta obsesión por seguir adelante a toda costa le acaba pasando factura a la Infanta. Aunque no quiere, tiene que retirarse de la representación.	Cuadro XII	La Infanta se lleva la mano a la frente. Está a punto de desvanecerse. Kantor acude a su lado. Con la ayuda de algunos actores, la conduce hasta una silla y la obliga a sentarse. INFANTA.- (<i>Protesta</i>) No he terminado... KANTOR.- Ahora es usted la que necesita reposo.
Advertencia. De alguna manera la Infanta deja caer con cierto agradecimiento a su sustituta que esté segura de su decisión de sustituirla en el papel.	Cuadro XII	ACTRIZ 1.- (<i>A la Infanta</i>) ¿Le importa que haga su papel? INFANTA.- ¿De verdad está dispuesta?

Como una eterna pesadilla, la infanta se ve pariendo niños muertos... La Referencia a la Virgen del Santuario de Jetzinger que está en Austria. En el santuario había una Virgen en cuya intercesión confiaban para que no se malograran los embarazos de Margarita.	Cuadro XIII	INFANTA.- Murió a las pocas horas de nacer. El EMPERADOR arroja el muñeco contra el suelo. INFANTA.- Y vuelta a empezar. La máquina familiar entra, de nuevo, en funcionamiento. Un Ama de cría muestra su pecho desnudo y se ofrece para amamantar lo que venga. Pero ni la Virgen del santuario de Jetzinger, traída en procesión por el Cura, proporciona mejor fortuna en los partos siguientes. Los abortos se suceden. Apenas desaloja la Comadrona la cuna, otro muñeco la ocupa. El Emperador, furioso, sigue enviando los fetos al suelo. La Doble de la Infanta gime. INFANTA.- (Al Emperador, con un hilo de voz) <i>Basta, basta...</i>
Gravemente Enferma.	Cuadro XIII	EMPERADOR.- Tienes que ser fuerte. Tiempo habrá de quitarte el bulto del cuello. INFANTA.- <i>No para de crecer. Es enorme.</i>
La Infanta padeció tumores al final de su vida que se manifestaban con la aparición de enormes y dolorosos bultos en el cuello. De ello acabó muriendo.	Cuadro XIII	KANTOR.- (<i>Espantado</i>) ¿Qué sucedió, Infanta? INFANTA.- Al dolor de tantos desengaños, se sumó el de la garganta, en la que el bulto crecía. La fiebre se apoderó de mí y ya no me libré de ella. Era una muñeca rota. Todos lo veían. Menos el Emperador. INFANTA.- Cuando entré en el salón de baile, era una brutal máscara de mi misma, la estampa de la muerte. El EMPERADOR contempla el cadáver con la mirada extraviada. CONSEJERO.- ¡La Infanta ha muerto!
La Infanta pide explicaciones a Kantor. Le ofreció un papel y ahora se va.	Cuadro XIV	INFANTA.- Pero estaba preparando un nuevo espectáculo. Me ha ofrecido un papel en él. Iba a interpretar mi propio personaje. ¿No es cierto? Usted me ha animado a que contara mi aventura. KANTOR.- Ha sido un error. Lo siento.
Se niega a volver al cuadro. No quiere que ello justifique las injusticias en el mundo.	Cuadro XIV	INFANTA.- ¡Nunca! No quiero que mi imagen vuelva a servir para mostrar el rostro amable de una Corte gobernada por el hambre y la peste. Los visitantes contemplan, gracias a la genialidad de un pintor como Velázquez, un mundo irreal en el que yo, con la inocencia de los cinco años, aparezco dulce y distraída. Deslumbra tanta belleza. Usted no se dejó cegar...
La Infanta se niega a separarse de él.	Cuadro XIV	KANTOR.- Si seguimos cogidos de la mano, lo único que conseguiré será arrastrarla en mi viaje a los infiernos. Regrese a su sitio en el cuadro de Velázquez. Viva en él eternamente y olvide el futuro. Juegue con Nicolasillo y con ese perro que abulta más que él... INFANTA.- No me iré de su lado.

Velázquez		
	Cuadro I	Al final del cuadro, y ante la salida de Kantor y la inminente marcha de la Infanta, se agita inquieto.
Protector de la Infanta. Le oculta las desgracias que hay en las calles de Madrid, el hambre y la peste.	Cuadro II	VELÁZQUEZ.- Es imposible no ver tanta miseria. (<i>A Nicolasillo</i>) ¡Maldito truhán! ¿Por qué me haces hablar más de la cuenta?
Sagaz. Accede a la petición de la Infanta con la condición de acabar el cuadro. Treta para retenerla.	Cuadro II	VELÁZQUEZ.- (<i>A la Infanta</i>) Marchad, si es vuestra voluntad, mas no antes de que acabe vuestro nuevo retrato. INFANTA.- (<i>Abatida tras contemplar el lienzo</i>) <i>Apenas está empezado.</i>
Acusado de pintar por interés	Cuadro II	NICOLASILLO.- No por afición a ellas, sino por juntar méritos para dejar de ser plebeyo.
Pintor de Cámara	Cuadro II	INFANTA.- Sabes de sobra que es pintor. ... INFANTA.- ¡Es pintor de cámara!
Profesión poco considerada	Cuadro II	NICOLASILLO.- En este país, un pintor es poca cosa. A un ayudante de barbero se le respeta más.
Mal pagado	Cuadro II	NICOLASILLO.- ¡Ahí es nada! Por serlo le dan doce reales diarios y aposento. Lo mismo que a mí, porque los dos préstamos al Rey parecidos servicios. Lo nuestro es dar gusto al amo.
Acusado de querer retener a la Infanta	Cuadro II	NICOLASILLO.- Él se lo ha buscado. Hace todo lo posible para reteneros. Si quisiera, acabaría el cuadro en un periquete. Una pincelada aquí, otra allá y listo.
Poético	Cuadro II	VELÁZQUEZ.- La Infanta, en mis cuadros, está hecha de luz. Nadie puede atraparla, ni retenerla. ... VELÁZQUEZ.- (<i>Asiente</i>) Pero me gustaría que no se apagara antes de tiempo.
Viajero	Cuadro II	VELÁZQUEZ.- Buen destino. La vida es libre y luminosa en aquella tierra, y el horizonte ancho. Dos veces la visité. En la segunda, pasados dos años, tuvo que apremiarme el Rey para que volviera a casa.

	Cuadro III	<i>VELÁZQUEZ propina un pescozón al enano y le aleja del balcón.</i>
Desafiante al peligro	Cuadro III	Ahora es él quien, desafiando el peligro, se asoma al exterior. ... VELÁZQUEZ.- ¡Hay que cerrar los balcones!
Protector de la Infanta	Cuadro III	Velázquez acude junto a la Infanta y la protege con su cuerpo.
Desasosiego	Cuadro III	VELÁZQUEZ.- ¡Cuánto sufrimiento! España enloquece. El abismo está cada vez más cerca. ¿No hay nadie capaz de mudar el rumbo de los acontecimientos?
Atrevido y Valiente	Cuadro III	VELÁZQUEZ.- ¡Id delante! Yo la busco. No puede estar lejos.
Aliviado cuando encuentra a la Infanta	Cuadro III	VELÁZQUEZ.- (<i>Respirando hondo</i>) ¡Alabado sea Dios! ¡Buen susto me habéis dado!
Implora al Miliciano	Cuadro III	VELÁZQUEZ.- ¿Si yo le pidiera que un cuadro se desviara a otro destino? MILICIANO.- Lo echarían de menos al hacer el inventario. VELÁZQUEZ.- No figura en ningún inventario. El cuadro está sin terminar. Antes de que caiga la noche, habré dado la última pincelada. Véalo.
Trata de convencer al miliciano	Cuadro III	<i>Velázquez señala al Miliciano el lado oculto del bastidor.</i> MILICIANO.- ¿Quién es esa niña? VELÁZQUEZ.- Una infanta.
Velázquez quedó destruido moralmente y sin esperanzas de nada ni de volver a encontrar a la Infanta.	Cuadro VIII	NICOLASILLO.- Infanta, desde que os fuisteis, no han dejado de llover desgracias sobre España, como si no fueran bastantes las que ya sufría. Cuando salimos del refugio, del estudio de don Diego sólo quedaban en pie las paredes. Y él en medio, con la mirada perdida. Todo lo demás, estaba reducido a escombros. Le pregunté por vos y me dijo que ya nunca os veríamos, que en aquella hora estabais camino de Cracovia.
Sus últimos días fueron los más tristes.	Cuadro VIII	Por otra parte, el fantasma de la guerra seguía allí. Por evitarla, vuestro padre otorgó la mano de vuestra hermana al rey de Francia. Una hija a cambio de la paz. A don Diego le tocó preparar el escenario de la entrega. Hizo cuanto pudo porque la ceremonia no se pareciera a un encuentro entre tratantes de feria. Fue un mal trago. No había pasado una semana, cuando se fue al otro mundo entre vómitos y escalofríos.

Nicolasillo Pertusato		
	Cuadro I	Al final del cuadro, y ante la salida de Kantor y la inminente marcha de la Infanta, se agita inquieto.
Decidido	Cuadro II	NICOLASILLO.- Yo la acompaño para que no se pierda.
Aún un niño	Cuadro II	VELÁZQUEZ.- Dijo a sus nueve años recién cumplidos el gigante Nicolás.
Lenguaraz	Cuadro II	NICOLASILLO.- Soy casi un hombre. Más hombre que usted, que no tiene palabra.
Irónico	Cuadro II	NICOLASILLO.- Las llagas son postizas.
Rebelde	Cuadro II	NICOLASILLO.- Negaos a posad, Infanta. No consintáis que os pinte nunca más. Lo suyo es retratar fantasmas ilustres y seres deformes. Por eso conoce tan bien los salones de palacio y las calles de Madrid. En ellas encuentra los modelos para sus cuadros.
	Cuadro II	NICOLASILLO.- ¡Ahí es nada! Por serlo le dan doce reales diarios y aposento. Lo mismo que a mí, porque los dos prestamos al Rey parecidos servicios. Lo nuestro es dar gusto al amo.
Enano	Cuadro II	NICOLASILLO.- Porque soy enano. En cuanto a categoría, así andamos.
Hiriente	Cuadro II	En cuanto a categoría, así andamos. La suya es tan grande que, en las fiestas de la plaza Mayor, le colocan por todo lo alto: en los balcones del último piso. Encima de don Diego, el tejado. Y más arriba, el cielo. Por eso lo pinta de maravilla, porque lo tiene muy visto.
Ofensivo	Cuadro II	NICOLASILLO.- Emplead el vuestro en pintar el aire, que es otra de vuestras especialidades.
Decepcionado con la Infanta.	Cuadro II	NICOLASILLO.- Poco os han durado las ganas de aventura, Infanta.
Subversivo	Cuadro II	NICOLASILLO.- ¡No quiero! ¡Os tiene atrapada en sus pinceles! ¡Nunca, nunca seréis libres!
Resignado	Cuadro II	NICOLASILLO.- (<i>Resignado</i>) Está bien. Si no hay otro remedio, aquí nos quedamos. Por ahora.
Enfadado	Cuadro II	<i>NICOLASILLO da un puntapié al perro y se sienta en el suelo.</i>
Italiano	Cuadro II	NICOLASILLO.- ¿Sabéis, Infanta? Como el viaje es largo, antes de visitar al polaco que os ha encandilado, descansaremos en Italia. Allí nací.
Atrevido	Cuadro III	NICOLASILLO.- No hay peligro, don Diego. Esos zambombazos son pedos de Su Majestad.
Irreverente	Cuadro III	NICOLASILLO.- No hay peligro, don Diego. Esos zambombazos son pedos de Su Majestad.
Nicolasillo ha venido expresamente al encuentro de la Infanta.	Cuadro VIII	NICOLASILLO.- Para mí, más que una sábana. He venido a tiro hecho. Sabía dónde encontraros.
Tuvo que venir oculto, jugándose el pellejo.	Cuadro VIII	INFANTA.- ¿Cómo has venido? NICOLASILLO.- De tapadillo en el acompañamiento del embajador de Austria. En séquito tan grande, un enano pasa desapercibido, sobre todo si es discreto. ... Quise volver al él y qué mejor medio que meterme secretamente en su séquito del Embajador.

Nicolasillo sabe de los Esfuerzos que hizo la Infanta para no separarse de él.	Cuadro VIII	INFANTA.- Intenté que me acompañaras. NICOLASILLO.- Lo sé.
A pesar de sus enfrentamientos con Velázquez, permaneció a su lado en los momentos más duros, como cuando subastaron las cosas de Palacio.	Cuadro VIII	Si no hice por alcanzaros, fue porque me daba pena dejar a don Diego. A su lado vi como, en Palacio, se hacía almoneda de cuanto había de valor. Un día encontramos a nuestro perro, ¿os acordáis?, colgado de una viga.
También Nicolasillo abandona España definitivamente. No tiene sentido vivir allí si no está Velázquez.	Cuadro VIII	NICOLASILLO.- Por la misma razón, me decidí a abandonarla yo. Nada llevé conmigo. España había muerto para mí... O yo había muerto para España, que no sé si es lo mismo.
Nicolasillo nació cerca de Milán	Cuadro VIII	Supe que el Embajador de Austria se disponía a emprender viaje llamado por el Emperador y que había de pasar por Milán. En un pueblo cercano nací yo.
Propenso a meterse en líos de faldas	Cuadro VIII	Así, dejé mis bienes a una moza que me había hecho algunos favores que no vienen al caso y me vine de balde.
Sabía que la Infanta se iba a casar y que estaba en Austria.	Cuadro VIII	NICOLASILLO.- ¡Ahí está lo bueno! En la travesía de Denia a Génova oí, desde mi escondite, una conversación providencial. El Embajador hablaba con alguien, a quién no pude ver, de que su viaje tenía que ver con vuestra próxima boda con el Emperador. Yo no daba crédito a sus palabras. ¡Vos en Austria! ¡Volvía a nacer!
Estratega	Cuadro VIII	INFANTA.- Le pediré al Emperador que entres a mi servicio. No se opondrá. NICOLASILLO.- ¡Tate! ¡Tate! INFANTA.- ¿Temes que se enfade cuando sepa cómo has llegado? NICOLASILLO.- Temo que quiera teneros lejos de cuanto huela o suene a España.
Dice la verdad a la Infanta. Su aprecio por ella no tiene límites.	Cuadro VIII	NICOLASILLO.- Se lo escuché al embajador. También que vuestro casamiento conviene por igual al Rey y al Emperador. Por eso lo han pactado.
Queda totalmente decepcionado con la reacción de la Infanta y de cómo ha llegado a insultarle. No le duele que le digan miserable bufón, lo que más le duele es que la Infanta recurra a su estatura cuando nunca lo ha había hecho hasta ahora.	Cuadro VIII	INFANTA.- Eres un miserable bufón, Nicolasillo. NICOLASILLO.- ¿No lo era cuando os he contado lo sucedido con vuestra hermana? ¡Ahora sí! ¿Os creéis distinta a ella? Los cuentos de hadas son mentira, Infanta. INFANTA.- Aunque por tu estatura no le alcanzas, el amor existe. NICOLASILLO.- Es la primera vez que aludís a mi menaguada figura. Lo siguiente será reiros de ella. Podéis ahorraros la crueldad. Bien sé que, a más de pequeño, soy un pedazo de materia violentada por la naturaleza. ¡Mucho os han escocido mis palabras!
Trata de abrirle los ojos a la Infanta, pero esta no reacciona.	Cuadro VIII	NICOLASILLO.- ¿No lo era cuando os he contado lo sucedido con vuestra hermana? ¡Ahora sí! ¿Os creéis distinta a ella? Los cuentos de hadas son mentira, Infanta.
Se marcha porque en el fondo cree que es lo mejor para ella. Y además le declara su cariño y afecto explícitamente. ¿Quizás amor? Por encima de todo, para él la felicidad de la Infanta es lo primero.	Cuadro VIII	NICOLASILLO.- Nicolasillo se marcha. ... NICOLASILLO.- No quiero que mis impertinencias dañen vuestra felicidad. Olvidad las que acabo de deciros. Os quiero, Infanta. No se lo digáis al Emperador para que no se sienta celoso. Ni que el día de vuestra boda estaré escondido entre los invitados para veros. Seréis una novia de ensueño. Nunca estaré tan lejos que no pueda acudir a vuestro lado si veo que me necesitáis, ni oiros, si sois vos la que me llamáis.
Nicolasillo da por perdida cualquier posibilidad de recuperar a la Infanta y decide marcharse definitivamente de su lado. Huye a la Plaza de la Concordia.	Cuadro IX	NICOLASILLO.- Huele a podrido en Viena. Cambiemos de aires, Infanta. INFANTA.- Nos quedamos. NICOLASILLO.- Yo no. INFANTA.- ¿Vuelves a amenazar con marcharte? NICOLASILLO.- Esta vez es de veras. INFANTA.- ¿Eso es todo lo que me quieres? NICOLASILLO.- Vos, según decís, estáis enamoradas. Yo, no. La diferencia no es pequeña. INFANTA.- Dijiste que, si te necesito, estarás cerca. NICOLASILLO.- No me necesitáis. INFANTA.- ¿Dónde irás? NICOLASILLO.- A París. A la plaza de la Concordia. <i>NICOLASILLO sale corriendo por la puerta del estudio.</i>
Vuelve con su parte más bufonesca. Y es acusado por la Infanta de pesado.	Cuadro X	NICOLASILLO.- ¡París es el faro de la modernidad, Infanta! Venid conmigo. INFANTA.- ¿Te he dicho alguna vez que eres un pelma? Estoy bien donde estoy.
También le acusa de engreído	Cuadro X	INFANTA.- ¡Engreído! ¿Qué me ofreces tú?
Es admirador de lo que sucedió en el Mayo francés de 1968. La invita a que rompa sus cadenas y salga.	Cuadro X	NICOLASILLO.- El paraíso está en París. Cuando llegué, la ciudad era una fiesta. Acababa de saltar por los aires la sociedad de consumo. El pasado está enterrado. En la capital del mundo se está celebrando el réquiem de una época. Aquellos estudiantes que habían escuchado el discurso del Pequeño Idiota, al grito de hagamos realidad nuestros sueños, arrastraron a sus compañeros y se adueñaron de las calles. ¡Son suyas! ¡Tenéis que verlo! ¡La imaginación al poder!, dicen. Y arrancan los adoquines del suelo buscando, debajo, la playa. ¡La encontrarán! Allí se ama de otra manera, Infanta. Allí todo es posible, porque está prohibido prohibir. Pedís el mundo y, al punto, os lo dan. ¡Es nuestra revolución, la de los jóvenes!

Finalmente Nicolasillo logra hacer ver a la Infanta que está secuestrada.	Cuadro X	NICOLASILLO.- ¿Si quisierais salir...? INFANTA.- Nadie me lo impide. NICOLASILLO.- ¿Lo habéis intentado? INFANTA.- ¡Qué tontería! La INFANTA trata de salir del cuadro, pero no puede. Golpea con los puños la barrera invisible e infranqueable que tiene delante. INFANTA.- ¡Estoy secuestrada! NICOLASILLO.- Pedidme que os libere y lo hago. INFANTA.- ¡Quiero salir de aquí! ¡Sácame enseguida, por favor! NICOLASILLO.- Calma, calma. No gritéis. INFANTA.- ¡Socorro!
Vuelca todo su esfuerzo en sacar a la Infanta. Los gritos de la Infanta han alertado a los guardias.	Cuadro X	NICOLASILLO busca un objeto contundente. Se hace con una barra de hierro. Cuando la alza para golpear el lienzo, dos Esbirros, atraídos por los gritos de la Infanta, irrumpen en la estancia. ESBIRRO 1.- ¡Sujeta a ese loco!
Es decidido y se enfrenta a los esbirros. Pierde la lucha.	Cuadro X	<i>Nicolasillo se vuelve contra ellos, más nada puede. En un instante le tienen desarmado y tumbado en el suelo.</i>
Nicolasillo le reprocha que no haya podido liberarla por los gritos.	Cuadro X	NICOLASILLO.- ¿Veis a lo que nos han llevado vuestros gritos? INFANTA.- ¡Perdón, Nicolasillo!
Otra nueva mentira en su contra. Será acusado de querer destrozar el cuadro.	Cuadro X	EMPERADOR.- ¿Qué es esto? ¿A qué viene tanto escándalo? ESBIRRO 2.- (<i>Cuadrándose</i>) Este tipo estaba a punto de destrozar el cuadro. ESBIRRO 1.- Esgrimía esta barra.
También es acusado de intentar atentar contra la Infanta.	Cuadro X	EMPERADOR.- ¿Quién te ha encargado que atentes contra la Infanta? NICOLASILLO.- Sólo quería librarla de vuestras garras.
Es visto como un anarquista, cuestión que el Nicolasillo no niega.	Cuadro X	EMPERADOR.- ¿Eres anarquista? NICOLASILLO.- ¿Y qué si lo soy? EMPERADOR.- (<i>A los Esbirros</i>) ¡Sacadle fuera!
En el final de sus horas, aún se atreve a desafiar al Emperador.	Cuadro X	NICOLASILLO.- (<i>Mientras le arrastran</i>) ¡Sé de un rey al que cortaron la cabeza! (<i>A la Infanta</i>) ¡Suerte, Infanta! ¡La mía está echada! <i>El Emperador, sorprendido por las palabras de Nicolasillo, dirige su mirada a la Infanta.</i>

LOS ACTORES DE CRICOT

Actores		
En el final de cuadro salen a relucir las relaciones entre ellos. Podemos comprobar cómo se hace referencia a la vanidad, a la manera de interpretar, a los antagonismos en la escena, e inclusive el desasosiego de cómo ven los actores el futuro de seguir por este camino. En general la interpretación de Adas en el papel de El Emperador, ha suscitado polémica.	Cuadro VII	UN ACTOR.- No seas vanidoso, Adas. Muchos hubiéramos hecho mejor que tu ese papel. ADAS.- Para reproducir recuerdos no sirve cualquier actor. OTRO ACTOR.- Te has comportado como una marioneta. PRIMER ACTOR.- La Infanta manejaba los hilos a su antojo. UNA ACTRIZ.- (<i>Furiosa, a Kantor</i>) A este paso, Cricot acabará siendo una agencia de colocación. ¡Se alquilan personajes! ¡Por horas, por días, por semanas! KANTOR.- ¡Fuera! ¡Fuera! OTRO ACTOR.- ¡Somos artistas!! KANTOR.- ¡Una peste!
La relación entre los actores era a veces de discusiones que no llevaban a ningún lado.	Cuadro XII	Al tiempo que discuten, los Actores empiezan a transportar al primer término un artilugio que tiene algo de rudimentario aparato de gimnasia: de una especie de caballete alargado arrancan, unidos por una bisagra, dos tablas que pueden abrirse y cerrarse manualmente.
Ofrecimiento por parte de los actores a seguir adelante con la función. Una actriz se compromete a seguir con el papel de la Infanta.	Cuadro XII	ACTOR 1.- Nosotros podemos representar la escena siguiente... Estamos convencidos de que es parecida a alguna que ya hemos hecho. Permita que lo intentemos. Si en algo nos desviamos de lo que sucedió realmente, lo dejamos de inmediato. La INFANTA asiente. Kantor se encoge de hombros y no se opone. ACTRIZ 1.- (<i>A la Infanta</i>) ¿Le importa que haga su papel? INFANTA.- ¿De verdad está dispuesta?
Soldado napoleónico		
Tratando de hacer cumplir las órdenes. Tipo duro	Cuadro V	SOLDADO NAPOLEÓNICO.- La frontera está cerrada. INFANTA.- ¿Cerrada? ¿Por qué? SOLDADO NAPOLEÓNICO.- Hay cuarentena. La peste roja. INFANTA.- No estoy enferma. SOLDADO NAPOLEÓNICO.- ¡Con esos! ¡Allons! ¡Allons!
Le pega un culatazo a la Infanta. No dudará en usar todos los medios a su alcance para aguantar la avalancha de refugiados.	Cuadro V	INFANTA.- ¡No me ponga la mano encima! MUJER.- No grites. Muérdete la lengua. HOMBRE DE LA MALETA.- Acabaremos por pagarlo todos. <i>El SOLDADO NAPOLEÓNICO derriba a la Infanta de un culatazo. No consiente que nadie acuda en su ayuda.</i> SOLDADO NAPOLEÓNICO.- ¡Atrás! ¡Atrás! (<i>A la Infanta</i>) ¡Con los demás! Otro escándalo y la encierro.

Se ríe de las pretensiones de los refugiados ante los insultos de la masa.	Cuadro V	EL QUE LO SABE TODO.- ¡Cállese, mameluco! Vaya preparándose para levantar las barreras que nos cierran el paso. SOLDADO NAPOLEÓNICO.- Sueña en voz alta. Usted siempre sueña en voz alta.
El que lo sabe todo		
Escondido tras la masa insulta al soldado napoleónico	Acto V	EL QUE LO SABE TODO.- ¡Cállese, mameluco! Vaya preparándose para levantar las barreras que nos cierran el paso.
Tío Carlos		
Pelea por una maleta que dice ser suya y que trata de arrebatársela a la Infanta.	Cuadro VI	TIO CARLOS.- ¿De qué habla? La maleta me ha acompañado a todas partes. Desde que dejé de viajar ha estado en ese armario. Encima del armario. ¿Puedo saber quién la ha traído aquí? ¿Has sido tú, Tadeusz?
Molesto	Cuadro VI	Al otro, Kantor y Tío Carlos, éste a regañadientes, después de intentar, sin éxito, alcanzar el andén en que ha quedado el equipaje. El tren pasa sin detenerse.
Orgulloso de su pueblo.	Cuadro VI	TIO CARLOS.- En nuestro pueblo, ningún católico se hubiera ofrecido para esa tarea. Unos y otros vivimos en armonía. Nos respetamos.
Tío Carlos junto al Kantor, observa con asombro y sorpresa como el hombre del Andén se suicida.	Cuadro VI	El Hombre del andén gira la cabeza al paso de cada tren. De pronto, adivinamos, por el gesto, que lanza un grito desesperado. Luego saca una pistola del bolsillo y la apoya en la sien. La Infanta corre hacia él, pero no logra evitar el disparo. El Hombre del andén se desploma. Di Infanta se inclina sobre el cadáver. Kantor y Tío Carlos contemplan la escena.
Fuera de sí, trata de recuperar a toda costa su maleta que está en el otro andén.	Cuadro VI	<i>El continuo paso de trenes frustra todos los intentos de Tío Carlos de cruzar al otro lado. A toda prisa rebusca entre la multitud de objetos próximos y da con una pesada traviesa de ferrocarril, que arrastra con no poco esfuerzo hacia las vías.</i> <i>Tío Carlos responde a gritos, pero no se entiende lo que dice. Señala en dirección a las vías y gesticula. Discuten acaloradamente. Al cabo, Kantor se encoge de hombros y cede. Tío Carlos prosigue su tarea. Recorre un buen trecho con la traviesa y la deposita en el suelo. Luego, se aleja a cierta distancia y la contempla. En la lejanía, avanzando sobre las vías, se recorta la silueta de un Soldado del ejército alemán haciendo señales con un farol que despide una intensa luz roja.</i>
Satisfecho		<i>Tío Carlos hace un gesto de satisfacción al lograr hacer frenar y detener al tren.</i>
Cansado.	Cuadro VI	En tanto, Tío Carlos, incapaz de dar un paso más con la maleta, la tumba en el suelo y la abre. Examina su interior. Parsimoniosamente, va sacando algunos objetos viejos e inútiles que, tras reconocerlos, deposita en el suelo.
Ha mentido	Cuadro VI	Tío Carlos.- Bueno, en realidad la maleta no es mía. En mi maleta conservo cosas de más valor. La he encontrado en la estación. Estaba abandonada, en medio del andén. Me he dicho, tal vez, en su interior, encuentre la dirección de su dueño.
Hombre del andén		
Ofuscado	Cuadro VI	HOMBRE DEL ANDÉN.- ¡Nadie quiere esta guerra! ¡Nadie la desea! ¿Usted sí? INFANTA.- No, no. Yo tampoco. HOMBRE DEL ANDÉN.- ¿Por qué entonces? ¿Quién la ha decretado? ¿Acaso ha estallado sola? ¡El fuego del infierno se ha desencadenado sobre Europa!
Se acaba suicidando	Cuadro VI	<i>El Hombre del andén gira la cabeza al paso de cada tren. De pronto, adivinamos, por el gesto, que lanza un grito desesperado. Luego saca una pistola del bolsillo y la apoya en la sien.</i> <i>El Hombre del andén se desploma.</i>
Soldados de la División Azul		
Hechos por varios actores a criterio del director, donde se reproduce el discurso ya conocido de la dictadura en España. Se vislumbra en este corto texto como siempre había que culpar al enemigo de cualquier cosa que sucediera, así como de auto-arengarse con el objeto de insuflar moral a la tropa.	Cuadro VI	-Es una estación... -Un apeadero. -¿Está abierta la cantina? -¿Por qué paramos aquí? -¿Qué pueblo es éste? -¿¡Es que nadie va a decirnos lo que pasa!? -Hay un hombre muerto. -Tiene un tiro en la cabeza. -Los de la resistencia han volado un tramo de vía. -¡Hijos de puta! -No quieren que lleguemos a Rusia. -¡Nos temen! -¡Muera Rusia! ¡Muera el comunismo! -¡El exterminio de Rusia es exigencia de la Historia! -¡Camaradas! ¡Viva España! -¡La División Azul saluda a Europa!

Cantan enfervorizados	Cuadro VI	<i>Una voz ronca entona las primeras estrofas de "La agresión del comunismo ruso" y, al punto, un coro enfervorizado y desafiante le secunda.</i>
También a criterio del director, se ha de definir dentro de ese grupo de soldados, quien encarnará al soldado 1, soldado 2, soldado 3 y al teniente.	Cuadro VI	
El Soldado 1 hace un acercamiento rápido a la Infanta al verla	Cuadro VI	INFANTA.- ¿Venís de España? SOLDADO 1.- ¿De dónde sales? INFANTA.- ¿Os han dejado cruzar la frontera? SOLDADO 1.- ¡Eli! ¡Aquí, camaradas!
El soldado 2 muestra una actitud más humilladora con respecto a cómo va vestida la infanta.	Cuadro VI	SOLDADO 2.- ¿Es carnaval en Francia? INFANTA.- No lo sé.
El soldado 3 muestra un poco más de formación.	Cuadro VI	SOLDADO 3.- En Polonia, mi teniente. TENIENTE.- ¿Pasamos nosotros por Polonia? SOLDADO 3.- Para ir a Rusia, hay que atravesar Polonia, mi teniente. TENIENTE.- Entonces pasamos cerca de Cracovia. Te llevamos.

Teniente de la División Azul

El teniente entra a fondo en un rápido interrogatorio preguntándole por el cadáver y su nacionalidad. Del mismo modo el autor deja traslucir la poca cultura geográfica del mando. Esta situación raya la ridiculización del teniente.	Cuadro VI	TENIENTE.- ¿Tu marido? INFANTA.- No. TENIENTE.- ¿Le conoces? INFANTA.- No. TENIENTE.- ¿Qué haces aquí? INFANTA.- Espero algún tren que me lleve al Este. TENIENTE.- ¿Vas al Este? INFANTA.- A Cracovia. TENIENTE.- ¿Dónde está Cracovia?
--	-----------	--

Curiosos en el andén

Se van arremolinando tratando de disimular	Cuadro VI	<i>Dicho esto, los Curiosos se arrojan sobre los objetos desparramados y se apropian de ellos. Uno se cala la gorra, otro se prueba la chaqueta, aquél se esfuerza por poner en marcha el reloj, otro hojea los libros...</i>
Curioso 1	Cuadro VI	
Curioso 2 tiene además un toque más de chismoso que el otro curioso. Además este personaje tiene una clara intención de porfiar cualquier dato.	Cuadro VI	CURIOSO 2.- Claro que sí. Stas, el que estuvo preso en Rusia y regresó lleno de piojos. (Mostrando la foto a los demás) Porque lo dices tú, pero el parecido es extraordinario. ¿Verdad?

Adas/emperador

Está enamorado de la Infanta.	Cuadro VII	EMPERADOR.- Cada día admiro su belleza en los retratos que su padre, el Rey Felipe, tiene la gentileza de enviarme. Todos ocupan un lugar preferente en los salones de palacio. Cuando los recorra y se pare ante ellos, tendrá la sensación de estar mirándose en un espejo.
No parece aceptar de buen agrado que le lleven la contraria. El personaje se posiciona como un visionario.	Cuadro VII	EMPERADOR.- No lo consentiré. No tardarán mucho en levantar un muro que parta a Europa en dos mitades. Cracovia quedará en el lado de allá, en el del totalitarismo y la miseria. El paraíso está aquí. Deje que esos soldados arrogantes y desastrosos sigan su camino. El que usted va a recorrer es muy distinto. Se lo prometo.
Trata de persuadirla haciéndole llegar el deseo de sus padres.	Cuadro VII	EMPERADOR.- Nada más lejos de mi ánimo que torcer su voluntad. Sucede, sin embargo, que sus padres la han puesto bajo mi tutela. ¿Le extraña? INFANTA.- ¿A usted no? EMPERADOR.- Su madre confía en mí. Es mi hermana. INFANTA.- ¿Quiere decir que somos parientes? EMPERADOR.- Así parece. INFANTA.- Nadie me lo había dicho
Es primo y tío de la Infanta	Cuadro VII	EMPERADOR.- ¿Quién no lo es en Europa? Soy su tío y somos, también, primos. ... EMPERADOR.- Me pregunto hasta qué punto el matrimonio de mi hermana Mariana con el rey Felipe ha sido beneficioso para nuestros intereses.
Trata de romper la distancia con ella.	Cuadro VII	Razón más que suficiente para que dejemos a un lado las etiquetas. Por mi, podemos tutearnos...
El emperador trata de que a la Infanta le queden claras sus intenciones con aduladoras palabras.	Cuadro VII	EMPERADOR.- Ni lo uno, ni lo otro. Voy a confesarte algo. Si han sido motivos familiares los que me han traído a tu encuentro, otros bien distintos son las que me animan a cumplir el encargo. Tenía grandes deseos de conocerte en persona. Los pintores de cámara, al retratarnos, suelen disimular nuestros defectos bajo pinceladas aduladoras. Mostrarnos mejor de lo que somos forma parte de su trabajo. Velázquez es un artista afortunado, al menos en lo que a ti respecta, pues no ha tenido que fingir. Se ha limitado a pintar al ángel que tenía delante. (Rien los dos de buena gana) Y ahora, quiero que me conozcas.

Es Católico	Cuadro VII	Soy católico. Me eduqué con los jesuitas y a punto estuve de ser uno de los suyos. Pero la vida quiso llevarme por otros derroteros.
Es Emperador	Cuadro VII	Soy, ya lo ves, Emperador. Digamos que ese es mi oficio.
No se siente burgués	Cuadro VII	En realidad, me siento burgués.
Aficiones. Bien pudiera ser para engatusar a la Infanta.	Cuadro VII	Practico algunos deportes, sobre todo, el golf y la caza. También doy largos paseos. Me gusta leer y ver buen cine. De vez en cuando, voy al teatro. A la ópera, sobre todo. La música me encanta. En privado, toco la flauta hasta el agotamiento. ¿Te gusta bailar?
Trata de tenerla físicamente lo más próxima posible.	Cuadro VII	EMPERADOR.- Estoy muy lejos de ti.
Adulador	Cuadro VII	INFANTA.- Mejor. Soy tan torpe bailando, que te pisaría. EMPERADOR.- No me asustan tus pies. Son ligeros como las plumas.
Trata de aproximarse con juegos amorosos, pero la Infanta permanece fría y distante.	Cuadro VII	EMPERADOR.- Lo que temo es abrasarme, si me acerco. INFANTA.- Solo quema el fuego. EMPERADOR.- Y el sol. INFANTA.- Bueno, también el sol. EMPERADOR.- Entonces estoy bien donde estoy. INFANTA.- Voy a confiarte un secreto: soy de nieve. EMPERADOR.- No te creo. Las mejillas... INFANTA.- Me las pinto para parecer mayor. EMPERADOR.- ¡Coqueta! Veamos si das frío o calor. <i>El Emperador toma por el talle a la Infanta y, al punto, la orquesta pasa de la pavana al vals. Van retirándose los otros bailarines, dejando sola a la pareja.</i> EMPERADOR.- Abrasas. INFANTA.- ¿Cómo es posible? EMPERADOR.- A la naturaleza le gusta jugar con los seres humanos. ¿No es juego poner llamas de amor en medio del hielo? INFANTA.- ¿Llamas de amor? EMPERADOR.- De amor... ¿Has amado alguna vez?
Más adulaciones	Cuadro VII	INFANTA.- Mejor. Soy tan torpe bailando, que te pisaría. EMPERADOR.- No me asustan tus pies. Son ligeros como las plumas.
El emperador permanece impasible ante los fríos y esquivos comentarios de La Infanta.	Cuadro VII	EMPERADOR.- Lo que temo es abrasarme, si me acerco. INFANTA.- Solo quema el fuego. EMPERADOR.- Y el sol. INFANTA.- Bueno, también el sol. EMPERADOR.- Entonces estoy bien donde estoy. INFANTA.- Voy a confiarte un secreto: soy de nieve. EMPERADOR.- No te creo. Las mejillas... INFANTA.- Me las pinto para parecer mayor. EMPERADOR.- ¡Coqueta! Veamos si das frío o calor. <i>El EMPERADOR toma por el talle a la Infanta y, al punto, la orquesta pasa de la pavana al vals. Van retirándose los otros bailarines, dejando sola a la pareja.</i> EMPERADOR.- Abrasas. INFANTA.- ¿Cómo es posible? EMPERADOR.- A la naturaleza le gusta jugar con los seres humanos. ¿No es juego poner llamas de amor en medio del hielo? INFANTA.- ¿Llamas de amor? EMPERADOR.- De amor... ¿Has amado alguna vez?
A pesar de que la Infanta le descubre que ama a otro, ello no hace mella en la voluntad del Emperador que sigue al ataque.	Cuadro VII	EMPERADOR.- De amor... ¿Has amado alguna vez? INFANTA.- ¡¡Si!! A don Diego Velázquez, con toda mi alma. EMPERADOR.- (<i>Ríe de buena gana</i>) ¿A alguien más? INFANTA.- Al enano Nicolasillo.
Aunque la infanta se niega a casarse, el Emperador no da crédito.	Cuadro VII	INFANTA.- ¿He de aguardar a casarme? EMPERADOR.- ¡Qué remedio! INFANTA.- No llegará ese día. EMPERADOR.- ¡Qué disparate!
Finalmente el Emperador logra que la Infanta ceda y acepte casarse con él.		EMPERADOR.- ¿Consientes, pues, en ser mi esposa? INFANTA.- Si mi padre está de acuerdo... EMPERADOR.- Pediremos al Rey su consentimiento. La INFANTA entorna los ojos y se deja llevar por su pareja.
Conseguido el objetivo de que se casara con él, ya la actitud del Emperador deja de ser tan dulce. Directamente se posiciona dando órdenes concretas.		Yo he de ocuparme de los preparativos del viaje a Viena. Lo emprenderemos tan pronto como lo apruebe tu padre. Abrirá la comitiva trescientos jinetes de la guardia imperial. Tras ellos, la nobleza alemana, bohemia, húngara y austriaca. Tú irás en coche y yo, a caballo, te daré escolta. Cuando entremos en la ciudad, nos recibirá el tronar de cien cañones y el repiqueteo de todas las campanas de la ciudad. Mientras llega el momento, ocuparás este lugar. <i>El Emperador conduce a la Infanta al otro lado del marco sin lienzo.</i>

El emperador ya no disimula sus imposiciones.	Cuadro VII	INFANTA.- ¡Te ríes de mí! EMPERADOR.- Silencio. Tengo visita. Si me ven hablando con un cuadro, dirán que el Emperador se ha vuelto loco.
Deseoso de que el Rey Felipe IV, padre de su futura mujer, muera lo antes posible.	Cuadro VII	EMPERADOR.- ¿Morirá pronto?
Alberga algunas dudas sobre su boda. Pregunta a su círculo más cercano	Cuadro VII	EMPERADOR.- ¿Qué opinas sobre mi boda?
Defensor acérrimo de la idea de España...	Cuadro VII	¡Ignorantes! España es la más europea de las naciones del continente. Bien lo demostró cuando, por defender la civilización cristiana, plantó cara a los musulmanes y no paró hasta expulsarlos.
Y también defensor de una gran Europa	Cuadro VII	EMPERADOR.- (<i>Iluminándosele el rostro</i>) ¡La gran Europa! Parecía imposible hacer realidad el sueño de Carlomagno. ¡Cuántos intentos fallidos! ¿Te acuerdas? Viena, mil ochocientos catorce. Versalles, cien años después.
A modo de discurso. Se va enaltecendo de a poco. El emperador se va adueñando de un discurso que posteriormente será el embrión de lo que algunos quisieron que fuera Europa.	Cuadro VII	Europa en un lugar de paz y de cooperación sobre una relación de igualdad. Veo próximo el día en que todas las naciones del Continente, sin merma de las cualidades que las distinguen, ni de su gloriosa individualidad, se fundan en una unidad superior. En ese momento habrá nacido la fraternidad europea...
El discurso va mutando entre el Emperador y el Embajador. Comienzan tratando de crear y montar un gran continente asentado en el humanismo, para concluir como objetivo fundamental en el gran mercado.	Cuadro VII	EMPERADOR.- (<i>Retomando el discurso</i>) La nueva y próspera Europa se hará poco a poco mediante realizaciones concretas. Creemos, primero, una solidaridad de hecho. Luego, abramos cauces por los que circulen el carbón y el acero. Saquemos provecho del petróleo y de la energía atómica. Son los pilares de una obra gigantesca. EMBAJADOR.- En el futuro hablaremos de la Europa de la industria... EMPERADOR.- De la agricultura... EMBAJADOR.- Del comercio. EMPERADOR.- (<i>Concluyendo</i>) ¡Un gran mercado!
El Emperador alberga en el fondo a un hombre con un cinismo sin límites.	Cuadro VII	EMPERADOR.- ...Tu padre está enfermo. No estaría bien que su agonía coincidiera con los festejos de la boda. (<i>La Infanta llora en silencio</i>) Esas lágrimas...
La personalidad controladora y dominante del Emperador es resaltada por Nicolasillo.	Cuadro X	NICOLASILLO.- Por fuerza ha de serlo. En los dominios del Emperador se respira el tufo de un bienestar mediocre y pernicioso que adormece a las gentes. Para prolongar su sueño, les inyectan grandes dosis de xenofobia y anticomunismo. El despertar puede ser terrible.
El emperador trata de que la Infanta no entre en contacto con nada y nadie de su pasado. Interroga al enano.	Cuadro X	EMPERADOR.- (<i>A Nicolasillo</i>) ¿Quién eres? ¿Cómo has entrado? NICOLASILLO.- Mi nombre poco importa y he entrado por debajo de la puerta. Es un privilegio reservado a los enanos. ESBIRRO 2.- Y a las cucarachas.
Obvia a la Infanta que hace esfuerzos por dar una explicación.	Cuadro X	<i>La Infanta gesticula y habla, pero nadie la oye.</i>
El emperador sorprende a la Infanta y Nicolasillo tratando de decirse algo.	Cuadro X	<i>El Emperador, sorprendido por las palabras de Nicolasillo, dirige su mirada a la Infanta.</i>
Interrogador	Cuadro X	INFANTA.- Desde niños. EMPERADOR.- ¿A qué ha venido? INFANTA.- Quería verme. Me echaba de menos. EMPERADOR.- ¿Es aquél Nicolasillo del que me hablaste? INFANTA.- Él es.
Manipulador. Trata de convencerla de que ha venido a hacerlo daño.	Cuadro X	EMPERADOR.- Ha estado a punto de hacerte daño. INFANTA.- No. Sólo me ayudaba a salir de aquí. EMPERADOR.- ¿No sabes hacerlo sola? EMPERADOR.- Huye de las malas compañías. INFANTA.- La suya siempre fue buena. Somos amigos. EMPERADOR.- Lo fuisteis.
El emperador la saca del cuadro con una facilidad absoluta. Ello hace que la Infanta quede totalmente confundida.	Cuadro X	El Emperador le tiende la mano y la Infanta abandona el cuadro sin dificultad. Su confusión es tanta, que no acierta a hablar.
Cinicamente rehúye las respuestas.	Cuadro X	INFANTA.- ¿Qué será de él? EMPERADOR.- ¿Por qué no sonríes? INFANTA.- ¿Qué van a hacerle? EMPERADOR.- Hace un día espléndido para pasear por el campo. INFANTA.- ¡Respóndeme, Leopoldo!
En un tono totalmente agresivo y harto de las preguntas de la Infanta.	Cuadro X	EMPERADOR.- (<i>Ofreciéndole su brazo</i>) Olvídale, ¿quieres?

El actor Adas, que no el personaje, se da cuenta de la afectación de La Infanta.	Cuadro X	ADAS.- ¿Vamos a continuar? ADAS.- ¿Le doy el pie?
Tratar de recuperarla. Sabía que estaba perdiendo a la Infanta.	Cuadro X	INFANTA.-... Para distraerme, organizaba excursiones y conciertos en mi honor. A veces, acudíamos de incógnito al teatro. El Emperador sabía que yo no dejaba de pensar en Nicolasillo, aunque ya no preguntara por él. Hacía cuanto podía por que le olvidara. Me colmaba de atenciones y no paraba de hablarme de mil y una cosas. Casi siempre, de los preparativos de nuestra boda.
Incapaz de ocultar su obsesión por una potencia Europea única.	Cuadro X	INFANTA.-... Otras, de sus grandes proyectos para Europa. Somos una gran familia, decía, pero mal avenida. ¡Cuarenta estados fragmentados en un centenar de naciones que se detestan y se matan! Es necesario que nos reunamos en torno a una misma mesa y resolvamos de una vez por todas nuestras diferencias. No cejaré hasta que todos persigamos un destino común. ¡Yo haré de Europa una gran ciudad!
Insistente a pesar de que sabía que la Infanta no le escuchaba. Persistente en su idea de tenerla. Hasta que volvió a conseguirlo	Cuadro X	INFANTA.-... Al principio, me negaba a escucharle. Más adelante, lo hice y me convencí de que era injusta con él. Volví a sentirme segura a su lado.
Soliviantado y excitado por lo que está sucediendo en Europa. Durante la Guerra Fría, la Primavera de Praga supuso un periodo de liberalización política.	Cuadro X	INFANTA.-... A poco de alzarse el telón, un muchacho apareció en el escenario enarbolando una gran bandera checa. “Ya es primavera en Praga”, dijo lleno de alegría. El público se puso en pie y empezó a cantar... Un Actor Joven coge una bandera y, montado a horcajadas sobre los hombros de un compañero, la agita. EMPERADOR.- (<i>Inquieto</i>) ¿Qué clase de comedia es ésta?
Metafóricamente, se relaciona el telón de acero que hacía referencia a la frontera política, ideológica, y en algunos casos también física, entre la Europa Occidental (Bloque Capitalista) y Europa Oriental (Bloque Comunista), tras la Segunda Guerra Mundial, con el telón de asbesto (o amianto) o telón de hierro (metálico o de seguridad), que es el telón cortafuegos del teatro y que separa al patio de butacas y la escena. Se adivina la futura caída del telón de acero que tendría lugar el 9 de noviembre de 1989.	Cuadro X	EMPERADOR.- ¡El fuego nos va a alcanzar! ¡Bajen el telón de acero!
A pesar de que la abraza con todas sus fuerzas, la Infanta acaba marchándose de sus brazos.	Cuadro X	El Emperador abraza a la Infanta y sigue con la mirada el descenso del invisible telón de seguridad. El ruido se amortigua. Antes de apagarse, suena lejano un tableteo de ametralladora. La Infanta se libera suavemente de los brazos del Emperador y le mira fijamente a los ojos.
Haciendo gala de su autoritarismo, prohibió a la Infanta conocer ningún detalle de la muerte de su padre.	Cuadro XI	INFANTA.- (<i>A Kantor</i>) El Emperador no consintió que asistiera a la entrevista. Supe como fue la muerte y el entierro de mi padre porque hice lo que la servidumbre: escuchar detrás de la puerta.
Ansioso. El emperador quiere ir al grano.	Cuadro XI	EMPERADOR.- Lee, por favor... EMBAJADOR.- “Españoles: Al llegar para mí la hora de rendir la vida ante el Altísimo y comparecer ante su inapelable juicio, pido a Dios que me acoja benigno en su presencia, pues quise vivir y morir como católico...” EMPERADOR.- No me interesan sus cuentas con Dios. Puedes pasar de ellas. EMPERADOR.- ¡Al grano!
El emperador queda enterado que la muerte le está tardando en llegar al Generalísimo.	Cuadro XI	EMPERADOR.- Háblame de él. ¿Son ciertos los rumores de que goza de mala salud? EMBAJADOR.- Las costras que le cubren la cabeza y los flemones en las mejillas son el mejor reflejo de su estado.
Disciplinado con la estrategia propuesta por el embajador.	Cuadro XI	EMBAJADOR.- En mi anterior visita, le aconsejé que retrasara su boda con la Infanta cuanto pudiera. EMPERADOR.- Estoy teniendo la paciencia que me pediste. EMBAJADOR.- Ahora, en cambio, mi recomendación es otra: llévela al altar lo antes posible. EMPERADOR.- ¿Sin respetar el luto? ¿A qué tanta prisa? EMPERADOR.- ¿Por qué no?

Ambicioso. No le importará casarse con ella y ser padre de un varón para asegurar la continuidad.	Cuadro XI	EMPERADOR.- ¿Sin respetar el luto? ¿A qué tanta prisa? EMBAJADOR.- Su matrimonio con la Infanta le permitiría intervenir, si fuera necesario, en los asuntos de España. EMPERADOR.- ¿De qué asuntos hablas? ¡Más claridad! EMBAJADOR.- Mucho me temo que la corona que ciña el nuevo rey, sea de espinas. ¿Quién garantiza que cualquiera de los bastardos reales no cederá a la tentación de agitar los cuarteles en contra de esa criatura enfermiza? ¡Tal vez ya lo esté haciendo! ¡Son muchos y gozan de una salud de hierro! ¡No se confíe! Sería lamentable que España siguiera alejada de Europa. EMPERADOR.- Un fracaso que no puedo permitirme cuando está a punto de llamar a sus puertas. EMBAJADOR.- Voy más lejos. No sólo urge que se case, sino que la Infanta le dé un hijo varón enseguida. Señor, ese hijo, llegado el caso, podría aspirar a ceñir la corona de España. No es seguro que el nuevo rey se vaya de este mundo dejando descendencia. El EMPERADOR medita largamente. Los actores le rodean llenos de curiosidad. EMPERADOR.- ¿Por qué no?
Precavido. No deja ninguna decisión al azar.	Cuadro XI	EMBAJADOR.- Voy más lejos. No sólo urge que se case, sino que la Infanta le dé un hijo varón enseguida. Señor, ese hijo, llegado el caso, podría aspirar a ceñir la corona de España. No es seguro que el nuevo rey se vaya de este mundo dejando descendencia. El EMPERADOR medita largamente. Los actores le rodean llenos de curiosidad. EMPERADOR.- ¿Por qué no?
Satisfacción. El emperador no oculta su satisfacción y alegría por cómo está saliendo el paripé. Todo según lo previsto.	Cuadro XII	CURA.- ¡Leopoldo! ¿Quieres por tu libre y expresa voluntad tomar por esposa a la que ves aquí, delante de ti, Margarita? (<i>Le incita a contestar</i>) ¡Sí, quiero! El EMPERADOR se come la risa y la Infanta no oculta su desconcierto.
Interpretación que pudiera ser muy del estilo de Kantor.	Cuadro XII	<i>El EMPERADOR, con los ojos vidriosos y movimientos de autómatas, toma del brazo a la Infante y la arrastra. El velo blanco cae al suelo. Antes de que Kantor lo recoja, es pisoteado.</i>
Momento donde se difumina la línea actor/personaje. Al darse cuenta pide perdón	Cuadro XII	KANTOR.- ¿Qué locura es ésta, Adas? ADAS.- ¿De qué Adas habla? Quítame la mano de encima. Soy el Emperador. KANTOR le suelta. Los dos hombres, apenas separados por unos centímetros, cruzan sus miradas. ADAS.- (<i>Saliendo de su alucinación</i>) Perdón...
Ansioso e interesado por preñar a la Infanta cuanto antes. Ya no disimula su interés.	Cuadro XII	INFANTA.- Al acabar la ceremonia, el Emperador me cogió en brazos y me llevó a la alcoba, no a rastras, pero sí como alma que lleva el diablo. Es preciso que alumbres cuanto antes un hijo, dijo.
Egoísmo e interés propio. Al Emperador no le importa el dolor de su esposa, hay que buscar otro hijo como sea y a toda costa.	Cuadro XII	No había pasado una hora desde que le dimos sepultura cuando el Emperador se aplicó con todas sus fuerzas a la tarea de dejarme embarazada de nuevo. Ahí supe el abismo que separa el amor de la razón de Estado.
Obsesión por tener un hijo, por tener descendencia.	Cuadro XII	A tal grado de ansiedad llegó que abreviaba los despachos con sus ministros para acudir a mis aposentos. Tantas energías se consumieron entre aquellas paredes, que, fuera de ellas, parecía que no sucedía nada importante.
De manera sarcástica, los compañeros comparan a Ada/El Emperador, Kantor era un devoto del creador polaco Witkiewicz, del que llegó a montar, en sus primeros tiempos, alguna obra. Sus ideas influyeron mucho en su teatro. Decía que concebía el proceso de creación como una lucha entre la realidad preexistente del texto literario y la realidad autónoma de la escena. Cuando hizo <i>La clase muerta</i> se inspiró en una obra de Witkiewicz titulada <i>Tumor Cervical</i> , aunque eso lo sabemos porque lo dijo el propio Kantor.	Cuadro XII	ACTOR 1.- (<i>A Adas</i>) Eras igual, igual, que Tumor Cervical. (<i>A los demás</i>) ¿Os acordáis? ACTRIZ 1.- Un tipo impúdico... ACTOR 2.- Pero muy, muy inteligente. Un economista genial, dotado de una extraordinaria vitalidad, hábil para los negocios... ACTRIZ 1.- Un vulgar exhibicionista que mezclaba sin pudor la ciencia, el sexo, la poesía y la moral.
Follador incansable. En cierta forma un presuntuoso. Su protagonista de la obra <i>Tumor Cervical</i> es como lo describe Jerónimo López Mozo en <i>La infanta</i> . Establece así López Mozo, un paralelismo entre este personaje y el emperador.	Cuadro XII	ACTOR 1.- Tumor Cervical y el Emperador eran dos folladores incansables. ADAS/EMPERADOR.- ¡Con una sola mujer!

Sacrificado. De manera irónica habla del esfuerzo que tenía que hacer sin que nadie se lo haya valorado lo suficiente.	Cuadro XII	ADAS/EMPERADOR.- ¡Con una sola mujer! ACTRIZ 1.- Pobre. EMPERADOR.- ¿Por qué pobre? ¿Nadie quiere saber si a mí me apetecía perder tanto tiempo en la cama? Penetrarla era un desagradable sacrificio que sólo el tiempo hizo más llevadero. Para que os hagáis una idea, imaginaos lo dificultoso que debe ser introducir una enorme píldora por la garganta de una ballena. ¡Todo por que quedara preñada! EMPERADOR.- Yo me empleaba a fondo con la Infanta. Ella misma lo ha dicho.
Desenmascarado el Emperador ya saca a relucir su peor versión. Varón o la muerte.	Cuadro XIII	EMPERADOR.- La siguiente criatura que salga de ese vientre ha de tener atributos de hombre. Si no es así, prefiero que nazca muerta.
Mimetiza el discurso del nacimiento del varón a toda costa, con el del nacimiento del Euro. Prosigue obsesivamente con el discurso que viene defendiendo desde principio de la obra. Ahora hay un ligero cambio, abiertamente habla de números, estadísticas y del poder del mercado sobre lo humano.	Cuadro XIII	Ese hijo ha de ser la culminación de mi obra. Todo el poder se concentrará en sus manos. Tendrá por nombre Euro. Cuando alcance la pubertad, eyaculará un magma que se extenderá a lo largo y a lo ancho del Continente. Bajo él se ahogará la mala hierba. ¡Ni una bocanada de aire para la disidencia! Sobre la nueva superficie, florecerá la paz. Una generación de semidioses, clones de nuestro hijo, aprenderá las nuevas matemáticas, las que rigen las finanzas y el comercio. Las estadísticas y las encuestas guiarán los pasos de esos sabios. Por todos los poros del cuerpo les saldrán ríos de números contables que, bien manejados, traerán una prosperidad jamás conocida.
Ofuscado y casi desquiciado.	Cuadro XIII	EMPERADOR.- ¡Quiero ver a mi Hijo! COMADRONA.- Enseguida, Señor. (<i>A los que están a su alrededor</i>) ¡Pronto! ¡Una túnica para cubrirle! EMPERADOR.- ¡Desnudo! COMADRONA.- Sí, Señor. La COMADRONA saca al muñeco de la cuna. Antes de presentárselo al EMPERADOR, el actor que imitaba su llanto, calla. EMPERADOR.- ¿¿Qué me traes!?! (<i>A la Infanta</i>) ¿Qué has parido? COMADRONA.- Estaba vivo. INFANTA.- Murió a las pocas horas de nacer. El EMPERADOR arroja el muñeco contra el suelo.
Furioso el Emperador	Cuadro XIII	El EMPERADOR, furioso, sigue enviando los fetos al suelo. La Doble de la Infanta gime.
El Emperador entra en un bucle de locura. No le importa la salud de esposa. Antes de que muera que le dé un hijo.	Cuadro XIII	EMPERADOR.- Tienes que ser fuerte. Tiempo habrá de quitarte el bulto del cuello. INFANTA.- No para de crecer. Es enorme. EMPERADOR.- ¡Enterrad estos cuerpos!
Raya la locura el Emperador	Cuadro XIII	<i>El Emperador se ha despojado de parte de su ropa y hace flexiones con las manos apoyadas en el suelo.</i>
Ha perdido toda la autoridad.	Cuadro XIII	CONSEJERO.- ¡Por decreto del Emperador! VIAJERO.- (<i>Terciando en la conversación</i>) Papel mojado. Nadie le respeta. Y el que legisló hace la vista gorda. Son muchos los que viven de ella. El negocio de la guerra sigue dando buenos dividendos.
El emperador había perdido el juicio y estaba obcecado con la obligación de tener un varón y con la Europa que soñaba.	Cuadro XIII	INFANTA.-.... Era una muñeca rota. Todos lo veían. Menos el Emperador EMPERADOR.- (<i>Abandonando las flexiones</i>) ¡Mi esposa goza de tan buena salud que me acompañará a los carnavales!
En esa bucle de locura y sólo pensando en su beneficio, el Emperador solicita rápidamente otra esposa a enterarse de su muerte.	Cuadro XIII	CONSEJERO.- ¡La Infanta ha muerto! EMPERADOR.- Necesito otra esposa.

Embajador		
Personaje cargado de mucha información. Personaje que conoce y mezcla todo tipo de información.	Cuadro VII	
Hay un cruce de Tiempos dramáticos en su narración.		
El discurso va mutando entre el Emperador y el Embajador. Comienzan tratando de crear y montar un gran continente asentado en el humanismo, para concluir como objetivo fundamental en el gran mercado.	Cuadro VII	EMPERADOR.- (<i>Retomando el discurso</i>) La nueva y próspera Europa se hará poco a poco mediante realizaciones concretas. Creemos, primero, una solidaridad de hecho. Luego, abramos cauces por los que circulen el carbón y el acero. Saquemos provecho del petróleo y de la energía atómica. Son los pilares de una obra gigantesca. EMBAJADOR.- En el futuro hablaremos de la Europa de la industria... EMPERADOR.- De la agricultura... EMBAJADOR.- Del comercio. EMPERADOR.- (<i>Concluyendo</i>) ¡Un gran mercado!

El embajador confirma la muerte del padre de la Infanta	Cuadro XI	EMPERADOR.- ¿Murió, al fin, el Rey? EMBAJADOR.- No era inmortal.
El embajador comienza a leer el testamento del dictador Francisco Franco.	Cuadro XI	EMBAJADOR.- (<i>Mostrando un escrito</i>) Éste es su testamento. EMPERADOR.- Lee, por favor... EMBAJADOR.- “Españoles: Al llegar para mí la hora de rendir la vida ante el Altísimo y comparecer ante su inapelable juicio, pido a Dios que me acoja benigno en su presencia, pues quise vivir y morir como católico...” EMPERADOR.- No me interesan sus cuentas con Dios. Puedes pasar de ellas. EMBAJADOR.- Como quiera. “Pido perdón a todos, como de todo corazón perdono a cuántos se declararon mis enemigos sin que yo los tuviera como tales. Creo y deseo haber tenido otros que aquellos que lo fueron de España, a la que amo...” EMPERADOR.- ¡Al grano! EMBAJADOR.- “Por el amor que siento por nuestra patria, os pido que rodeéis al futuro Rey de España del mismo afecto y lealtad que a mí me habéis brindado...”
Estratega. Le pide al rey que se case rápido porque la corona tiene muchos pretendientes. Se lo pide como deber de un soberano.	Cuadro XI	EMBAJADOR.- En mi anterior visita, le aconsejé que retrasara su boda con la Infanta cuanto pudiera. EMPERADOR.- Estoy teniendo la paciencia que me pediste. EMBAJADOR.- Ahora, en cambio, mi recomendación es otra: llévela al altar lo antes posible. EMPERADOR.- ¿Sin respetar el luto? ¿A qué tanta prisa? EMBAJADOR.- Su matrimonio con la Infanta le permitiría intervenir, si fuera necesario, en los asuntos de España. EMPERADOR.- ¿De qué asuntos hablas? ¡Más claridad! ... EMBAJADOR.- Voy más lejos. No sólo urge que se case, sino que la Infanta le dé un hijo varón enseguida. Señor, ese hijo, llegado el caso, podría aspirar a ceñir la corona de España. No es seguro que el nuevo rey se vaya de este mundo dejando descendencia.

Viajero		
Mediana edad	Cuadro IX	Aquél actor de mediana edad se parece al viajero que venía de París.
El personaje que arenga en la Plaza se llama Max en Honor a Max Aub.	Cuadro IX	Era un tipo de mediana edad que se hacía llamar el Gran Mentecato o el Pequeño Idiota, según le daba, aunque más tarde alguien me dijo que su verdadero nombre era Max.
El viajero se pone en la piel del llamado Gran Mentecato o el Pequeño Idiota. (Aquí podemos comprobar cómo un actor del Cricot interpreta a un viajero, que a su vez se pone en la piel del Gran Mentecato o el Pequeño Idiota que da un discurso en la Plaza de la concordia).		
Dotes para la oratoria. Como comprobaremos, este personaje sustenta un discurso clásico de izquierdas.	Cuadro IX	
Personaje con un discurso anti-capitalista donde nos alerta de esta Europa deshumanizada desde la propia creación y construcción de la misma. Es un impresionante acto de acusación directo y sin filtros. El orador tiene claro que su posición es minoritaria y débil.	Cuadro IX	
Hombre que llama a la Rebelión y que llama a romper con el sistema que nos vigila.	Cuadro IX	Tal vez para mí sea tarde, pero otros vendrán, ¿me oís, muchachos?, dispuestos a que nadie les prive de su conciencia, de sus valores éticos y de su sentido del bien, de la solidaridad y de la justicia. ¡La rebelión del hombre traerá la revolución!
Anhela otra Europa.	Cuadro IX	Una Europa en la que pueda vender en paz mi mercancía, que pueda recorrerla sin que me sigan polizontes camuflados, en la que nadie sepa quién soy, ni nadie se fije en mí, para no tener que fijarme yo en él...
Personajes que reclama un a Europa sin fronteras.	Cuadro IX	Lo que a mí me gusta es andar de aquí para allá, y entrar, y salir, y decir lo que me da la gana.

Alerta sobre el control de la información	Cuadro IX	Las noticias de lo que sucede en el mundo pasan por sus manos y ellos las controlan y deciden las que se difunden. En aras de la utilidad, de su utilidad, lo mismo les da la mentira que la verdad. ... Nunca hubo tantos manipuladores de encuestas, profetas y adivinos como ahora. ... Todo es bajar la cabeza, decir que sí, aunque se piense que no.
Nos previene de la alienación a la que estamos sometidos.	Cuadro IX	Y así vivimos: encajonados, con anteojeras, sin saber más de lo que quieren que sepamos, sin elementos para discernir y juzgar por nosotros mismos.
Está guiado por la lógica	Cuadro IX	Mi guía, en adelante, será el sentido común.
Para muchos tenían una actitud de charlatanería	Cuadro IX	¿Escuchaba mucha gente al charlatán?
Su discurso no es seguido por muchos.	Cuadro IX	Unos cuantos estudiantes ociosos, el hombre que le mató y yo. No pasábamos de doce.
Al parecer su discurso no tuvo mucho éxito.	Cuadro IX	Cada cual que fue por su lado.
El discurso que pronuncia el viajero está lleno de odio para algunos.	Cuadro IX	EMPERADOR.- Es una suerte que un discurso tan rencoroso no haya despertado demasiado interés.
El pequeño idiota muere de tres tiros.	Cuadro IX	ESBIRRO.- ¿Ha dicho que murió de tres disparos? ‘ VIAJERO.- En efecto. ESBIRRO.- Más o menos así... El ESBIRRO saca una pistola. El Esbirro dispara tres veces sobre el Viajero, que cae al suelo. La Infanta vuelve la cabeza.
Este personaje está construido a modo de homenaje a Max Aub, y sacado de su monólogo <i>Discurso de la Plaza de la Concordia</i> . El la obra Aub se refiere a un tal Rodolfo Hass, modesto viajante de comercio de una fábrica de bordados de Saint Gall, que se apoda a sí mismo "el Gran Mentecato" o "el Pequeño Idiota".	Cuadro IX	
El viajero está muerto. Pero también es una declaración de intenciones del propio autor. Ruptura total de la lógica de desarrollo del personaje. Aunque realmente los tres tiros se los dieron al personaje que encarnaba el viajero.	Cuadro XIII	<i>Por la puerta del armario asoma el Viajero. Al espectador no debe sorprenderle la presencia en el escenario de un personaje que murió de tres disparos en la escena nueve. Al fin y al cabo, casi todos los que pululan por el escenario, incluida la Infanta, pertenecen, como advirtió el propio Kantor, al mundo de los ausentes.</i>
El viajero se vuelve a adentrar en las vidas de todos sin motivo aparente, tocando transversalmente la libertad de prensa y la manipulación, a través del caso del asesino Roberto Zucco.	Cuadro XIII	VIAJERO.- ¿Dan su permiso? Viendo que no le responden, se adentra en la estancia. VIAJERO.- (<i>Dirigiéndose a unos y a otros</i>) ¿Ha leído la prensa?... Impresionante... Noticias que pasan desapercibidas... Ya saben, una cuña: no más de doce líneas. A lo más, una columna escondida en una página perdida... La televisión, ni una palabra. ¡Ni una! (<i>Muestra un recorte de periódico</i>) Tras un sueño intranquilo, al despertar por la mañana, un hombre como ustedes y como yo aparece convertido en un monstruoso insecto... <i>Como nadie le escucha, se adelanta hacia el proscenio. Descubre la presencia del público. Duda unos segundos. Al cabo, coge una silla y se sienta frente a la sala. Busca en los bolsillos más recortes de prensa. Escoge uno. A sus espaldas, continúa la acción. Únicamente el Consejero se interesa por lo que cuenta.</i> VIAJERO.- En un barrio de la ciudad de Treviso, en el corazón de Europa o, tal vez, en su hígado, no conozco su situación exacta, sus habitantes han sido sometidos a un curioso experimento. Un grupo de investigadores expertos en luminotecnia ha proyectado sobre ellos, desde todos los ángulos posibles, una luz cegadora. Los resultados han sido espectaculares. Las personas se han vuelto transparentes. ¡Han perdido hasta la sombra! CONSEJERO.- La prensa debiera tratar con más prudencia y rigor la información científica. VIAJERO.- ¿Insinúa que la noticia es falsa?

		<p>CONSEJERO.- Habría que matizarla... Usted la ha ofrecido incompleta.</p> <p>VIAJERO.- En efecto, hay que añadir que los ciudadanos de Treviso viven entregados a una actividad...</p> <p>CONSEJERO.- Limpia, blanca.</p> <p>VIAJERO.- A una sociabilidad...</p> <p>CONSEJERO.- Así mismo blanca.</p> <p>VIAJERO.- Todo se blanquea en Treviso: el cuerpo, el cerebro, la memoria... ¡La asepsia total! Y, sin embargo, uno de esos ciudadanos, un tal Roberto Zucco, a sangre fría, sin móvil aparente, como si nada tuviera que perder, ha arrojado a su padre por la ventana, ha estrangulado a su madre porque no quería darle un sucio y arrugado uniforme militar...</p> <p>CONSEJERO.- ¡No puede decir esas cosas!</p> <p>VIAJERO.- Ha violado a una chiquilla, ha apuñalado a un inspector de policía...</p> <p>CONSEJERO.- ¡Mentiras de la prensa sensacionalista!</p> <p>VIAJERO.- Ha matado de un tiro en la nuca a un niño...</p>
Acusado de mirar la realidad y de fiarse más de lo que dice la prensa.	Cuadro XIII	<p>CONSEJERO.- Usted está haciendo un uso indebido de la información. ¿Por qué en lugar de escarbar en las páginas de sucesos no echa una mirada a su alrededor?</p> <p>VIAJERO.- Suelo hacerlo.</p> <p>CONSEJERO.- ¿Y qué ve?</p> <p>VIAJERO.- Una temible epidemia de consenso.</p>
Alerta de esta enfermedad del Consenso en Europa, que nos hace manso y dóciles ante los grandes poderes. El consenso como alienación que nos hace perder nuestra propia identidad cimentada sobre el humanismo.	Cuadro XIII	<p>CONSEJERO.- ¿Y qué ve?</p> <p>VIAJERO.- Una temible epidemia de consenso. La pérdida de identidad en la promiscuidad. Y escombros, muchos escombros</p>
El viajero hace una crítica a esa gran Europa que es capaz de derribar muros físicos y no los muros en las mentes de los hombres. Esta Europa que hemos construido es un espejismo, con una libertad ficticia. La Europa que quería el Emperador. Pareciera como si el viajero viniera para arreglar cuentas con las historia.	Cuadro XIII	<p>VIAJERO.-..... Y escombros, muchos escombros.</p> <p>CONSEJERO.- ¡Miente! Todos han sido retirados.</p> <p>VIAJERO.- Los viejos escombros. No lo niego. Yo mismo participé en la tarea. Me refiero a los nuevos. A los que se han formado al derribar ese muro...</p> <p>CONSEJERO.- ¡Había que hacerlo!</p> <p>VIAJERO.- ¿Quién dice lo contrario? Pero a los que empujaban desde el otro lado les decían por los altavoces que, cuando al fin cediera, se encontrarían ante un gran escaparate luminoso repleto de todo aquello de lo que carecían. Cayeron los bloques de ladrillo y cemento y contemplaron extasiados la gran vitrina de occidente. Un espejismo. Nada de lo expuesto estaba a su alcance. Habían conquistado la libertad de ver, pero no la de tocar.</p> <p>CONSEJERO.- ¡Gozan de otras libertades!</p> <p>VIAJERO.- Ni siquiera les consienten llevarse los cascos del muro para construir chabolas. ¡Esos escombros cargados de historia empleados en la construcción de viviendas terciaristas! ¡Nunca! Su sitio está en los salones de los sesudos políticos que dirigieron con tan dudosos resultados la demolición. ¡Magníficos trofeos para albañiles chapuceros!</p>

Esbirro		
Hombre leal a las órdenes	Cuadro IX	<p>A una señal suya que pasa desapercibida, un Esbirro se acerca al Viajero. El ESBIRRO saca una pistola. El ESBIRRO dispara tres veces sobre el Viajero, que cae al suelo. La INFANTA vuelve la cabeza.</p>
Justificando cínicamente la acción anterior, y sabiéndose cubierto por el Emperador y la complicidad de los demás presentes.	Cuadro IX	<p>ESBIRRO.- (<i>Fingiéndose asombrado</i>) Ha sido un accidente. Creía que no estaba cargada.</p> <p>EMPERADOR.- Tranquílcese. Todos lo hemos visto.</p> <p>UN PRESENTE.- Las armas las carga el diablo.</p> <p>OTRO.- Pobre hombre.</p>

Empleados de la funeraria		
Bucle de muerte. A modo de guerra.	Cuadro XIII	<p><i>El Empleado de la funeraria llega empujando el carro de la basura y va echando muñecos en su interior. Cuando no caben más, se los lleva. En el suelo quedan los suficientes para repetir unas cuantas veces el viaje.</i></p>
También entra en el proceso de locura del resto de personajes de este cuadro.	Cuadro XIII	<p>El Empleado de la funeraria empuja el carro de la basura describiendo siempre la misma circunferencia.</p>

Desbordados por la cantidad de muertos que Europa ha ido acumulando. Referencias a la última gran guerra en el siglo XX vivida en el interior de las fronteras europeas, que se inició con la Guerra de independencia de Eslovenia, un breve conflicto que daría paso a la Guerra de los Balcanes.	Cuadro XIII	EMPLEADO DE LA FUNERARIA.- ¡No hay espacio para más cadáveres! CONSEJERO.- ¿Dónde lo buscas, imbécil? EMPLEADO DE LA FUNERARIA.- Aquí y allá. Es decir, por todas partes. CONSEJERO.- En el sur hay tierra de sobra. EMPLEADO DE LA FUNERARIA.- Los Balcanes se han convertido en una gigantesca fosa común.
No encuentra la solución a tanta masacre. En clara referencia a los campos de exterminios judíos.	Cuadro XIII	EMPLEADO DE LA FUNERARIA.- ¿Qué hago con el cargamento? CONSEJERO.- (Con un hilo de voz) <i>En otros tiempos se incineraba.</i> KANTOR se sobresalta. KANTOR.- ¡No hemos aprendido nada! CONSEJERO.- <i>No he dicho que ahora vayamos a hacerlo. He apuntado una posibilidad. Encenderíamos los hornos sólo durante unos días. Los imprescindibles. La contaminación atmosférica sería mínima.</i>

Joven de la bandera		
Euforia. Liberación del pueblo Checo.	Cuadro X	Un Actor joven coge una bandera y, montado a horcajadas sobre los hombros de un compañero, la agita.
Muerte convulsa. Resistencia aniquilada por las tropas del Pacto de Varsovia en agosto de 1968. Aquello puso fin a una incipiente apertura política.	Cuadro X	Un Actor joven coge una bandera y, montado a horcajadas sobre los hombros de un compañero, la agita. El Joven empieza a reírse cada vez con más fuerza. Al cabo, sus carcajadas se transforman en un grito histérico. Al tiempo, su cuerpo se agita hasta la convulsión y el ondear de la bandera alcanza la intensidad de un mar embravecido. Se oyen voces en ruso que transmiten órdenes y suena algún disparo aislado.
Abatido. Como sentimiento general de un pueblo no el sueño se rompe en mil pedazos.	Cuadro X	JOVEN.- (<i>Dejando caer la bandera</i>) Por causa de fuerza mayor, la representación se suspende. El sueño ha terminado.

Cura		
Tomando las riendas de la situación. Incitando a que respondan lo que está previsto y decidido.	Cuadro XII	Un actor se pone sotana y bonete, reúne a la Infanta y al Emperador, se sitúa frente a ellos, cubre la cabeza de ella con un velo blanco y, tras hacer un guiño de complicidad a los demás actores, inicia la ceremonia nupcial. CURA.- ¡Leopoldo! ¿Quieres por tu libre y expresa voluntad tomar por esposa a la que ves aquí, delante de ti, Margarita? (<i>Le incita a contestar</i>) ¡Sí, quiero! El Emperador se come la risa y la Infanta no oculta su desconcierto. CURA.- ¿Y tú, Margarita, quieres por tu libre y expresa voluntad tomar por esposo al que ves aquí, delante de ti, Leopoldo? Vamos, querida, responde: ¡Sí, quiero! La INFANTA dirige su mirada a Kantor, buscando una explicación a lo que sucede. KANTOR.- ¡Maldito cura! ¿Qué clase de boda es ésta? CURA.- La que tenemos ensayada. <i>Los actores celebran la respuesta con abierta hilaridad.</i>
El cura insiste y en cierta manera rebate a Kantor.	Cuadro XII	CURA.- (<i>Mostrando su aspecto a Kantor</i>) Sotana reluciente, bonete y zapatos de charol. KANTOR.- ¡Deja de hacer el payaso! CURA.- Hay que casarlos. No conozco otra fórmula nupcial.
El cura se acongoja un poco y cesa en su actitud ante la ida amenazante de Kantor.	Cuadro XII	KANTOR abandona la mesa de luces y se dirige amenazante hacia el CURA. Cuando llega a su lado, la voz de la Infanta se ha unido a la del CURA. CURA E INFANTA.- Y te juro amor, fidelidad, honrarte y obedecerte, y prometo no abandonarte hasta que la muerte nos separe. Que así me ayude el Señor Dios Todopoderoso, unido en su Trinidad, y todos los Santos.

Doble de la infanta		
Ritmo. Los actores van entrando en una actividad frenética.	Cuadro XIII	La actividad de los actores es frenética. Mientras unos acercan los objetos al centro del estudio, otros van separando muñecos de cera con apariencia de cadáveres de niños

Comadrona		
Probablemente presa del miedo. La comadrona se interpone entre el Emperador y la Infanta para contar que estaba vivo.	Cuadro XIII	COMADRONA.- Enseguida, Señor. (<i>A los que están a su alrededor</i>) ¡Pronto! ¡Una túnica para cubrirle! EMPERADOR.- ¡Desnudo! COMADRONA.- Sí, Señor. La COMADRONA saca al muñeco de la cuna. Antes de presentárselo al EMPERADOR, el actor que imitaba su llanto, calla. EMPERADOR.- ¿¡Qué me traes!>? (<i>A la Infanta</i>) ¿Qué has parido? COMADRONA.- Estaba vivo.

Consejero		
Renegar del conocimiento en contraposición al personaje del humanista. Una especie de José Millán-Astray que reclama la muerte de la intelectualidad y la cultura.	Cuadro XIII	<p>CONSEJERO.- Ese llanto enérgico es un buen augurio. Tendremos un rey fuerte.</p> <p>HUMANISTA.- (<i>Saliendo de detrás de un pupitre repleto de libros</i>) Y cuerdo y prudente.</p> <p>CONSEJERO.- La cordura y la prudencia, llegan con la edad.</p> <p>HUMANISTA.- Y con el estudio... (<i>Señalando los libros</i>) Estos libros serán útiles para su formación.</p> <p>CONSEJERO.- (<i>A medida que los examina, los arroja al suelo</i>) Enciclopedias polvorientas y deshilachadas. Reliquias del pasado. Todo el saber que el hombre necesita cabe en la mitad de la mitad de un disquete. ¿También tenemos poesía?</p> <p>HUMANISTA.- Ayuda a mantener equilibrado el espíritu.</p> <p>CONSEJERO.- Y a desperdiciar papel con tanto renglón menguado. Arrodillado, el Humanista intenta recoger los destrozados libros y de recomponerlos.</p>
Trasciende cierta animadversión del consejero con algún tipo de prensa que no le es favorable.	Cuadro XIII	<p>CONSEJERO.- La prensa debiera tratar con más prudencia y rigor la información científica.</p> <p>...</p> <p>CONSEJERO.- Habría que matizarla... Usted la ha ofrecido incompleta.</p> <p>...</p> <p>CONSEJERO.- ¡No puede decir esas cosas!</p> <p>...</p> <p>CONSEJERO.- ¡Mentiras de la prensa sensacionalista!</p>
Se adivina el mismo discurso de fondo que siempre ha defendido el Emperador.	Cuadro XIII	<p>CONSEJERO.- ¡Basta ya! Cuando por primera vez en la historia empezamos a olvidar los viejos conflictos y a construir un espacio común de libertad...</p> <p>VIAJERO.- ¿Habla de Europa?</p> <p>CONSEJERO.- Sí.</p> <p>VIAJERO.- ¡Y yo!</p> <p>...</p>
Reacciona violentamente. Pareciera que el Consejero no se puede imponer desde la razón y por ello usa la violencia. El Viajero le ha derribado con su discurso.	Cuadro XIII	<p>CONSEJERO.- ¡Váyase o haré que le echen!</p> <p>VIAJERO.- (<i>Aireando más papeles</i>) No he terminado.</p> <p>CONSEJERO.- Por supuesto que sí.</p> <p>El CONSEJERO le coge por las solapas y le levanta de la silla.</p> <p>VIAJERO.- Conozco el camino.</p> <p><i>El Consejero le suelta. El Viajero se despide del público con una leve inclinación de cabeza y emprende el regreso hacia el armario, aunque no llega a entrar en él.</i></p>
Sin escrúpulos.	Cuadro XIII	<p>EMPLEADO DE LA FUNERARIA.- ¿Qué hago con el cargamento?</p> <p>CONSEJERO.- (<i>Con un hilo de voz</i>) <i>En otros tiempos se incineraba.</i></p> <p>KANTOR se sobresalta.</p> <p>KANTOR.- ¡No hemos aprendido nada!</p> <p>CONSEJERO.- No he dicho que ahora vayamos a hacerlo. He apuntado una posibilidad. Encenderíamos los hornos sólo durante unos días. Los imprescindibles. La contaminación atmosférica sería mínima.</p>

Humanista		
Una especie de hombre simple cuyo gran valor es el reclamo de los libros y la cultura para la formación del espíritu.	Cuadro XIII	<p>CONSEJERO.- Ese llanto enérgico es un buen augurio. Tendremos un rey fuerte.</p> <p>HUMANISTA.- (<i>Saliendo de detrás de un pupitre repleto de libros</i>) Y cuerdo y prudente.</p> <p>CONSEJERO.- La cordura y la prudencia, llegan con la edad.</p> <p>HUMANISTA.- Y con el estudio... (<i>Señalando los libros</i>) Estos libros serán útiles para su formación.</p> <p>CONSEJERO.- (<i>A medida que los examina, los arroja al suelo</i>) Enciclopedias polvorientas y deshilachadas. Reliquias del pasado. Todo el saber que el hombre necesita cabe en la mitad de la mitad de un disquete. ¿También tenemos poesía?</p> <p>HUMANISTA.- Ayuda a mantener equilibrado el espíritu.</p> <p>CONSEJERO.- Y a desperdiciar papel con tanto renglón menguado. Arrodillado, el Humanista intenta recoger los destrozados libros y de recomponerlos.</p>

Ama de cría		
Este personaje comienza en un proceso de locura total	Cuadro XIII	<i>Un Ama de Cría muestra su pecho desnudo y se ofrece para amamantar lo que venga</i>
Su comportamiento es casi esquizoide.	Cuadro XIII	<i>El Ama de Cría va como una sonámbula con el seno desnudo. Empieza a comportarse con la obscenidad de las prostitutas.</i>

4.2.11.2. El lenguaje de los personajes

4.2.11.2.1. Formas de expresión verbal⁴

Estamos ante un muy rico texto teatral. Debido a las características del género, predomina el lenguaje directo producto de los diálogos de los personajes, aunque no es el único sobre el que se apoya López Mozo. También podemos apreciar cómo en momentos determinantes hay una mezcla de la narración con ese diálogo directo.

Por ejemplo, hay momentos narrativos como los que se dan el cuadro VI en boca del personaje del Embajador, cuando cuenta al Emperador cómo está la situación en España; o Nicolasillo en el cuadro VIII; o el largo discurso del viajero en la Plaza de la Concordia en el cuadro IX.

En un texto con la densidad literaria como el de *La Infanta de Velázquez*, se hace necesario asumir pocos riesgos en lo referente a la presencia de diálogo más narrativo, ya que le restaría agilidad.

Se descartan las formas poéticas en el texto.

4.2.11.2.2. Tipo de diálogo⁵

Es fácilmente comprobable cómo López Mozo asienta el conjunto de réplicas de su texto en una perfecta combinación de parlamentos cortos y largos. Los segundos abundan menos, pero no duda López Mozo en echar mano de ellos cuando un personaje lo necesita.

El texto es absolutamente rítmico, producto del tipo de escritura y del universo visual que el autor propone.

En ese juego de variedades, López Mozo introduce diálogos que no acota a ningún personaje concreto, dejando a criterio de dirección quien los cuenta. Por ejemplo, en el Cuadro VI:

SOLDADOS.- ¿Dónde estamos?
 -Es una estación...
 -Un apeadero.
 -¿Está abierta la cantina?
 -¿Por qué paramos aquí?
 -¿Qué pueblo es éste?
 -¿¡Es que nadie va a decirnos lo que pasa!?
 -Hay un hombre muerto.
 -Tiene un tiro en la cabeza.
 -Los de la resistencia han volado un tramo de vía.
 -¡Hijos de puta!
 -No quieren que lleguemos a Rusia.
 -¡Nos temen!
 -¡Muera Rusia! ¡Muera el comunismo!

4. Detectar las formas más usadas por los personajes principales.

5. Analizar las réplicas (parlamentos) en su conjunto, y ver si estamos ante réplicas larga o cortas; la variedad de las mismas, si estas réplicas son rítmicas. Del mismo modo ha de analizarse los aspectos particulares del diálogo así como de la expresión.

- ¡El exterminio de Rusia es exigencia de la Historia!
- ¡Camaradas! ¡Viva España!
- ¡La División Azul saluda a Europa!

4.2.11.3. Apartes

Paradójicamente, en la línea del teatro realista del XIX y XX que casi prescindió de los apartes, López Mozo también lo hace. Aunque en momentos puntuales puede ser un rico recurso, nuestro autor prefiere que sepamos más del personaje en cuestión a través de las observaciones y textos de otros personajes.

4.2.12. ESPACIO DRAMÁTICO⁶

Aunque en esencia el texto se desarrolla en dos espacios dramáticos claros (el taller de Velázquez y el taller de Kantor), bien es verdad que el interior de esos espacios eclosionan hasta convertir en otros espacios en la memoria.

Lo metateatral es el *leitmotiv* de texto de López Mozo, donde a través de un viaje se mezclan espacios y tiempos.

El autor no duda en apoyarse en el juego teatral para que operen los cambios de espacio de manera fluida. Esencialmente, lo hace a través del juego, donde se mueven elementos o artefactos que irán marcando esos nuevos espacios.

Cuadro	Espacio
I	El Museo del Prado
II	El Museo del Prado El taller de Velázquez. Este estaba en el Alcázar Real.
III	El Museo del Prado El taller de Velázquez ... En esta mezcla de espacios dramáticos tan sugerentes en toda la obra, también se juega con el espacio de representación. En concreto, el Miliciano hace referencia a la chácena del teatro. MILICIANO.- <i>Buscaremos un lugar seguro. Síganme. De momento las pondremos en la chácena. Después, ya veremos.</i>
IV	La acción se traslada a Cracovia donde se encuentra el Estudio y sala de ensayos de Kantor. Ese lugar es el cuarto de la imaginación y de la memoria de su propietario, Tadeusz Kantor. ... Bien podría ser también un espacio onírico ya que llega la Infanta muerta y el propio Kantor platea que todos aquí están fuera de su tiempo
V	Seguimos en los mismos espacios dramáticos que en el cuadro anterior. En ese espacio de la memoria se construye un andén de una estación de tren, donde se hacían refugiados en Francia. Es un andén volveremos a advertir en el cuadro 6º donde la Infanta dice: <i>Es del hombre que estaba en el andén.</i> También confirmará La Infanta en ese cuadro 6º, que la estación o apeadero en cuestión, estaba en el sur de Francia.
VI	Mismo espacio dramático que en el Cuadro V. Aunque si afinamos más podemos comprobar cómo este cuadro podría haber sucedido en cualquier otro lugar de Europa durante la Guerra.
VII	También Cuarto de la Imaginación y Memoria de Tadeusz Kantor ... En la memoria de Kantor, la escena transcurre en el palacio. Ningún dato apunta a que sea el de Schönbrunn en Viena, pero bien pudiera serlo.
VIII	Cuarto de la Imaginación y Memoria de Tadeusz Kantor donde se recrea probablemente el Palacio donde el Emperador dejó a la Infanta antes de su partida.

6. Tiene que ver con el espacio donde se desarrolla la acción: si es un único lugar o si, por el contrario, son espacios múltiples.

IX	Mismos espacios que en el cuadro anterior. En esta ocasión, un actor del Cricot 2 se pone en la piel de un viajero para contar lo que vivió en la Plaza de la Concordia en París.
X	También en los mismos espacios donde el Cricot 2 recrea en el atelier de Kantor en Cracovia, la revolución de los “vaqueros” en aquel mayo del 68 en París, y la explosión y aplastamiento de la Primavera de Praga también en 1968.
XI	Desde el atelier de Kantor, se pone en escena juega con el espacio dramático de el palacio del Emperador
XII	El mismo espacio del taller de Kantor en Cracovia, donde los actores en esta ocasión no nos trasportan a ningún lugar concreto, pero hemos de sobreentender que todo sucede en Palacio, seguramente en el de Viena. Sospechamos también que la boda creada por el autor y recreada por los actores, ha de tener lugar en algún lugar noble, ya que como sabemos, el 25 de abril de 1666 se celebró en la corte de Madrid el desposorio por poderes
XIII	Mismo espacio dramático que en el cuadro XII
XIV	El último cuadro transcurre en el estudio de Tadeusz Kantor

4.2.13. TIEMPO DRAMÁTICO

Tal como describe perfectamente Marta Ruggeri:

El viaje de la Infanta a Cracovia se articula en tres planos narrativos superpuestos: uno en su tiempo histórico para llegar a la Corte Austriaca donde tenía que casarse con el Emperador Leopoldo, otro para visitar a Kantor. Que en su paso por el Prado le ha dejado su dirección, y un tercero en un tiempo más cercano y cambiante (la Guerra Civil, la Segunda Guerra Mundial, etc.) [Ruggeri : 2002]

4.2.13.1. Época en la que se desarrolla la acción

Aunque todos estos periodos que a continuación desglosamos no se recogen explícitamente en *La Infanta de Velázquez*, la historia recogida en este espacio temporal dramático, en lo que a la historia de España se refiere, comienza con Felipe IV y acaba en la monarquía de Juan Carlos I. En medio, acontecieron los gobiernos, las monarquías y los distintos cambios de regímenes que en orden cronológico detallamos: Carlos II, el archiduque Carlos, Felipe V, Luis I, Fernando VI, Carlos III, Carlos IV (con el valido Manuel Godoy al frente), Fernando VIII, José I, la Junta Suprema Central y Regencia (órgano ejecutivo y legislativo durante la ocupación napoleónica de España, con Francisco de Saavedra al frente), Isabel II, el Gobierno provisional y posterior Regencia del General Francisco Serrano Domínguez, Amadeo I, la Primera Republica Española (Con Estanislao Figueras Moragas, Francisco Pi i Margall, Nicolás Salmerón, Emilio Castelar Ripoll y Francisco Serrano Domínguez), Alfonso XII, Alfonso XIII, la Segunda Republica Española (con Niceto Alcalá Zamora, Diego Martínez Barrio y Manuel Azaña) y la dictadura del general Franco.

Mientras en Europa, al margen de las dos Guerras Mundiales sufridas (la primera, entre 1914-1918; la segunda, entra 1939-1945), así como de algún periodo corto de entreguerras, germinaban otros múltiples y complejos conflictos intereuropeos, a saber: la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), la Guerra de Sucesión Española (1700-1715), la Guerra de Sucesión Polaca (1733-1738), la Guerra de Sucesión Austriaca (1740-1748), las Guerras Revolucionarias Francesas (desde 1792) y las Guerras Napoleónicas (hasta 1815), la Guerra de Crimea (1853-1856), la Guerra turco-armenia (1915-1918) como el primer genocidio del siglo XX, la Revolución bolchevique en Rusia (1917-1923), la Guerra Polaco Soviética (1920), la Guerra Ruso Finlandesa (1939-1940) y la Guerra de los Balcanes (1991-1995).

Y aunque no hace referencia a ella López Mozo en su texto, al mismo tiempo que se producía la guerra en la antigua Yugoslavia también acontecía la Guerra de Chechenia (1991-1996), la de rusos contra los independentistas chechenos.

No recogemos en esta breve relación aquellos conflictos armados durante este periodo donde algunos países europeos han participado en contiendas en otros continentes como, por ejemplo, África.

4.2.13.2. Duración⁷

Si situamos el inicio del tiempo dramático de esta obra en la época en la que Velázquez pintó *La familia de Felipe IV* (1656) y el final en el día de la muerte de Tadeusz Kantor (8 de diciembre de 1990), la época que recoge este tiempo dramático abarca una extensión aproximada de 334 años.

4.2.13.3. Cronología del texto

Estamos ante una obra cuyos tiempos y espacios se entrecruzan haciendo que sea muy complicado definir una estructura témporo-espacial lógica. La dificultad radica en que el lugar de la acción conduce a la segmentación y ligazón de los momentos históricos elegidos por el autor.

Del mismo modo, la mayoría de los espacios y tiempos se recrean en la mente del propio Tadeusz Kantor; es decir, que puede estar en un espacio al la vez que evoca otros tantos.

Aún así, podríamos trazar una evolución del tiempo. Esta vendría a ser de la siguiente manera:

Cuadro	Tiempo
I	No definido.
II	Recrean el Madrid del hambre y la peste, acaecida en la primavera del 1649. Aquella temida y anunciada epidemia se abatía sobre la ciudad.
III	La acción transcurre en La Guerra Civil Española (1936-1939), y en ella se pone en escena la evacuación de las principales obras de arte con el fin de preservarlas de los bombardeos. El Museo del Prado fue bombardeado el 16 de noviembre de 1936. Con ello se inició un viaje hacia Valencia con más de 20.000 obras, entre las que se encontraban cuadros de Goya, Velázquez o El Greco. ... No es aún de noche, ya que Velázquez dice literalmente: “ <i>No figura en ningún inventario. El cuadro está sin terminar. Antes de que caiga la noche, habré dado la última pincelada. Véalo</i> ”.
IV	En este jugar con el tiempo dramático, La Infanta apunta literalmente: “ <i>Tenía cinco cuando nos vimos. Ahora tendría, si viviera, veintiuno. Han pasado tres siglos y medio</i> ”. ... Del mismo modo el personaje de Kantor, hace un guiño a la atemporalidad de la obra en su diálogo con La Infanta: INFANTA.- <i>¿Quiere decir que cualquiera puede resucitar en este lugar lo que ha vivido?</i> KANTOR.- <i>Pruebe a hacerlo. Aquí todo sucede como fuera del tiempo. Cuente su aventura.</i>
V	Seguimos inmersos en el tiempo de La Guerra Civil Española (1936-1939), cuando los españoles trataban de huir hacia Europa. Se está gestando además la II Guerra Mundial, que acaba por estallar en el final de este cuadro. Comprobamos que aparece un soldado napoleónico que entendemos es una licencia del autor, y como representación del soldado francés de todos los tiempos, que tanto se odió en España en la época de Napoleón y luego con posterioridad en la Guerra Civil Española. La Guerra de la Independencia Española fue un conflicto bélico, desarrollado entre 1808 y 1814 dentro del contexto de las Guerras Napoleónicas. Esta guerra se acaba entrelazando con la huida de los españoles por la Guerra Civil (1936-1939) y comienzo de la II Guerra Mundial (1939-1945)

7. Se refiere a la duración de la historia que se pone en escena: desde años a horas.

VI	Del mismo modo que sucede con el Espacio Dramático, este cuadro no juega un solo tiempo dramático ... Detectamos por un lado el tiempo dramático del desarrollo de la II Guerra Mundial que es el tiempo que están recreando con el Cricot 2; y por otro lado el tiempo en el que todo se desarrolla en el estudio de Kantor. En este último caso, esa aproximación temporal nos lleva a poco antes de su muerte en 1990. Aunque si atendemos exactamente a lo que Kantor dice a La Infanta, quizás se pudiera deducir que el encuentro entre ambos se produce después de 1991 (<i>más de medio siglo</i>), es decir, después de haber muerto Kantor (1990). “ <i>Pero usted no ha venido con esos soldados. Hace más de medio siglo que pasaron camino del frente ruso. Pagaron su deuda de sangre a los alemanes y los supervivientes regresaron a España poco después</i> ”.
VII	Estamos en otro cuadro que combina una mezcla de tiempos dramáticos que van desde los años anteriores a la muerte de Kantor cuando se encuentra con la Infanta en su taller (<i>sobre finales de la década que comienza en 1980 y principios de 1990</i>), y el tiempo del reinado y gobierno de Leopoldo I del Sacro Imperio Romano Germánico, en la segunda mitad del siglo XVII. ... Aunque ninguna parte de este cuadro dramatiza ningún hecho de la dictadura en España, si se habla de ella por parte del embajador y sirve como referencia
VIII	En el Atelier de Kantor, se representa el encuentro entre el Bufón y la Infanta días antes de la Boda de la Infanta en el año 1666.
IX	En el Atelier de Kantor, donde se narra el asesinato del pequeño idiota tiempo antes, sobre finales de los 60 si nos atenemos al personaje que Max Aub describe en su monólogo <i>Discurso en la Plaza de la Concordia</i> . Estamos en los albores del Mayo francés
X	El tiempo dramático también pulula entre el atelier de Kantor en Cracovia, el París del 68 del que habla Nicolasillo, y la Praga revolucionaria del 68 también.
XI	Se sigue combinando el tiempo de principio de los 90 en el atelier de Kantor, donde el propio Tadeusz nos lleva hasta los días previos al 25 de abril de 1666 cuando se celebraba en la corte de Madrid el desposorio de la Infanta por poderes. Tres días después Margarita Teresa se ponía en camino a Viena. Aunque aparecen referencia al discurso de franco y por tanto a la época de la dictadura en España, en este cuadro no se recrea tal tiempo sino que se referencia el texto del dictador
XII	Igual que en el cuadro anterior. Los tiempos dramáticos pululan entre los últimos días en el taller de Kantor, y el espacio temporal que va desde 1666 y tiempo antes del 12 de marzo de 1673, fecha de fallecimiento de la Infanta Margarita Teresa.
XIII	Se repite el mismo espacio temporal que en cuadro 12, con la salvedad de que este cuadro termina el mismo 12 de marzo de 1673, que fue el día de la muerte de la Infanta. Es importante la afirmación de la Infanta en el final del cuadro: “ <i>Apenas acabaron los funerales, emprendí el camino de Cracovia</i> ”. Más de 400 años la separan de los dos lugares
XIV	Tiempo dramático único. Seguramente en la única jornada del 8 de diciembre de 1990, día de su muerte

4.3. PROPUESTA DE DIRECCIÓN

La propuesta que dirección que se hará de *La Infanta de Velázquez* tratará de variar en poco lo que desde el texto original plantea el autor.

En este caso el ejercicio de dirección va a quedar supeditado al texto, tratando de ser lo más fiel posible al mismo en toda su globalidad.

4.3.1. ANÁLISIS DESDE LA DIRECCIÓN

Desde la dirección arrancamos de un precepto básico: el entendimiento y comprensión por parte del público de lo planteado en el texto. Y aunque parece evidente este precepto, no siempre se consigue este objetivo.

En este trabajo hay que ser especialmente cuidadoso, ya que a la dificultad de la fábula atravesada por diversos acontecimientos históricos hay que unir la superposición de espacios y tiempos, lo que dificulta mucho más el entendimiento de la puesta en escena final. En ningún caso pretendemos mitigar la dificultad de la coexistencia de distintos plantas temporales en un mismo espacio.

Kantor, de alguna manera, es hijo del “arte povera”, y aquella tendencia de finales de la de los 60 es la que también inspirará en lo interpretativo y, en cuanto a los elementos, nuestra puesta en escena.

La Infanta de Velázquez es un texto de infinitas posibilidades y de una contemporaneidad como pocas obras tienen. Por ello, cualquier contexto de guerra que nos podamos plantear, incluso los conflictos más actuales, como puede ser el de Siria, se pueden interpretar y leer desde la clave que representa el texto de López Mozo.

La Infanta de Velázquez es una obra que retrata a los que quisieron borrar las evidencias de la infamia, y que también habla de nuestra violencia cotidiana haciendo que el espectador se ponga en los zapatos de la Infanta para entender el pasado desde aquella perspectiva histórica.

4.3.1.1. Interpretación actoral.

En la línea del texto y con el tratamiento de fondo en torno a la figura de Tadeusz Kantor, toda la interpretación de esta futura puesta en escena ha de girar en torno a una interpretación actoral que beba de fuentes kantorianas.

Por otra parte, los actores que se necesitan para un espectáculo de las características de *La Infanta de Velázquez* no son los mismos que Kantor precisaba. No se necesitan intérpretes cuya vida sea una prolongación en el escenario, ni actores que vivan deliberadamente la confusión actor-personaje, ni se buscarán actores que tengan rasgos concretos.

A diferencia del trabajo de Kantor, tampoco vamos a extender la elaboración y concreción de los personajes de *La Infanta de Velázquez* a cualquiera de los particulares personajes que pueblan los distintos montajes de Kantor. No serán de ninguna de las maneras una transcripción de los mismos. Nuestra *Infanta* está enhebrada también en esos telares del Teatro de la Muerte, pero desde la escritura de López Mozo.

Un teatro que lleva al actor a captar el instante efímero en que la muerte deambula sobre el escenario, que es lo más conmovedor de la experiencia humana.

En la línea de esa interpretación que tiende a lo kantoriano, esta vendrá marcada por una serie de rasgos comunes que marcan un proceso interpretativo, como la presencia del director encima del escenario, en este caso en forma de personaje.

Una interpretación que, además, integra el objeto en escena, bien fusionándose con el intérprete o bien en la dimensión de “objetos encontrados”, como Kantor los definía, multiplicando su significación “entre la basura y la eternidad”. También una forma de interpretar en la que los actores que trabajen con maniqués en escena desde un automatismo simbólico, la inmovilidad de las masas, y con la acción que personifica el estatismo escénico.

Sin embargo, no será esta una interpretación que escarbe en la poética de la repetición que tanto gustaba a Kantor.

En la misma medida en la que no se encuentra en el texto una organización lineal de la fábula, la interpretación tampoco seguirá un desarrollo lógico interpretativo en lo que a la evolución

natural del personaje se refiere. Para acentuar el drama, nos apoyaremos en la creación de una galería de personajes que abrazan lo grotesco y que van desde lo más estafalario hasta lo más cruel y siniestro.

Estamos ante un texto con personajes perfectamente definidos por su autor, ante un Cricot 2 que será interpretado por actores. Recordamos que Kantor decía que en sus espectáculos no había actores, que ellos no podían interpretar un Shakespeare, por ejemplo, y que de alguna manera esos actores eran lo mismo dentro y fuera del escenario.

A pesar de que *La Infanta de Velázquez* y el universo de Kantor son casi una misma cosa, también es verdad que el texto de López Mozo está hecho para ser interpretado por actores. Estos tendrán como premisa trabajar desde una poética anti-naturalista, donde también la interpretación quede desnaturalizada.

La ruptura de la cuarta pared también se produce en este texto. Eso significa que a la hora de construir los personajes, estos han de tener conocimiento de su carácter ficcional; es decir, que el personaje tiene consciencia de que lo es. Ello sucede en varias ocasiones:

(KANTOR, malhumorado, se cala el sombrero y se encamina hacia la salida. De pronto, repara en el público que ocupa la sala. Se queda pensativo. Ante el estupor del GUÍA, que ya corría tras él, se quita de nuevo el sombrero y vuelve a contemplar la figura de la INFANTA).

KANTOR.- Si el creador de este espectáculo ha previsto que la Infanta tenga algún papel en él, no tardará en sacarla de esa cárcel. Cuando no estoy de gira con mi compañía de teatro, vivo en Cracovia. Los que quieren verme acuden a la calle Kanonicka número cinco. Allí me encontrará si me busca.

Nuestro Kantor-personaje no trata de constituirse ni construirse a la manera del Kantor-original. Del polaco nos quedaremos con lo que simboliza como autor-personaje, y trataremos de transportar al escenario todo aquel trabajo signico, estético y característico del mismo, que nos permitan componer el personaje más aproximado posible.

También la presencia del personaje Autor en un momento puntual de la obra, aunque pudiera ser prescindible, es una clara referencia de por dónde ha de transitar el planteamiento estético-interpretativo que López Mozo requiere para su *Infanta de Velázquez*. Es quizás el guiño más profundo que hace el autor de la obra a la presencia escénica permanente de Kantor en sus espectáculos. Ni siquiera la presencia del personaje Kantor encima de la escena es tan Kantor como el pasaje donde el personaje Autor irrumpe en escena.

(Por un lateral del proscenio asoma el AUTOR).

AUTOR.- (*A los actores*) Un momento, por favor. (*Al público, cuando la acción se interrumpe*) Me presento: soy el autor de la obra que están viendo. La conversación que ahora sigue entre el Emperador y su Embajador en Madrid no fue escuchada por la Infanta, ni por ninguna otra persona. Que ustedes, espectadores, conozcan lo que en ella se habló, como si hubieran sido testigos, es fruto de una licencia que me he tomado. Aunque en el teatro casi todo es posible, bien sé que no es bueno transgredir sus reglas. Prometo no volver a hacerlo. Gracias y perdón. (*De nuevo a los actores, mientras sale*) Sigán, por favor.

El prototipo de actor que *La Infanta de Velázquez* necesita ha de ser capaz de proponer soluciones a través de imágenes, de trabajar desde una amplia y variada propuesta corporal, con tendencia al juego y en permanente estado de investigación.

La Infanta de Velázquez es un puesta en escena que exige de un preciso trabajo corporal, y de manera especial en aquellos personajes no protagónicos que sostienen la esencia del trabajo kantoriano. Por ello y tal como referenciaba Kantor en algunos de sus escritos valorando el trabajo del maestro Etienne Decroux, haremos una apuesta corporal que tendrá su base en el mimo corporal dramático.

Decía el propio Decroux que su trabajo tenía por objetivo «hacer visible lo invisible», que en definitiva era mostrar el pensamiento a través del movimiento. Por ello y desde un trabajo interpretativo donde el conjunto tenga un valor añadido, el intérprete ha de convertirse en escultor y escultura.

Apostamos por un trabajo que se fundamente en la más genuina artesanía escénica, que rehúse del naturalismo tanto en lo visual (atrezo, escenografía, etc.) como en la interpretación actoral. Se acentúa con ello todos los signos visuales y sonoros con el objetivo de que el público participe de tan particular poética.

La interpretación actoral que planteamos va profundamente unida a cualquier elemento escénico visual que aparezca en escena, fundamentalmente esculturas-maniqués, vestuario e iluminación. Además, esta interpretación tendrá una tendencia levemente expresionista, que acentuará la expresión a todos sus niveles.

La permanencia de los actores en escena es constante, inclusive aquellos que hacen mutis. Al terminar su intervención, quedarán en un flanco de la escena como actores activos, a la manera de personajes muertos en vida y a la espera de las órdenes del personaje Kantor.

Es una puesta en escena que persigue que el público quede prisionero de la propuesta, y que lo que pueda percibir es una “interpretación” y no una “presentación”. Nuestro trabajo está lejos de la “performance” o el “happening”.

Estos actores buscarán que su relación con el público se cimente en el sabotaje permanente a las expectativas generadas desde las butacas, donde se desate la incomodidad y la catástrofe interna en el espectador.

Tal como lo plantea López Mozo, nuestro enfoque está sustentado en los catorce actores que, como mínimo, pide el autor.

4.3.1.1.1. Acción

Aunque lejos de una puesta stanislavskiana, recordamos al autor ruso cuando planteaba que toda acción en la escena ha de estar movida por una justificación interna, y que todo ello ha de moverse bajo los preceptos de la lógica y la coherencia.

Nuestro actor ha de moverse bajo esta motivación también, buscando sistematizar las vivencias del personaje para, desde lo enfático del anti-naturalismo de esta propuesta escénica, darle forma a las acciones que se plantean desde el texto.

No pretendemos que el texto de López Mozo se autoconstruya en cada función, pero asumimos lo que Fernández Peláez apunta en su análisis semiótico sobre el trabajo de Kantor:

Nada sucede si no es a través de la consciencia presencial del actor. El actor, más que actuante que interpreta una acción, se deja llevar por la acción, se desenvuelve en ella, la origina y le da final, pero también en ella se desvanece [Fernández Peláez : 2009]

La acción es la médula del teatro. Las acciones que entrecruzan todo el texto de López Mozo son profundas y complejas, lo que hace que nada quede al azar.

4.3.1.1.2. Ritmo / pausas / Silencios

Es imposible hablar del ritmo vaciándolo de silencios y pausas. Son parte fundamental del mismo. Las pausas y los silencios son, en definitiva, extensiones de las palabras dichas o preámbulos de las que están por llegar a la escena.

Estamos ante un texto que no abusa del recurso del silencio, aunque mucho de ello quedará al libre albedrío del director durante el proceso de montaje y en el resultado final de la puesta en escena.

Tampoco tiene una acentuación dramática que se apoya especialmente en todos los recursos corporales, emotivos y de la voz.

El ritmo no puede verse desde una óptica exclusivamente musical, ya que hay algo más que una relación de movimiento y sonido que se encaja en un tempo y en unas medidas determinadas.

El ritmo en teatro tiene que ver con la escena en su conjunto, pero, de manera importante, también con el carácter del personaje. Cada personaje tiene un ritmo que lo identifica y que queda marcado por una idiosincrasia particular.

La progresión en los personajes de *La Infanta de Velázquez* es muy dispar. Tenemos personajes como Adas/Emperador que entran en una progresión rítmica endiablada hasta el fin de el cuadro XIII, culminando con la muerte de la Infanta. Y también tenemos a una Infanta que a lo largo de todo el texto se va desinflando poco a poco hasta el término de la obra. Nada quedará al final de aquella Infanta que se enfrenta en la estación de trenes a los soldados franceses en el cuadro V.

Otro personaje de progresión fulgurante es Nicolasillo Pertusato, que acaba muriendo con la dignidad intacta como buen bufón de corte.

Pero los personajes no tienen esa progresión o desaceleración constante. López Mozo, experto en el manejo del ritmo de los personajes, hace que una cosa u otra estén salpimentadas con pequeñas rebeliones internas que inexorablemente les conducirán al fin conocido.

El personaje de Kantor está compuesto por un ritmo interno más desigual, donde combina momentos de calma producto de ese cabeza organizadora de todo lo que está aconteciendo, con otros momentos frenéticos. Por ejemplo, los acontecidos en el cuadro XII donde literalmente el autor cuenta que:

KANTOR abandona la mesa de luces y se dirige amenazante hacia el CURA. Cuando llega a su lado, la voz de la INFANTA se ha unido a la del CURA.

O también en el mismo cuadro.

KANTOR, fuera de quicio, grita para que cese la música y se abre paso hacia el EMPERADOR, apartando a los actores con violencia. Con el fin de la música, la acción se interrumpe. KANTOR coge al EMPERADOR por el pecho y le zarandea.

Kantor se rebela en momentos clave de la obra, para finalmente acabar arrojando la toalla en el último cuadro y entregarse a la muerte. Se situación del personaje se ve en frases como: «Estoy cansado», «Ha sido un error. Lo siento», «Me invade un inmenso terror, Infanta», «Regrese a su sitio en el cuadro de Velázquez», etc.

El texto en general tiene un ritmo frenético interno que va *in crescendo*, aunque *La Infanta de Velázquez* no empieza tan abajo como se podía prever. Ya desde el primer cuadro se deja entrever una cadencia rítmica elevada, para colocarnos inmediatamente en los dos cuadros posteriores, en medio en un bombardeo y una guerra de la que hay que huir.

De manera acertada, el texto tiene respiraderos puntuales por donde se va desalojando parte de la presión interna generada de manera natural por la acción. Estos respiraderos dramáticos están recogidos, por ejemplo, en el escueto pero necesario cuadro XI, para luego tomar velocidad en los dos siguientes cuadros.

En el final del cuadro XIII, todo estalla. Pareciera como si en el posterior cuadro XIV y último, las cosas se volvieran a recolocar en su sitio con la sensación de haberlo intentado y no haber podido conseguido nada.

4.3.1.1.3. Puntos de giro

Se entiende por punto de giro aquel momento en el que la acción toma un rumbo distinto, es decir, cuando en escena se produce un estímulo distinto que hace variar su curso de la acción. Conviene además tener presente que el valor o importancia de todos los puntos de giro no es igual. Esta importancia es relativa, ya que están relacionados con nuestro punto de vista y con nuestra manera de entender la fábula.

En un texto como el de *La Infanta de Velázquez*, situar los puntos de giro tiene cierta dificultad, ya que no se corresponde con la construcción de un texto de estructura clásica.

Si situamos los puntos de giro en aquellos cuadros que, como hemos apuntado, imprimen un ritmo distinto a la historia de López Mozo, y/o sitúan al protagonista o los protagonistas en un ámbito de acción diferente, estos se ubicarán en los siguientes cuadros:

Puntos de giro	
Cuadro	Descripción
III	El primer punto de giro del texto lo podemos situar justamente en el inicio del cuadro III. Coincidente con los estampidos que desde fuera llegan, el desasosiego se apodera repentinamente de todos los personajes presentes en la escena.
IV	Aunque seguidos, también en el cuadro IV podemos situar un punto de giro que coincide con la llegada de la infanta al taller de Kantor. La ruptura rítmica se produce en una oscuridad donde se oyen los pasos y la respiración fatigada de alguien que llega. Una luz repentina nos descubre a la infanta que llega al atelier de Kantor en Cracovia.
VI	La entrada del tren en el cuadro VI desencadena toda una esquizofrenia escénica que comienza con los ruidos de trenes que multiplican el efecto de las distintas acciones que están aconteciendo en el apeadero, y que derivarán en el suicidio del hombre del andén, la frenada de emergencia del tren donde se baja el soldado alemán y la División Azul, etc....
IX	Otro punto de giro lo encontramos en la escena de la Plaza de la Concordia. El comienzo del discurso va subiendo de ritmo y acaba con un esbirro que descerraja tres tiros al viajero que cae desplomado al suelo.
XII	Más adelante vendrá un vital punto de giro que no comienza exactamente en el inicio del cuadro con la puesta en escena de La Boda, sino cuando se le cae el velo al suelo a la novia. Desde este momento y hasta el final del cuadro XIII, el ritmo frenético y no parará hasta la muerte de la Infanta.
XIV	Por contraposición rítmica, el inicio de cuadro XIV también ha de ser considerado un punto de giro esencial. A partir de este momento, Kantor ya no va a tener ni un atisbo de esperanza mas, terminando con la salida de la Infanta y el cierre de la puerta del atelier de Kantor “suavemente”.

En la línea del planteamiento grotowskyano, estos puntos de giro muestran al espectador futuro lo que está oculto, y que sin lugar a dudas es lo más real.

4.3.1.1.4. Distribución del elenco

Tal como recoge López Mozo en su texto, esta obra puede montarse con catorce actores. Sólo cuatro de ellos interpretarán a un sólo personaje: la Infanta, Tadeusz Kantor, el Emperador y Nicolasillo Pertusato.

Del mismo modo, hemos tratado de equilibrar la participación de los intérpretes hasta donde fuera posible con el objeto de hacer una obra lo más coral posible.

A pesar de que el autor recoge en la distribución inicial de personajes a un “esbirro”, en el Cuadro IX, titulado Discurso en La Plaza de la Concordia, son dos esbirros los que acaban matando al viajero. En nuestro caso, contaremos con dos esbirros, que es lo que el cuadro precisa.

Siguiendo estas indicaciones, el elenco quedará formado por cuatro actrices y diez actores.

Nº	Actor	Personajes
1	Actriz 1	Infanta
2	Actriz 2	Doble de la infanta Violinista Curiosos en el andén Tramoyistas

3	Actriz 3	Ama de cría Viajero Cortesianos Tramoyistas Soldado de la división azul
4	Actriz 4	Comadrona Mujer en la frontera Cortesianos Soldado de la división azul
5	Actor 1	Tadeusz Kantor
6	Actor 2	Adas/El Emperador
7	Actor 3	Nicolasillo Pertusato
8	Actor 4	Miliciano Joven de la bandera Soldado del ejército alemán
9	Actor 5	Autor de la obra Cura Curiosos en el andén Teniente de la División azul
10	Actor 6	Velázquez Hombre del andén Esbirro 1 Tramoyistas Soldado de la división azul
11	Actor 7	Soldado napoleónico Consejero Capellán castrense Tramoyistas Empleados de la funeraria
12	Actor 8	Hombre de la maleta Humanista Cortesianos Tramoyistas Esbirro 2
13	Actor 9	El que lo sabe todo Embajador Curiosos en el andén Empleados de la funeraria Soldado de la división azul
14	Actor 10	Guía del Museo del Prado Tío Carlos Cortesianos Tramoyistas

4.3.1.2. Motivación para poner en escena esta obra

Para todo director cuyo objetivo final sea generar entre los espectadores unas impresiones intelectuales y emocionales, bien sea en el patio de butacas o después de la función, el tema y el argumento de la misma es el principal motor para la elección de la obra. En este caso, además, *La Infanta de Velázquez* traspasa las fronteras del texto como tal. Es una esquematización de la historia que recoge lo esencial de un espacio llamado Europa y de un largo tiempo de guerras.

La atractiva textura mortecina de la obra también es un elemento a tener en cuenta como elección final de la misma, donde se dibujan personajes que, al margen de la plasticidad de su estatismo escénico, tienen una agitada construcción interna.

La elección de este texto está justificada por el reto que supone además la trama, y el siempre novedoso planteamiento del espacio y del tiempo.

Esa reflexión sobre la condición humana a través de las guerras, sobre la misma democracia, o sobre la historia de Europa y España con un planteamiento de mucha actualidad, hace posible que sea una obra apetecible para un director de escena y su elenco.

4.3.1.3. Elementos de actualidad.

Desde la óptica de la temática tratada, quizás convendría decir que es un texto totalmente atemporal. Es una obra de actualidad abrumadora con la guerra como elemento vertebrador.

La búsqueda de novedosos lenguajes escénicos ha estado siempre presente en la intención del autor, no sólo en esta obra sino en toda su trayectoria. No obstante, aunque esa haya sido una constante en la magna obra de Jerónimo López Mozo, en este espectáculo no es la meta en sí misma, sino el camino elegido para traer al primer plano una temática tantas veces tratada en la historia del teatro.

Estamos ante un texto que rompe sistemáticamente con las reglas más clásicas del teatro, y donde el autor combina tres hechos históricos de cierta magnitud: por un lado, se nos cuenta la vida de una mujer cuya existencia estuvo marcada por la desgracia a pesar de su posición social; por el otro, tenemos un repaso de las manifestaciones artísticas cuyo centro es el cuadro *La familia de Felipe IV* de Velázquez, más conocido por *Las Meninas*; por último, toda la obra encierra un mensaje que nos arrastra hacia la toma de conciencia y una llamada al compromiso político y social. Y todo ello lo hace desde Kantor como personaje, con su visión absolutamente renovadora de la escena y contemporánea.

La estructura de la obra plantea una continua transposición de espacios y tiempos, lo que da una múltiple y cambiante perspectiva de la realidad. Esa misma estructura reinterpreta el tradicional planteamiento, nudo y desenlace, subvirtiendo la habitual cronología lineal de los textos teatrales.

4.3.1.4. Público al que va dirigido.

Podría desprenderse de la lectura del texto que el público potencial de este espectáculo ha de tener un nivel intelectual bastante alto. Ciertamente, un público con más nivel podría entender los mínimos elementos históricos y de debate que se plantean en toda su dimensión, pero no es menos cierto que públicos con niveles de formación más escasos no tendrían problema alguno por hacerse con la lectura final de su espectáculo.

4.3.1.5. Tono que se le quiere imprimir a la obra.

La atmósfera que predomina en *La Infanta de Velázquez* no podría apoyarse exclusivamente en lo trágico y lo emotivo, si es que tuviéramos que definirnos por algunas de las codificaciones más clásicas a la hora de definir el tono del espectáculo.

El texto respira además cierta solemnidad empapada de surrealismo poético. Sin embargo, en muchos momentos, fundamentalmente desde algunos personajes concretos, se toca lo satírico y lo grotesco, que quedan reforzados por diversos anacronismos como el del propio vestuario.

Además, producto de esas búsquedas constantes de López Mozo, también podemos apreciar desde el punto de vista estético aires del teatro del absurdo y farsa esperpéntica.

En todo este juego posmoderno no podemos obviar que en el fondo del texto subyace una llamada a la justicia y a la toma de conciencia política, que es muy propio del surrealismo político de López Mozo y de esa querencia por el teatro de documento.

4.3.1.6. Características del lenguaje a utilizar.

No se plantea usar un lenguaje distinto al que el autor propone, lo que quiere decir que, desde la dirección, no se hará ningún trabajo por readaptar el lenguaje de la obra a un público concreto, ni a situaciones determinadas. En ese sentido, el lenguaje es lo suficientemente eficaz y claro, y entendemos que no procede plantearse ahondar una construcción distinta a la marcada en el texto.

4.3.2. ESPACIO DRAMÁTICO PROPUESTO.

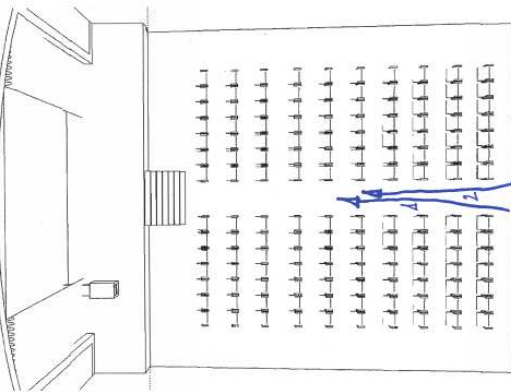
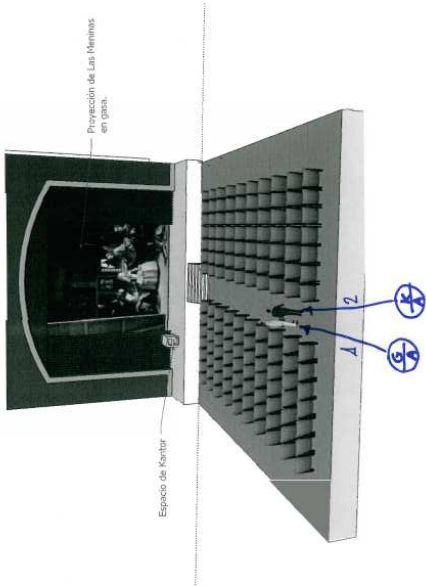
El mismo que se propone desde el texto original de *La Infanta de Velázquez*.

4.3.3. TIEMPO ESCÉNICO PROPUESTO.

El mismo que se propone desde el texto original de *La Infanta de Velázquez*.

4.3.4. MOVIMIENTO

4.3.4.1. Planos de movimiento por páginas.

<p>Planos: 1/7</p>	<p>I</p>	
<p>CUADRO</p>	<p>TADEUSZ KANTOR EN EL MUSEO DEL PRADO</p>	
<p>Título</p>	<p>Descripción Movimiento</p>	
<p>1</p>	<p><i>La sala y el escenario están a oscuras. El GUÍA del museo avanza por el pasillo guiado por la luz de una linterna. Alguien que se cubre la cabeza con un sombrero y lleva un gabán apoyado sobre los hombros, le sigue a pocos pasos.</i></p> <p>GUÍA.- Por aquí, señor Kantor.</p> <p>KANTOR <i>le alcanza.</i></p> <p>KANTOR.- No le haré perder mucho tiempo. En realidad, sólo quiero ver <i>Las Meninas</i>. <i>Las Meninas</i> de Velázquez.</p> <p>GUÍA.- ¿Por qué <i>Las Meninas</i>?</p> <p>KANTOR.- Vi una reproducción en un catálogo.</p> <p>GUÍA.- Hay otras muchas y buenas razones para visitar el Prado.</p> <p>KANTOR.- ¿Qué pintaba Velázquez en ese gran lienzo del que sólo vemos el bastidor?</p> <p>GUÍA.- Retrataba a Felipe IV y a su esposa, Mariana de Austria.</p> <p>KANTOR.- ¿Está seguro?</p> <p>GUÍA.- Sus efigies son las que se reflejan en el espejo del fondo.</p>	<p>Planta</p>  <p>Alzado</p> 

Planos: 2/7

CUADRO

Título

I

TADEUSZ KANTOR EN EL MUSEO DEL PRADO

Texto

Descripción Movimiento

2

KANTOR.- Podría tratarse del propio cuadro que vamos a ver.

GUÍA.- Hubiera necesitado un complicado juego de espejos.

KANTOR.- ¿Así, pues, en su opinión, son los Reyes?

GUÍA.- No sólo en la mía...

KANTOR.- ¿Quién puede asegurar que no sea otro el motivo? Un motivo para nosotros desconocido.

GUÍA.- Si así fuera, ¿cómo saberlo?

KANTOR.- Ya veremos.

GUÍA.- (*Alarmado*) Le recuerdo que vamos a ver un lienzo, no un escenario.

KANTOR.- Lo sé, lo sé... ¿Por qué me hace esa advertencia?

GUÍA.- Me han dicho que, en el teatro, acostumbra a entrar en el escenario durante la representación y a mezclarse con los actores. E incluso que, en presencia del público, corrige sus movimientos y les reprende cuando lo que hacen no le gusta... Tal vez sienta la tentación de meterse en el cuadro...

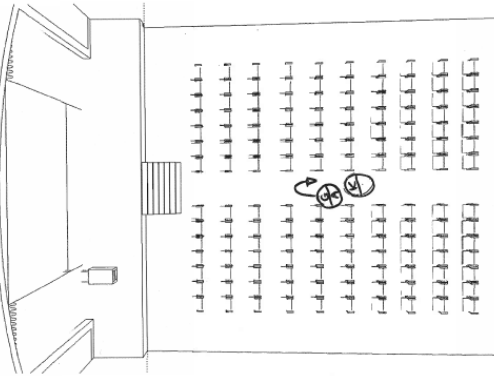
KANTOR.- ¿Para enmendar la plana a un genio?

Entrada

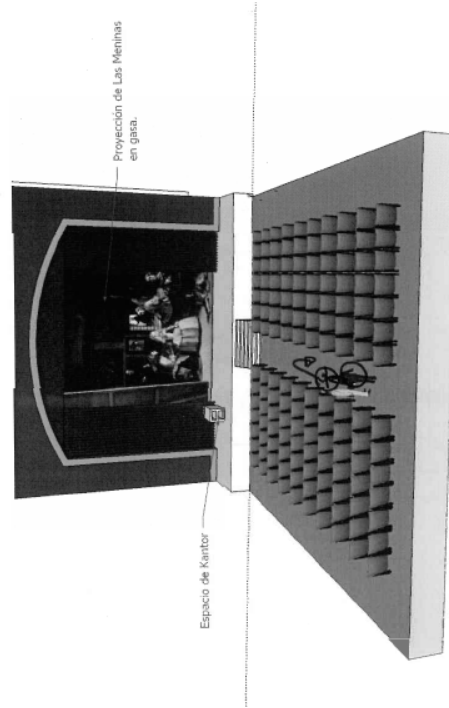
Mutis

Pro. Txi:

Planta

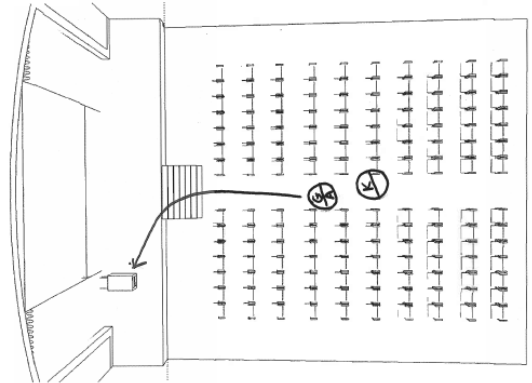



Alzado



El guía hace además de seguir adelante pero se vuelve tratando de advertir a Kantor: “(*Alarmado*) Le recuerdo que vamos a ver un lienzo, no un escenario”.

.....

<p>Planos: 3/7</p>	<p>CUADRO</p>	<p>I</p>	<p>TADEUSZ KANTOR EN EL MUSEO DEL PRADO</p> <p>Descripción Movimiento</p> <p>Entrada Mutis Pro. Txi:</p> <p>Texto</p> <p>GUÍA.- Para descubrir su secreto.</p> <p>KANTOR.- <i>(Burlón)</i> Le prometo que si llego a hacer lo que tanto teme, será de manera que no perturbe a los personajes del cuadro. Haré cuanto pueda para que no adviertan mi presencia. Me limitaré a situarme detrás de Velázquez. Acaso, si la luz es escasa, abra alguno de los batientes de los balcones.</p> <p>GUÍA.- ¡Alteraría la iluminación del cuadro!</p> <p>KANTOR.- No tema. Me comportaré como un visitante cualquiera.</p> <p>GUÍA.- Me tranquiliza. Ya hemos llegado. Aguarde un momento.</p> <p><i>El GUÍA sube al proscenio. Acciona el interruptor de la luz;</i></p> <p>GUÍA.- <i>Las Meninas</i>, señor Kantor.</p> <p>El GUÍA sube al proscenio y enciende la luz. Repentinamente se ilumina sólo el cuadro.</p> <p>....</p>
<p>Planta</p> 			<p>Alzado</p> 

Planos: 4/7

CUADRO

Título

TADEUSZ KANTOR EN EL MUSEO DEL PRADO

I

Texto

KANTOR alza la vista. La recreación del célebre cuadro, ocupa todo el escenario. A la derecha, los cinco balcones de doble hoja y montantes. En los paneles de separación, cuadros oscuros. A la izquierda, en primer término, el bastidor. Al fondo, la puerta de cuarterones abierta al descansillo del que arranca la breve escalera en que se recorta la silueta, en contrachapado, de José Nieto Velázquez. Al lado, el espejo de marco negro en el que se esbozan las figuras de Felipe IV y Mariana de Austria. Ocupando los altos de la pared, las copias de pinturas mitológicas. En el espacio central, los demás personajes del cuadro. Doña Marcela de Ulloa y Diego Ruiz de Azcona son dos maniqués de alambre. El de ella vestido con monjil negro y blancas tocas; el de él, con jubón negro y goliata. Agustina Sarmiento, Isabel de Velasco, Maribarbola y el perro son figuras de tamaño natural hechas de cartón piedra. VELÁZQUEZ, LA INFANTA MARGARITA y NICOLASILLO PERTUSATO son seres reales, aunque su absoluta quietud les hace parecer, también, figuras. KANTOR se quita el sombrero y retrocede para abarcar mejor el cuadro. Sin embargo, la INFANTA, bañada en luz, reclama toda su atención.

Descripción Movimiento

Infanta

Entrada Mutis Pro. Txt:

KANTOR se quita el sombrero y retrocede para abarcar mejor el cuadro

KANTOR alza la vista.

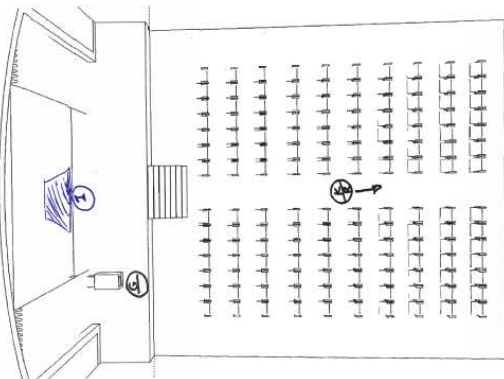
.....

KANTOR se quita el sombrero y retrocede para abarcar mejor el cuadro.

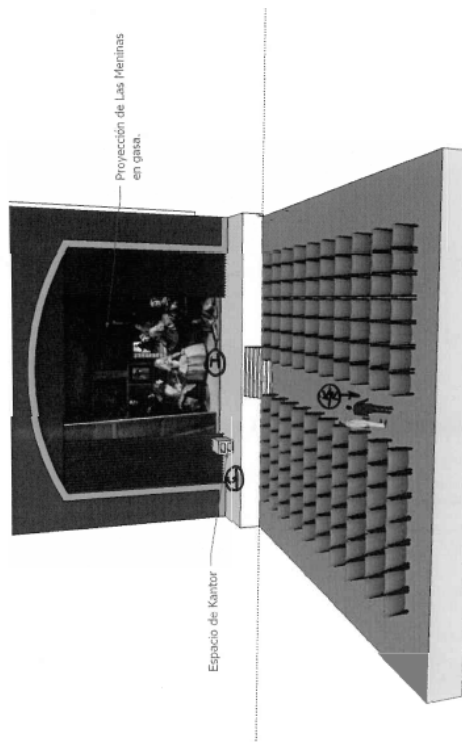
.....

A la par que retrocede Kantor un poco para apreciar el cuadro en toda su dimensión, la gasa se va iluminando por la parte trasera donde se vislumbra a la misma altura que la imagen de la Infanta en el cuadro, otra Infanta bañada por una luz cenital. El cenital cae a la altura de Z2 (zona 2) en el escenario.

Planta



Alzado



Planos: 5/7
CUADRO
Título

I

TADEUSZ KANTOR EN EL MUSEO DEL PRADO

Texto

KANTOR.- ¿Ve lo que yo?

GUÍA.- ¿A qué se refiere?

KANTOR.- A la Infanta...

GUÍA.- Llama la atención el rostro de tez blanca... Dicen que tiene algo de marioneta.

KANTOR.- Fíjese en su mirada. Hace unos segundos era dulce y distraída. Ahora se ha transformado. Hay un punto de ansiedad en ella. Sus ojos buscan los míos... ¡No es posible que la figura de un cuadro dialogue de ese modo con el espectador que tiene delante!

GUÍA.- Hay quien opina lo contrario. Un visitante asiduo del museo asegura que, en esta obra maestra, es posible burlar el tiempo y cruzar las sonrisas de esos personajes, que sabemos muertos, con nuestra mirada.

KANTOR.- ¿De qué personajes habla? Sólo veo a la Infanta. Las demás figuras, me parecen sombras difuminadas. ¿Qué quiere de mí esa criatura?

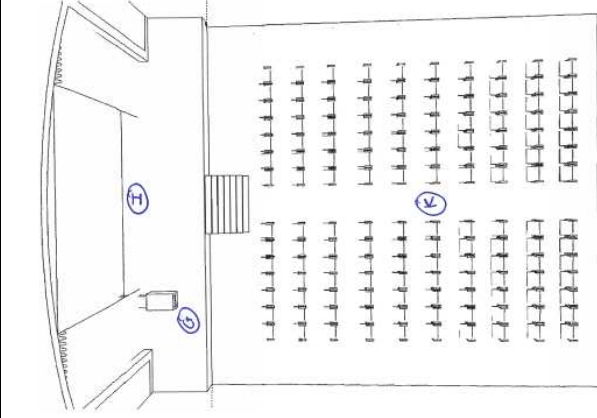
GUÍA.- Tal vez le esté pidiendo ayuda.

Descripción Movimiento

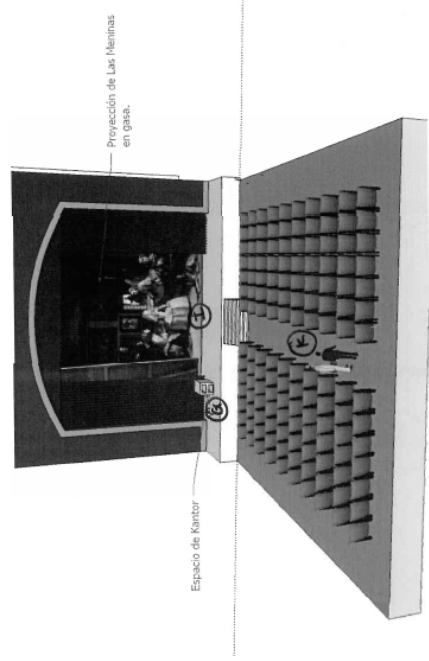
Entrada
Mutis
Pro. Tx:

Kantor hará referencia al juego escénico que acaba de ocurrir anteriormente.
.....

Planta



Alzado



Planos: 6/7

CUADRO

Título

I
TADEUSZ KANTOR EN EL MUSEO DEL PRADO

Texto

Descripción Movimiento

6

KANTOR.- Ayuda, una niña que no representa más de cinco años... ¿para qué?

GUÍA.- Para salir del cuadro.

KANTOR.- ¡Qué disparate!

GUÍA.- ¿No lo es que mude de expresión?

KANTOR.- Por supuesto que sí. Confieso que he sufrido un desvarío al contemplar una figura tan inquietante.

GUÍA.- La Infanta ha movido los labios.

KANTOR.- ¡Déjese de bromas! Salgamos.

GUÍA.- Espere...

KANTOR.- No.

GUÍA.- Quiere decirle algo.

KANTOR.- (Impaciente) ¿El qué?

GUÍA.- Si yo lo supiera...

KANTOR *fija su mirada en los ojos de la INFANTA. Al cabo de unos largos segundos, se dirige a ella.*

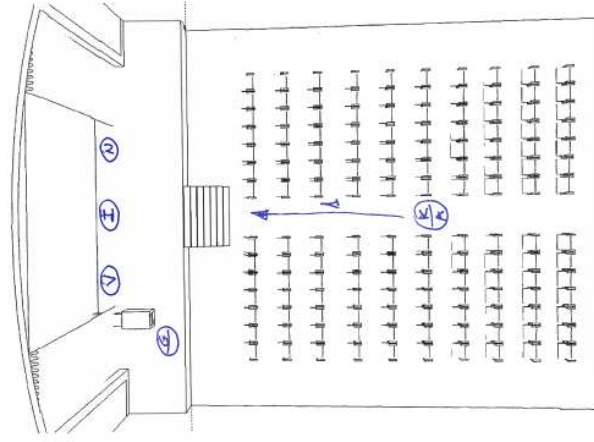
Entrada

Mutis

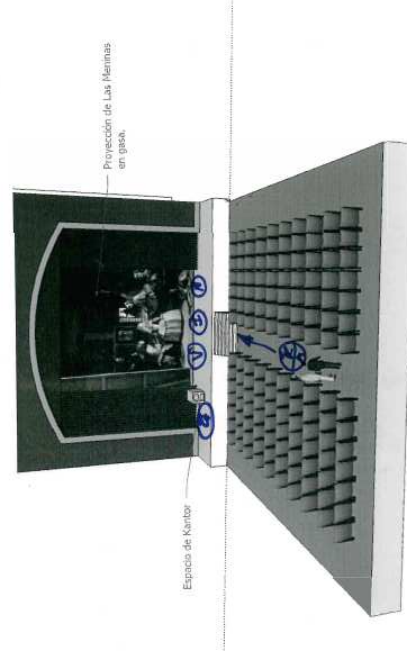
Pro. Txt:

Comienza a avanzar hasta aproximarse al cuadro sin subir al proscenio.

Planta



Alzado



KANTOR fija su mirada en los ojos de la INFANTA. Comienza a avanzar hasta aproximarse al cuadro sin subir al proscenio. Luego se dirige a ella...

.....

A medida que Kantor ha ido acercándose al cuadro, la parte trasera del lienzo a comenzado a iluminarse de tal modo que ahora se ve con más profundidad todo.

	<p>Se deja entrever cada vez mejor los cinco balcones, ciertos cuadros oscuros, el bastidor. Desde Z3 a Z9.</p> <p>La puerta del fondo tiene su propia iluminación como si de fuera viniera la luz, y allí que recortada la silueta en contrachapado de José Nieto Velázquez. Entre Z8 y Z9.</p> <p>El espejo donde se esbozan las efiges de Felipe IV y Mariana de Austria es un Video Retrato. Entre Z8 y Z7.</p> <p>En el espacio central dos maniqués de alambre que harán de Doña Marcela de Ulloa y Diego Ruiz de Azcona. En Z5-Z6 aproximadamente.</p> <p>La iluminación también deja ver unas figuras de cartón que representan en su posición natural a Doña Agustina Sarmiento, Isabel de Velasco, Maribola y el perro. Ubicadas a lo largo de todo el Primero Plano (Z1 a Z3)</p> <p>Junto a la Infanta anteriormente iluminada, aparecen en absoluta inmovilidad Velázquez (Z1) y Nicolásillo Pertutaso (Z3) que también son actores.</p>
--	---

Planos: 7/7
CUADRO
I
TÍTULO

TADEUSZ KANTOR EN EL MUSEO DEL PRADO
Descripción Movimiento

Texto

KANTOR.- Los personajes pintados viven permanentemente en el cuadro. Pretender salir va contra el sentido común. Yo no sé cómo podría ayudarle a cruzar la frontera del lienzo. (*Al GUÍA*) Esta criatura pertenece al pasado. No es posible regresar al mundo real para continuar creciendo y añadiendo vivencias a una biografía ya cerrada. ¡Vámonos!

GUÍA.- ¿Tan pronto?

KANTOR.- Le advertí que la visita sería breve.

GUÍA.- Apenas ha durado unos minutos.

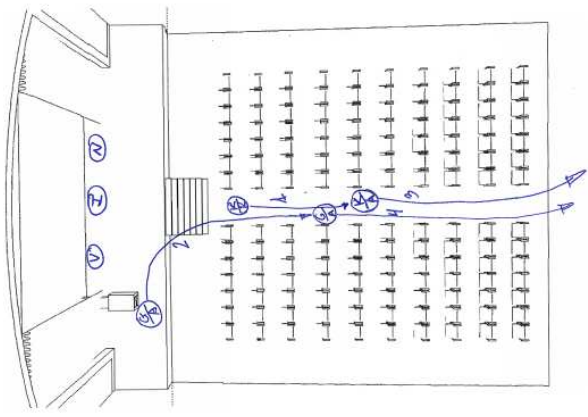
KANTOR.- Más que suficiente.

KANTOR, malhumorado, se cala el sombrero y se encamina hacia la salida. De pronto, repara en el público que ocupa la sala. Se queda pensativo. Ante el estorbo del GUÍA, que ya corría tras él, se quita de nuevo el sombrero y vuela a contemplar la figura de la INFANTA.

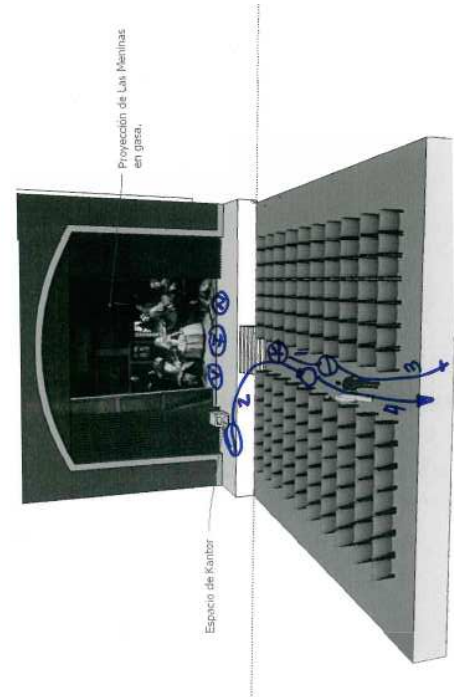
Entrada Mutis Pto. Txt:

Al final de la escena. Kantor y el Guía.

Planta



Alzado



El guía baja del escenario cuando Kantor se encamina hacia la salida, dejando la luz del cuadro encendida y toda la parte trasera de la gasa con una luz más amplia que en el momento de la entrada de los dos personajes.

.....

Kantor vuelve a pararse casi en el mismo punto central en el que lo hizo cuando procedía a entrar en el espacio. Se dirige a todo el público y hablará dando una vuelta sobre sí mismo para que le escuchen también los espectadores que han quedado por detrás de él.

me encontrará si me busca.

KANTOR y el GUÍA abandonan el teatro. No llegan a ver como la INFANTA, separando la mano de los pliegues del vestido, alarga tímidamente el brazo hacia la salida.

Las figuras de VELÁZQUEZ y de NICOLASILLO se agitan inquietas.

KANTOR sale por el pasillo hacia el hall de teatro y el GUÍA le sigue.

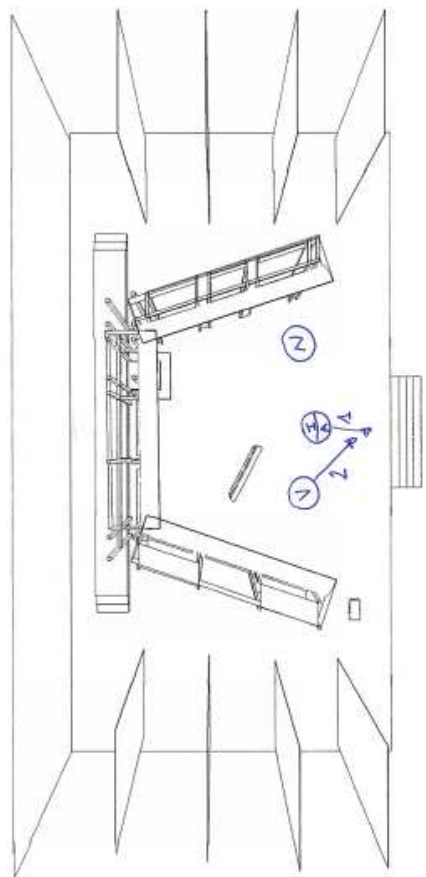
Mientras salen, la Infanta hace ademán de moverse hasta que finalmente extiende su brazo.

...

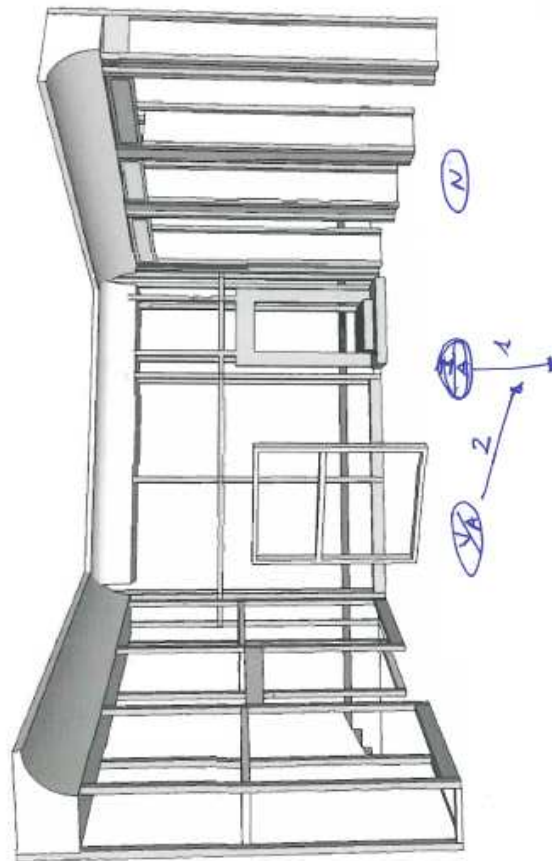
El resto de las figuras del cuadro, Velázquez y Nicolasillo, hacen esfuerzos por romper la quietud.

Planos: 1/9 CUADRO	II EL PINTOR Y LA MODELO
Título	Descripción Movimiento
1 La INFANTA avanza hacia el proscenio. La voz de VELÁZQUEZ la detiene.	Entrada Mutis Pto. Txt:
VELÁZQUEZ.- ¿Qué hacéis, Infanta?	Deja de proyectarse el cuadro. Se sube la gasa que separaba el resto de la escena del proscenio.
INFANTA.- Voy con ese caballero.	Luz de escena. Se apaga definitivamente el patio de butacas y la luz del pasillo central.
VELÁZQUEZ.- ¿Qué locura es esa?
INFANTA.- Me hastía Palacio.	La Infanta trata de salir corriendo y Velázquez la para.
VELÁZQUEZ.- Reconozco que no es un lugar divertido.
NICOLASILLO.- Aquí reina, además de Su Majestad, el aburrimiento. Tan grande es que hasta las figuras de los tapices bostezan.	Los personajes ya podrán transitar entre el primer y el segundo término de la escena. Aún no podrán salir al proscenio.
INFANTA.- Tiene razón Nicolasillo.
VELÁZQUEZ.- Todavía sois pequeña para asomaros al mundo.
NICOLASILLO.- Yo la acompaño para que no se pierda.

Planta

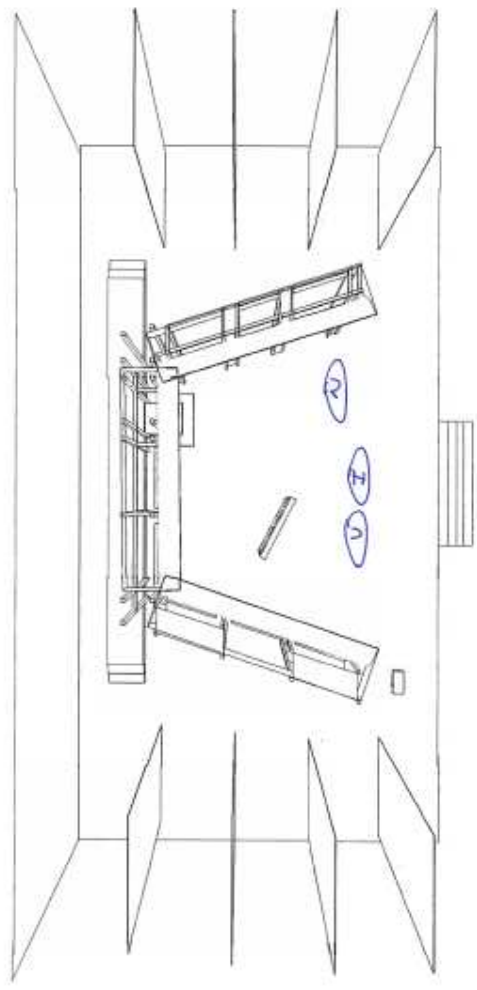


Alzado

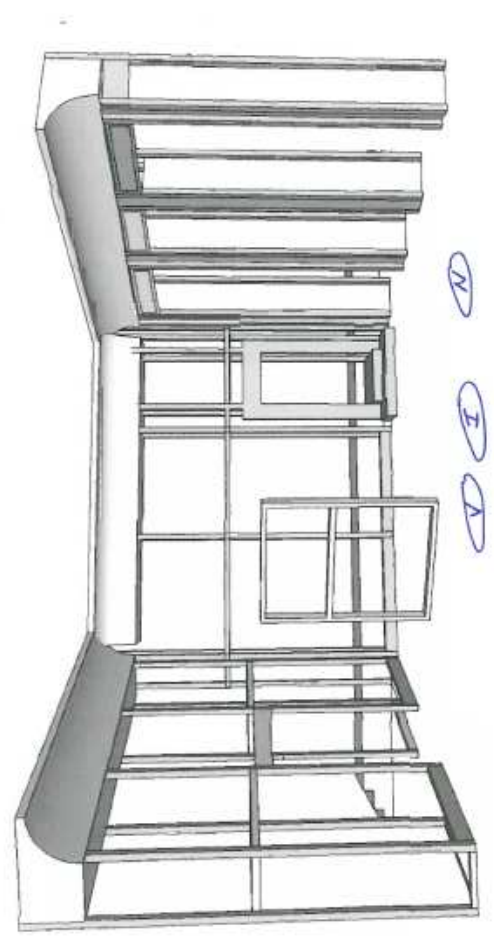


Planos: 2/9
CUADRO
II
EL PINTOR Y LA MODELO
Descripción Movimiento
Entrada
Mutis
Pto. Txt:

Planta



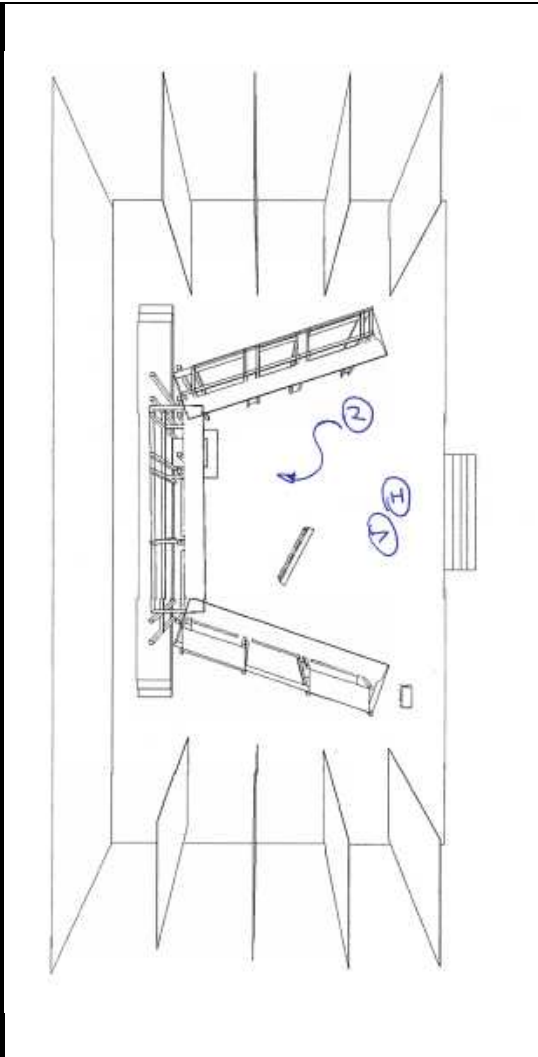
Alzado



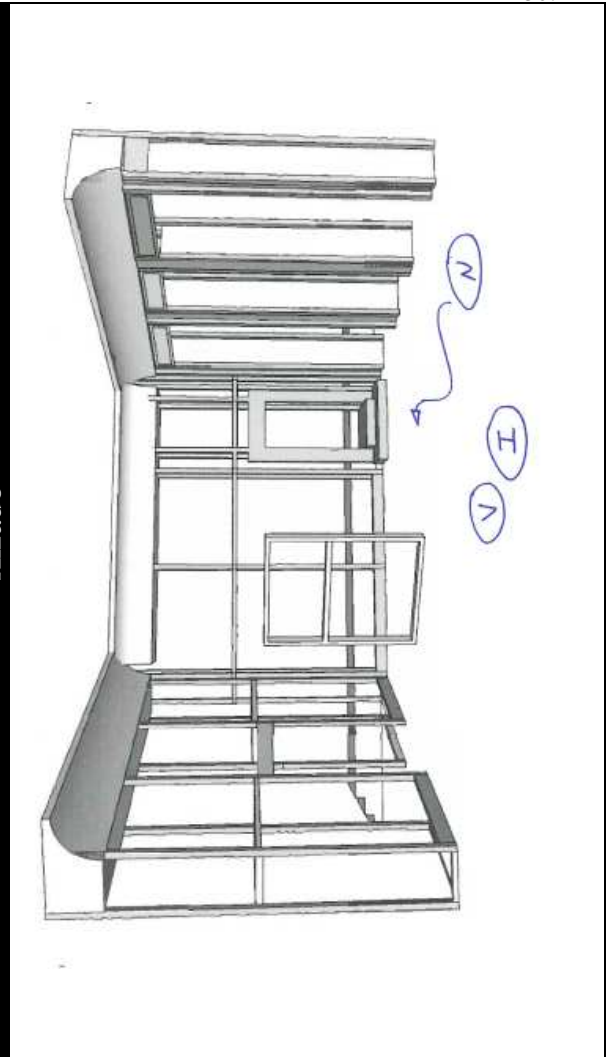
2
VELÁZQUEZ.- Dijo a sus nueve años recién cumplidos el gigante Nicolás.
NICOLASILLO.- Soy casi un hombre. Más hombre que usted, que no tiene palabra.
VELÁZQUEZ.- ¡Calla, sabandija palaciega!
NICOLASILLO.- Usted dijo que el aire de Palacio está demasiado viciado para que lo respire la Infanta y que haría bien en salir de él en cuanto pudiera.
VELÁZQUEZ.- ¡Eso es! En cuanto pudiera. Y por ahora, no puede.
INFANTA.- Sí que puedo.
VELÁZQUEZ.- ¿Para ir dónde?
INFANTA.- Ya os lo he dicho: con ese caballero.
VELÁZQUEZ.- ¿Y si no le encontrarais?
INFANTA.- No puede estar lejos.
VELÁZQUEZ.- Seguramente, camino de Polonia.

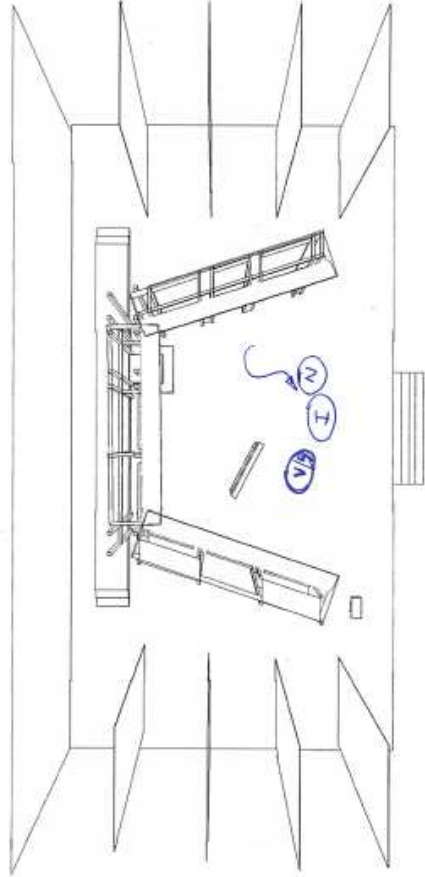
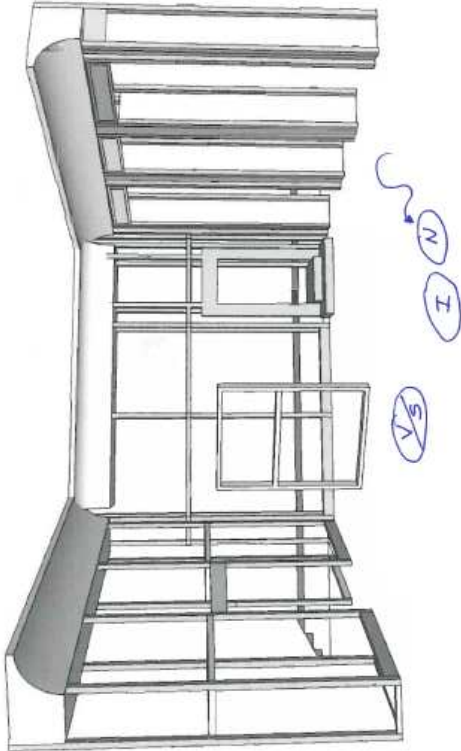
Planos: 3/9	II
CUADRO	EL PINTOR Y LA MODELO
Título	Descripción Movimiento
3	<p data-bbox="245 1176 282 1662">Entrada Mutis Pto. Txt:</p> <p data-bbox="282 1176 352 1662">Durante todo el tiempo, Nicolasillo andará curioseando por el estudio de Velázquez.</p> <p data-bbox="352 1176 389 1662">.....</p> <p data-bbox="389 1176 459 1662">INFANTA.- Le alcanzaré.</p> <p data-bbox="459 1176 529 1662">VELÁZQUEZ.- Antes os alcanzará vuestro padre.</p> <p data-bbox="529 1176 600 1662">NICOLASILLO.- El Rey no tiene por qué saberlo.</p> <p data-bbox="600 1176 670 1662">INFANTA.- ¿Se lo diríais vos?</p> <p data-bbox="670 1176 740 1662">VELÁZQUEZ.- Aunque yo fuera discreto, el Rey tiene muchos ojos y oídos a su servicio.</p> <p data-bbox="740 1176 810 1662">NICOLASILLO.- Para cuando le fueran con el cuento, ya estaríamos fuera de su alcance.</p> <p data-bbox="810 1176 880 1662">VELÁZQUEZ.- Atrapados en el laberinto de Madrid. Apenas avanzaríais por sus calles, acosados por cientos de mendigos en demanda de limosna. Eso, claro está, si la repugnancia de sus llagas no os devuelve antes a palacio.</p> <p data-bbox="880 1176 951 1662">NICOLASILLO.- Las llagas son postizas.</p> <p data-bbox="951 1176 1021 1662">VELÁZQUEZ.- ¿Quién distingue si son verdaderas o fingidas?</p>

Planta

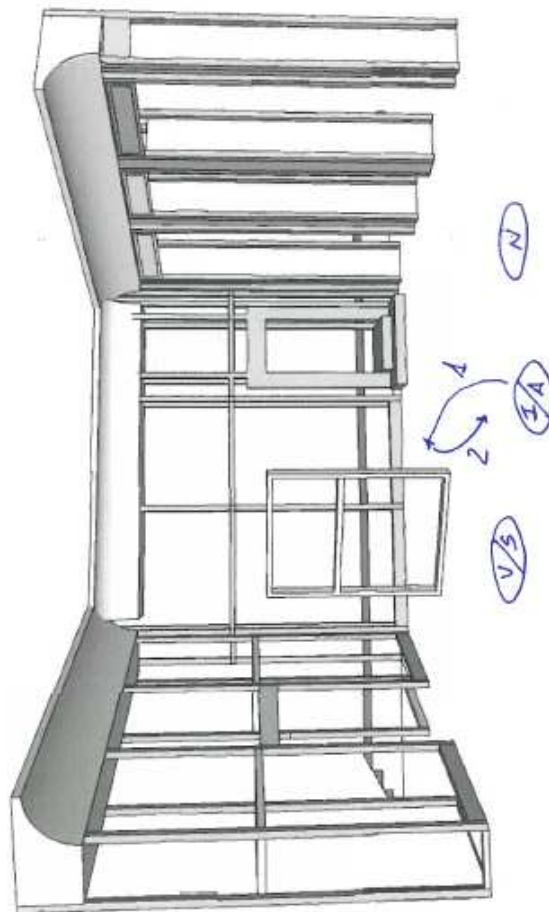
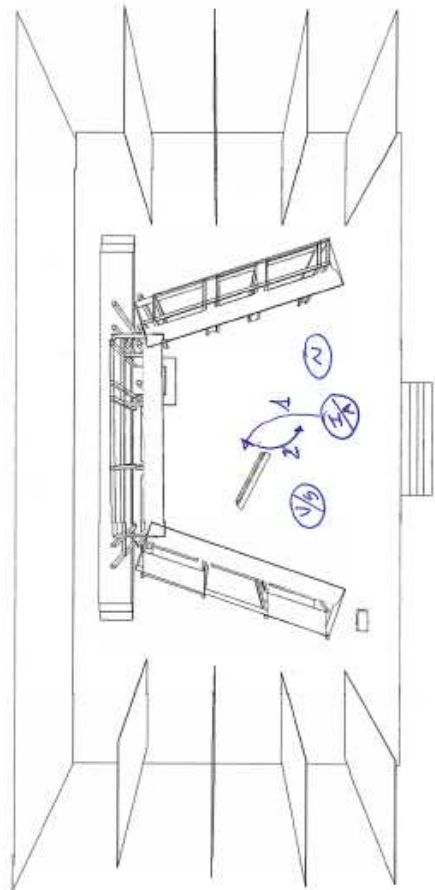


Alzado



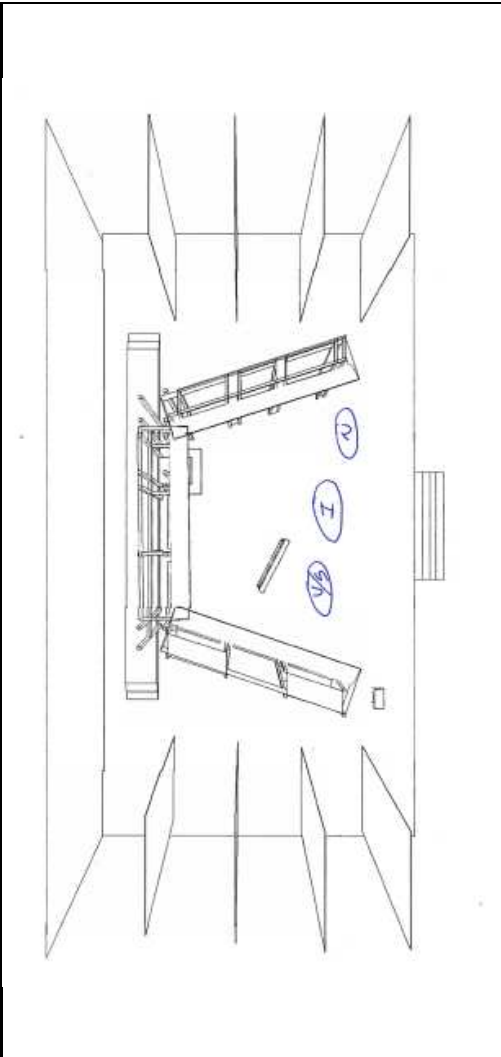
<p>Planos: 4/9</p>	<p>II</p>	<p>EL PINTOR Y LA MODELO</p>	<p>Descripción Movimiento</p>	<p>Entrada Mutis Pto. Txi:</p>	<p>4 NICOLASILLO.- Don Diego exagera para desanimaros. VELÁZQUEZ.- El hambre y la peste se han juntado en Madrid. NICOLASILLO.- (A la INFANTA) Cuando crucemos la ciudad, iréis cogida de mi mano, con los ojos cerrados. VELÁZQUEZ.- Es imposible no ver tanta miseria. (A NICOLASILLO) ¡Maldito truhán! ¿Por qué me haces hablar más de la cuenta? NICOLASILLO.- Nadie os ha pedido que habléis. Lo hacéis porque os viene en gana. Vamos, Infanta. VELÁZQUEZ.- (A la INFANTA) Marchad, si es vuestra voluntad, mas no antes de que acabe vuestro nuevo retrato. INFANTA.- ¿Es necesario? VELÁZQUEZ.- Se trata de un encargo del Rey. INFANTA.- ¿Cuánto falta para que lo terminéis?</p>
<p>Planta</p>					
					
<p>Alzado</p>					
					

<p>Planos: 5/9</p>	<p>CUADRO</p>	<p>II</p>	<p>EL PINTOR Y LA MODELO</p>
<p>5</p>	<p>Título</p>	<p>Descripción Movimiento</p>	<p>Planta</p>
<p>Texto</p>	<p>Entrada Mutis Pto. Txt:</p>	<p>La Infanta se acerca hasta el cuadro en el que Velázquez está trabajando. El cuadro está en Z1.</p>	<p>Alzado</p>
<p>VELÁZQUEZ.- Vedlo. INFANTA.- <i>(Abatida tras contemplar el lienzo)</i> Apenas está empezado.</p>	<p>NICOLASILLO.- Negaos a posad, Infanta. No consintáis que os pinte nunca más. Lo suyo es retratar fantasmas ilustres y seres deformes. Por eso conoce tan bien los salones de palacio y las calles de Madrid. En ellas encuentra los modelos para sus cuadros.</p>	<p>VELÁZQUEZ.- También retrato infantas, como ahora.</p>	<p>NICOLASILLO.- No por afición a ellas, sino por juntar méritos para dejar de ser plebeyo.</p>
<p>INFANTA.- Respeta a don Diego, Nicolasillo. Es un artista.</p>	<p>NICOLASILLO.- ¿Qué clase de artista?</p>	<p>INFANTA.- Sabes de sobra que es pintor.</p>	<p>La infanta se vuelve hasta el centro de la escena (Z2-Z5 aproximadamente) y le recrimina a Nicolasillo sus palabras.</p>

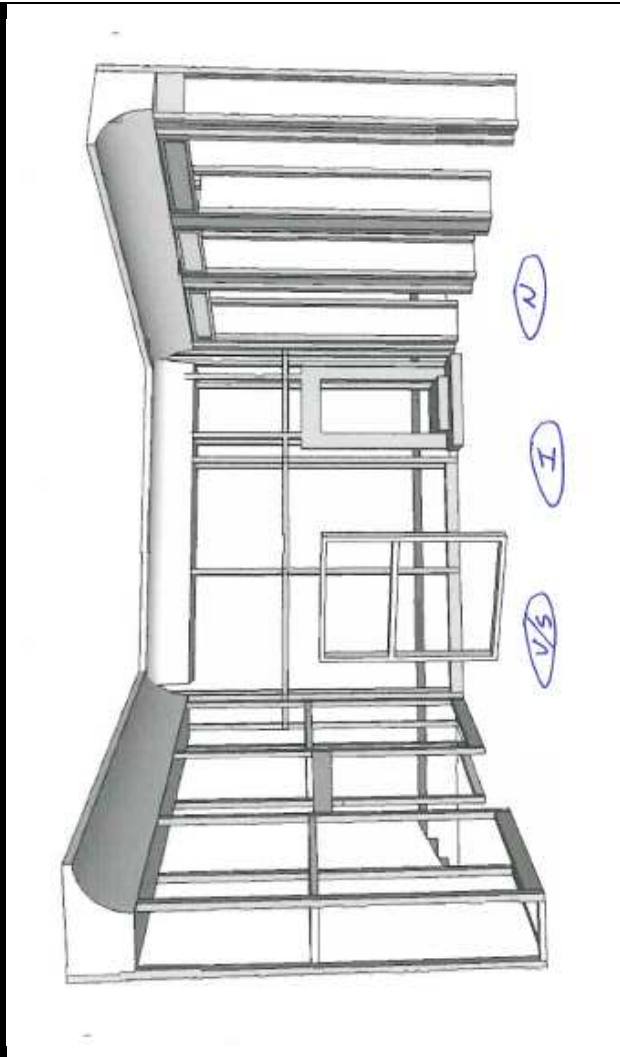


<p>6</p>	<p>Planos: 6/9</p>	<p>II</p>	<p>EL PINTOR Y LA MODELO</p>	<p>Descripción Movimiento</p>	<p>Entrada Mutis Pro. Txt:</p> <p>NICOLASILLO.- En este país, un pintor es poca cosa. A un ayudante de barbero se le respeta más.</p> <p>INFANTA.- ¡Es pintor de cámara!</p> <p>NICOLASILLO.- ¡Ahí es nada! Por serlo le dan doce reales diarios y aposento. Lo mismo que a mí, porque los dos préstamos al Rey parecidos servicios. Lo nuestro es dar gusto al amo.</p> <p>INFANTA.- No irás a compararte con don Diego, mosca zumbona. Nunca le llegarás a la suela de los zapatos.</p> <p>NICOLASILLO.- Porque soy enano. En cuanto a categoría, así andamos. La suya es tan grande que, en las fiestas de la plaza Mayor, le colocan por todo lo alto: en los balcones del último piso. Encima de don Diego, el tejado. Y más arriba, el cielo. Por eso lo pinta de maravilla, porque lo tiene muy visto.</p>

Planta



Alzado



Planos: 7/9	II
CUADRO	EL PINTOR Y LA MODELO
Título	Descripción Movimiento

Entrada Mutis Pto. Txt:

La paleta cae al suelo. Velázquez no hace nada por evitarlo.

7

VELÁZQUEZ mira al enano. Casi sin darse cuenta, deja caer la paleta al suelo.

INFANTA.- ¿Ves lo que has conseguido?

NICOLASILLO.- Él se lo ha buscado. Hace todo lo posible para reteneros. Si quisiera, acabaría el cuadro en un periquete. Una pincelada aquí, otra allá y listo.

VELÁZQUEZ.- Cada obra lleva su tiempo.

NICOLASILLO.- Emplead el vuestro en pintar el aire, que es otra de vuestras especialidades.

La INFANTA recoge la paleta del suelo y se la tiende a VELÁZQUEZ.

INFANTA.- Tomad.

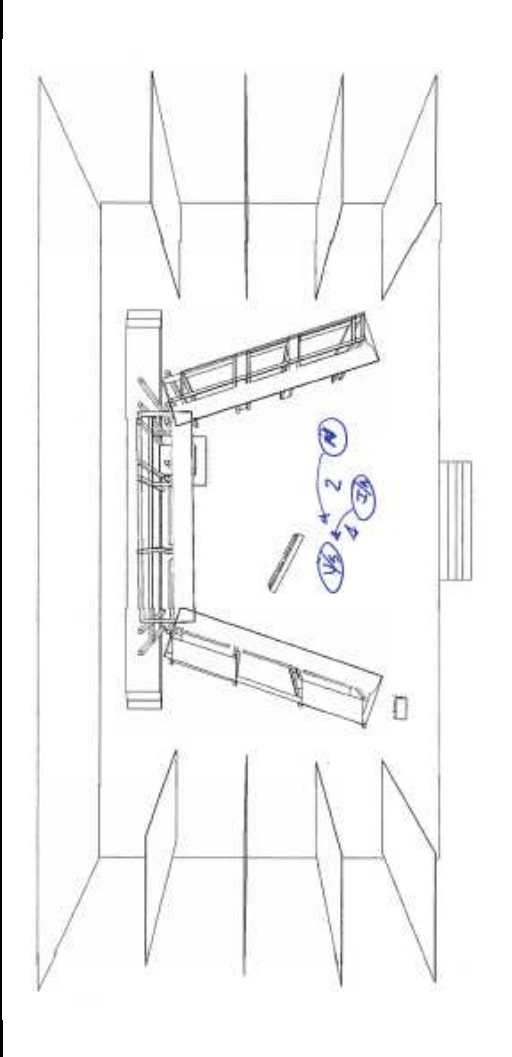
VELÁZQUEZ.- (Cogiéndola con desgana) En el suelo estaba bien.

INFANTA.- Acabad mi retrato.

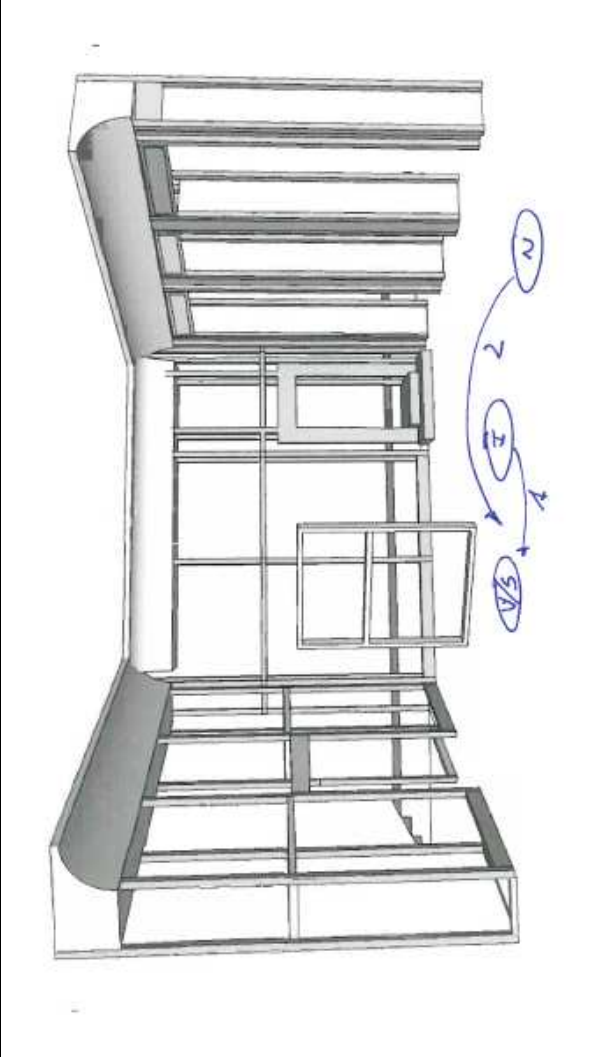
NICOLASILLO.-

¿Renunciáis a salir de la jaula, Infanta?

Planta



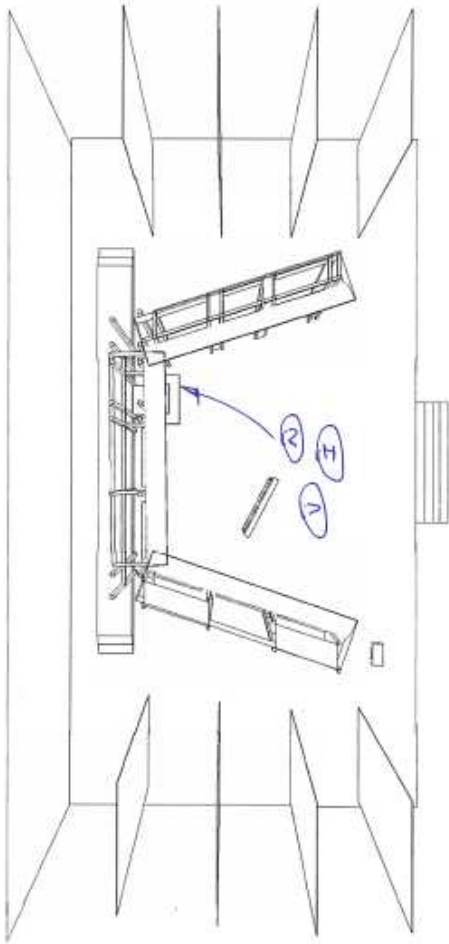
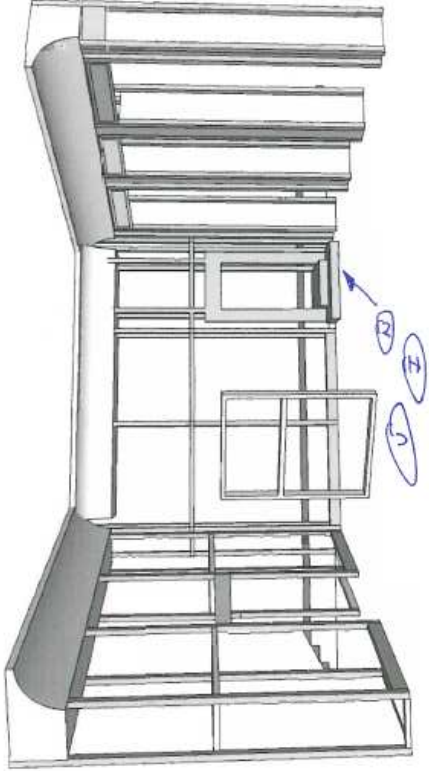
Alzado



La INFANTA recoge la paleta del suelo y se la tiende a VELÁZQUEZ.

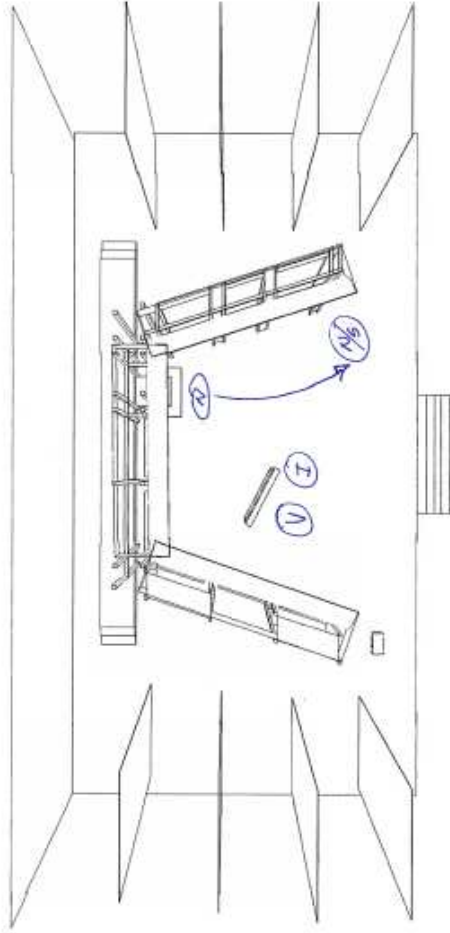
La coge con desgana.

Se encamina hacia la Infanta para tratar de convencerla.

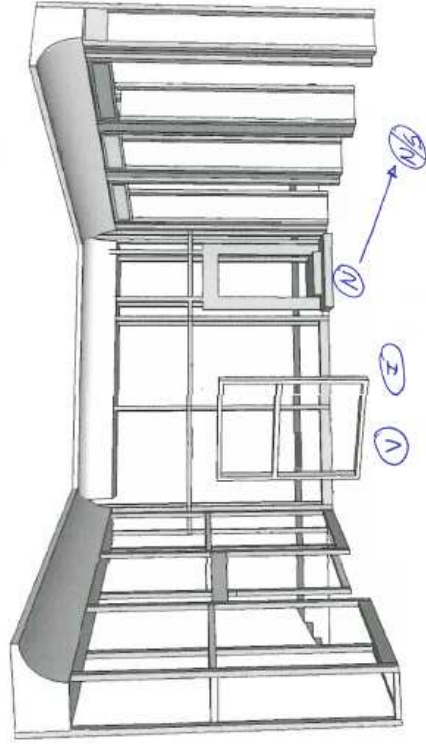
<p>Planos: 8/9 CUADRO</p>	<p>II EL PINTOR Y LA MODELO</p>
<p>Título</p>	<p>Descripción Movimiento</p>
<p>8 VELÁZQUEZ.- Puede hacerlo cualquier otro pintor. No soy el único que vive en Palacio. INFANTA.- Mi padre os lo ha encargado a vos. VELÁZQUEZ.- Le diré que no me siento con fuerzas para concluirlo. INFANTA.- ¡Por favor...! NICOLASILLO.- Poco os han durado las ganas de aventura, Infanta. INFANTA.- He cambiado de opinión. No dejaré sólo a don Diego. NICOLASILLO.- ¡Qué revienten los artistas! INFANTA.- No hables así de él. ¡Pídele perdón! NICOLASILLO.- ¡No quiero! ¡Os tiene atrapada en sus pinceles! ¡Nunca, nunca seréis libre!</p>	<p>Entrada Mutis Pto. Txt:</p>
<p>Se enfada y se va al fondo del escenario. Se planta a la altura de la puerta del fondo en Z8-Z9. Desde el fondo del escenario.</p>	<p>Planta</p>  <p>Alzado</p> 

<p>Planos: 9/9 CUADRO Título</p>	<p>II EL PINTOR Y LA MODELO Descripción Movimiento</p>
<p>Texto VELÁZQUEZ.- La Infanta, en mis cuadros, está hecha de luz. Nadie puede atraparla, ni retenerla. NICOLASILLO.- <i>(Aombreado)</i> Así, pues, si la Infanta hubiera querido... VELÁZQUEZ.- <i>(Ariente)</i> Pero me gustaría que no se apagara antes de tiempo. NICOLASILLO.- <i>(Resignado)</i> Está bien. Si no hay otro remedio, aquí nos quedamos. Por ahora. NICOLASILLO <i>da un puntapié al perro y se sienta en el suelo. VELÁZQUEZ mueve a pintar.</i> NICOLASILLO.- ¿Sabéis, Infanta? Como el viaje es largo, antes de visitar al polaco que os ha encandilado, descansaremos en Italia. Allí nació. VELÁZQUEZ.- Buen destino. La vida es libre y luminosa en aquella tierra, y el horizonte ancho. Dos veces la visité. En la segunda, pasados dos años, tuvo que apremiarme el Rey para que volviera a casa.</p>	<p>Entrada Mutis Pto. Txt:</p>
<p>Con evidentes signos de enfado, vuelve hasta el primero plano. Le da una patada al perro y se sienta.</p>	<p>Como si nada hubiera pasado.</p>

Planta

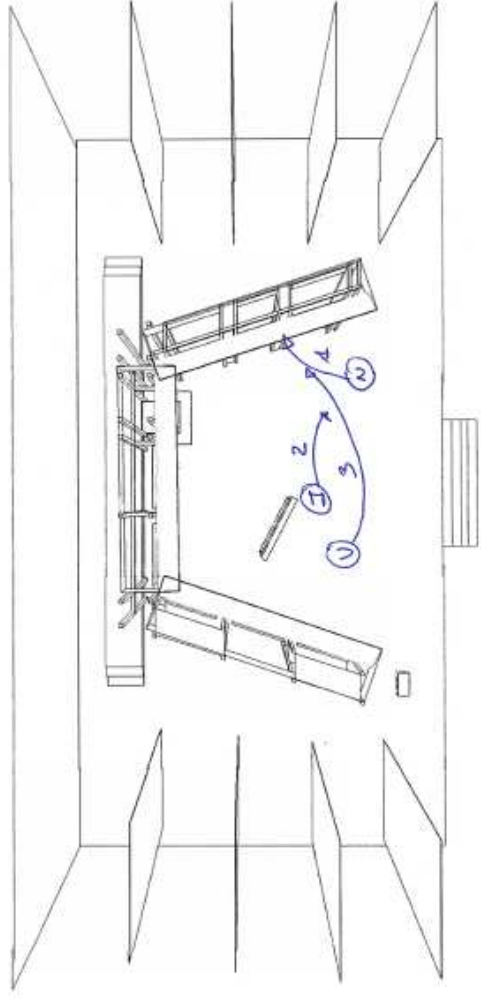


Alzado

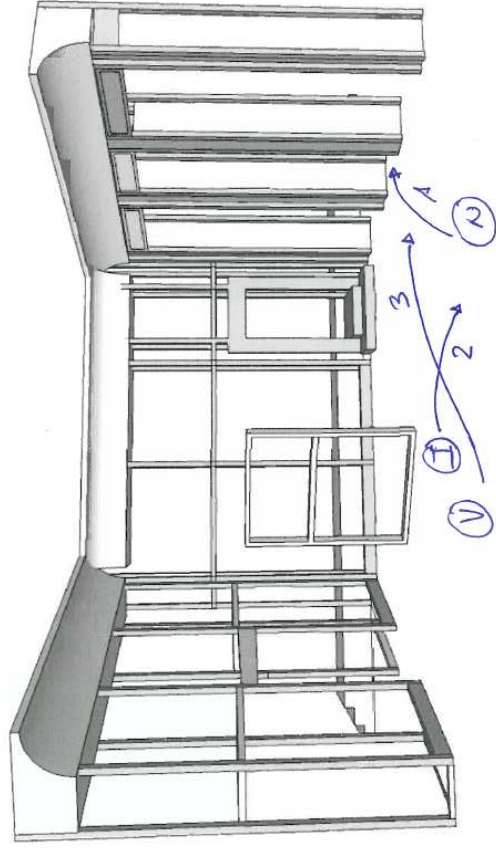


Planos: 1/9	III
CUADRO	DIAS DE GUERRA
Título	Descripción Movimiento
Texto	Entrada Mutis Pto. Txt:
<p>1 De fuera llega un fuerte estampido. Todos vuelven la vista hacia los balcones. NICOLASILLO se asoma a uno.</p>	<p>Después del ruido que se escucha desde fuera, viene de la parte derecha del escenario, la inquietud de apodera de todos los personajes. Nicolasillo corre a asomarse a los balcones. Ha de usar los balcones que quedan a la altura de la Z6.</p>
<p>INFANTA.- ¿Qué ruido es ese?</p>	
<p>VELÁZQUEZ.- Un cañonazo.</p>	
<p>INFANTA.- ¿Qué se ve, Nicolasillo?</p>	
<p>NICOLASILLO.- A lo lejos, una columna de humo.</p>	
<p>Se oye una nueva explosión.</p>	
<p>INFANTA.- ¿Y ahora?</p>	<p>Nicolasillo se agacha ante la explosión que parece más cercana. Los demás se llevan las manos a la cabeza. La Infanta trata de ocultarse detrás de dos maniqués de alambre de Doña Marcela de Ulloa y Diego Ruiz de Azcona. En Z5-Z6 aproximadamente.</p>
<p>NICOLASILLO.- Una casa que se hunde.</p>	
<p>VELÁZQUEZ.- ¿Otra vez la guerra? ¡Nicolasillo, apártate de ahí!</p>	
<p>NICOLASILLO.- No hay peligro, don Diego. Esos zambombazos son pedos de Su Majestad.</p>	<p>Velázquez se va hasta donde está el enano y le da un pescozón a Nicolasillo. Le echa del balcón y queda él mirando.</p>

Planta

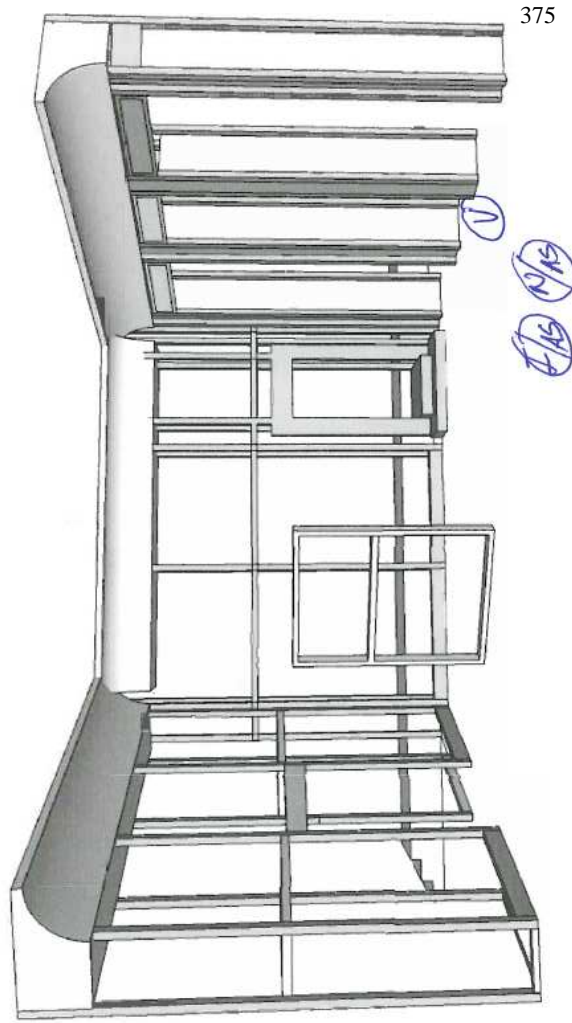
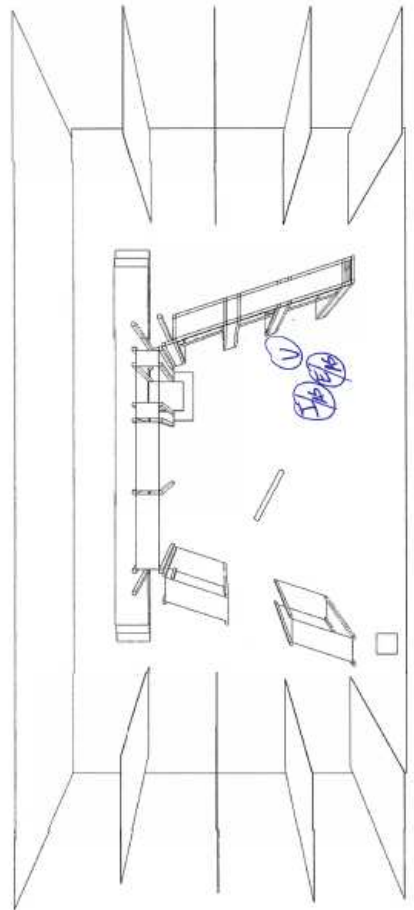


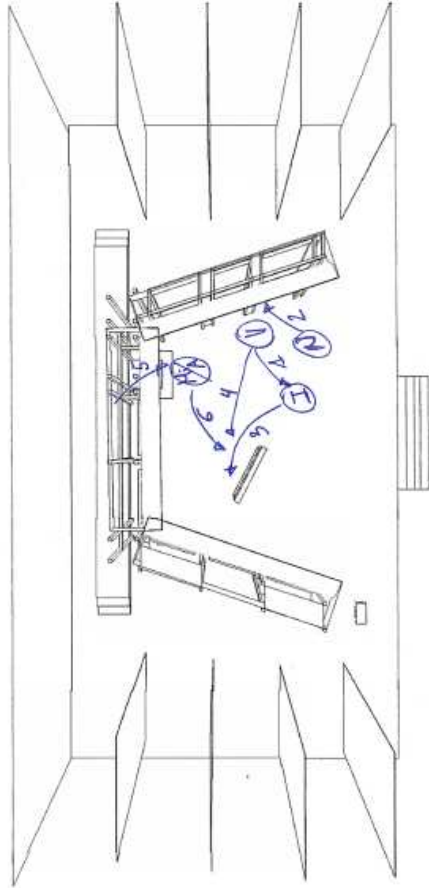
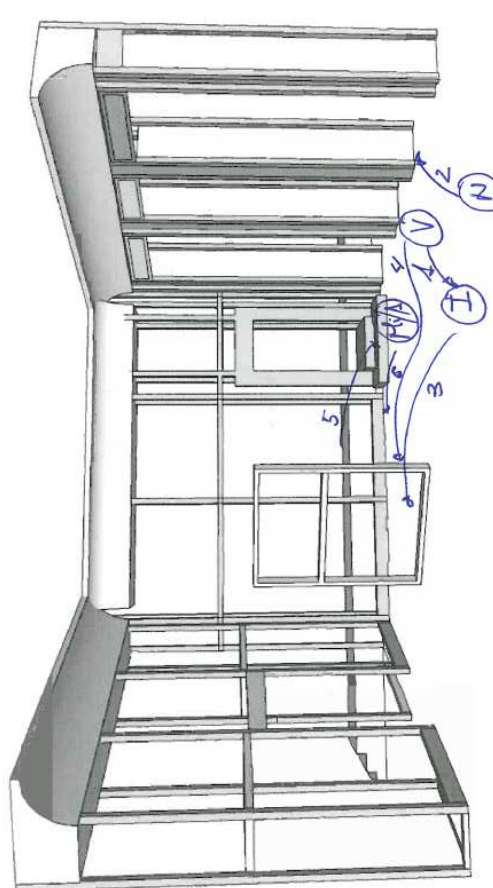
Alzado



<p>Planos: 2/9</p> <p>CUADRO</p> <p>Título</p>	<p>III</p> <p>DIAS DE GUERRA</p>	<p>Descripción Movimiento</p>	<p>Planta</p>
<p>2</p> <p><i>VELÁZQUEZ propina un pescozón al enano y le aleja del balcón. Ahora es él quien, desafiando el peligro, se asoma al exterior.</i></p> <p>INFANTA.- Hay que avisar al Rey.</p> <p>VELÁZQUEZ.- Vuestro padre, Infanta, estará en sus aposentos pidiendo ayuda al cielo.</p> <p>NICOLASILLO.- Por mucho que rece, no la tendrá mientras no se cure del pecado de lascivia. Doña Marcela dice que es de los más graves.</p> <p><i>La siguiente explosión se produce cerca.</i></p> <p>VELÁZQUEZ.- En tiempos de su abuelo, las guerras tenían lugar allende las fronteras, y las fronteras, entonces, quedaban lejos. ¡Tanto sueño faraónico y tanto afán imperialista para acabar gobernando un menguado reino! Desde Palacio se ven sus límites y por eso sentimos la proximidad de los combates. Estamos al alcance de los cañones.</p>	<p>Entrada Mutis Pto. Txt:</p>	<p>Alzado</p>	

La Infanta y el enano se vienen al suelo. Velázquez queda un poco aturdido en el balcón donde se hallaba.



<p>Planos: 3/9</p>	<p>CUADRO</p>	<p>III</p>	<p>DIAS DE GUERRA</p>	<p>Descripción Movimiento</p>	<p>Planta</p> 
<p>3</p>	<p>Título</p>	<p>Texto</p>	<p>Entrada Miliciano</p> <p>Mutis Pto. Txt:</p>	<p>Ante la descarga, definitivamente Velázquez también acaba por agacharse... Comienza a llenar la atmósfera escénica con humo.</p> <p>Velázquez va hasta donde está la Infanta y la protege con su cuerpo. Nicolasillo va cerrando los balcones.</p> <p>Se hace la oscuridad. El humo cada vez es más intenso. En la oscuridad, la Infanta sale de su posición y se va hasta el marco situándose dentro nuevamente.</p> <p>Entra un miliciano que tira la figura recortada de Don José Nieto por la puerta del fondo Z8-Z9.</p> <p>Enciende una linterna y grita desde el fondo.</p> <p>El miliciano se adelanta hasta donde están Velázquez y la Infanta</p>	<p>Alzado</p> 
<p>Una descarga de artillería aboga sus palabras y hace temblar los muros de Palacio.</p>	<p>INFANTA.- Tengo miedo.</p> <p>VELÁZQUEZ.- ¡Hay que cerrar los balcones!</p>	<p>VELÁZQUEZ acude junto a la INFANTA y la protege con su cuerpo. El frigor remite a medida que NICOLASILLO va cerrando los balcones. Al cabo, la estancia queda sumida en una oscuridad apenas mitigada por la luz que penetra por la puerta del fondo. En el lugar que ocupaba la silueta de José Nieto Velázquez aparece un MILICIANO.</p>	<p>MILICIANO.- (Al tiempo que enciende una linterna e ilumina la estancia) ¿Hay alguien aquí?</p>	<p>VELÁZQUEZ.- Por Dios que sí.</p>	<p>MILICIANO.- Bajen a los sótanos.</p>

Planos: 4/9	III
CUADRO	DIAS DE GUERRA
Título	Descripción Movimiento

Entrada	Tramoyistas.
Mutis	Nicolasillo
Pro. Tx:	

El miliciano trata de levantar a Velázquez.

VELÁZQUEZ.- ¿Tanto peligro corremos?

MILICIANO.- Nadie está a salvo. ¡Al refugio! ¡Pronto!

VELÁZQUEZ.-
 ¡Cuánto sufrimiento!
 España enloquece. El abismo está cada vez más cerca. ¿No hay nadie capaz de mudar el rumbo de los acontecimientos?

El MILICIANO conduce a los personajes hasta una trampilla abierta en el suelo.

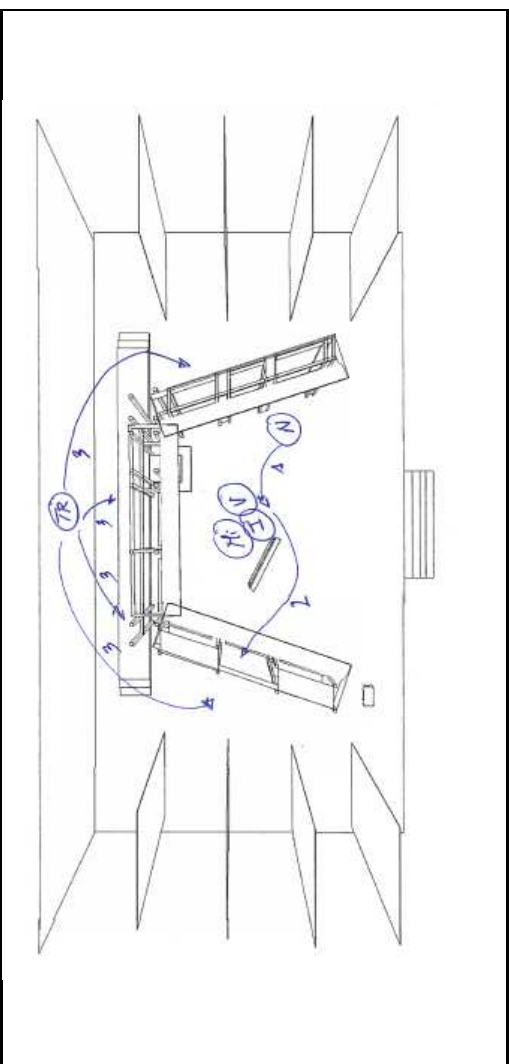
NICOLASILLO.- ¡La Infanta! ¡No está la Infanta!

MILICIANO.-
 (Apremiándoles) ¡Aprisa! ¡Aprisa!

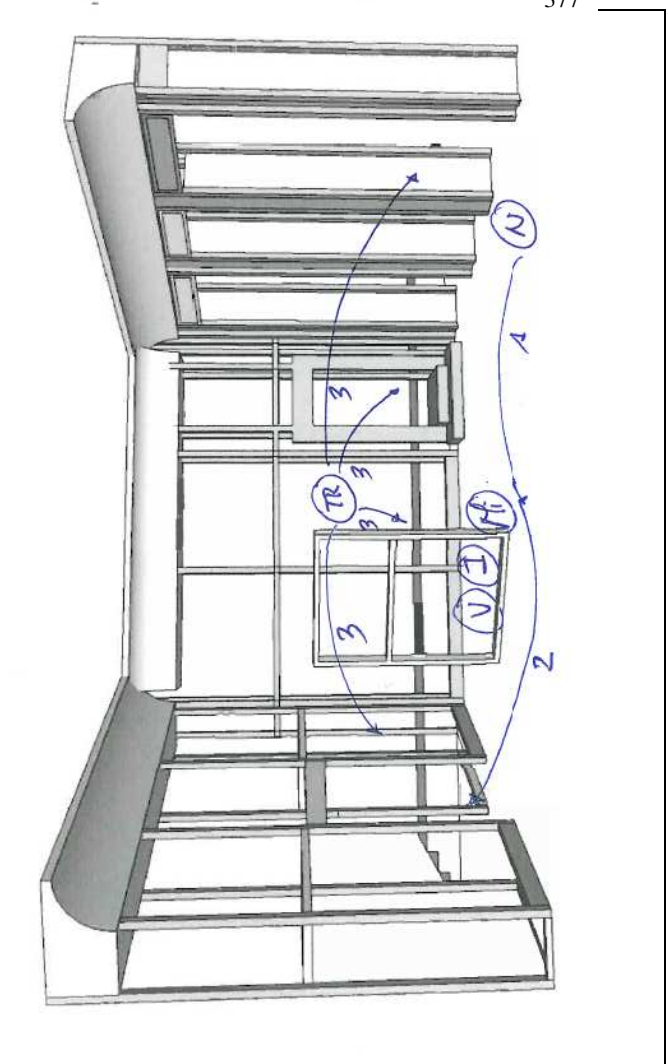
VELÁZQUEZ.- ¡Id delante! Yo la busco. No puede estar lejos.

Salen todos, excepto VELÁZQUEZ. El MILICIANO entrecubre uno de los balcones y una suave penumbra baña la estancia. A una señal suya,

Planta



Alzado



Sustituiremos esta acción por otra. El miliciano trata de sacar a Velázquez, junto a Nicolasillo, por el lateral izquierdo de la estructura. A la altura de Z4.

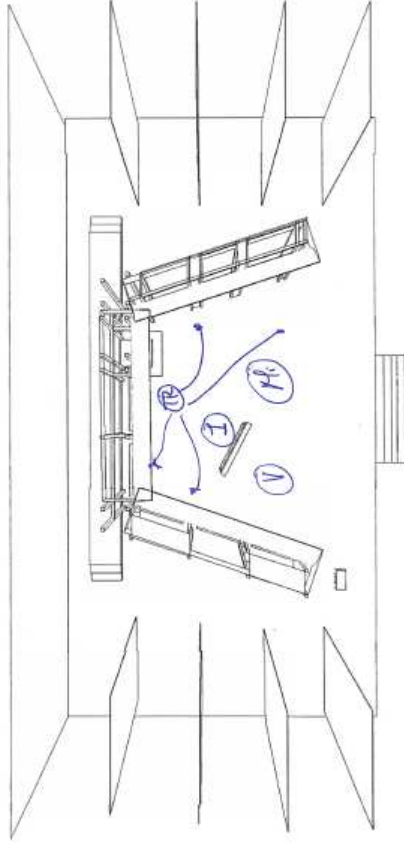
Nicolasillo se revuelve contra el miliciano.

El miliciano echa a Nicolasillo de la escena por el lado marcado y rápidamente abre los balcones de Z6-Z9. Entre la oscuridad un haz de luz pinta la

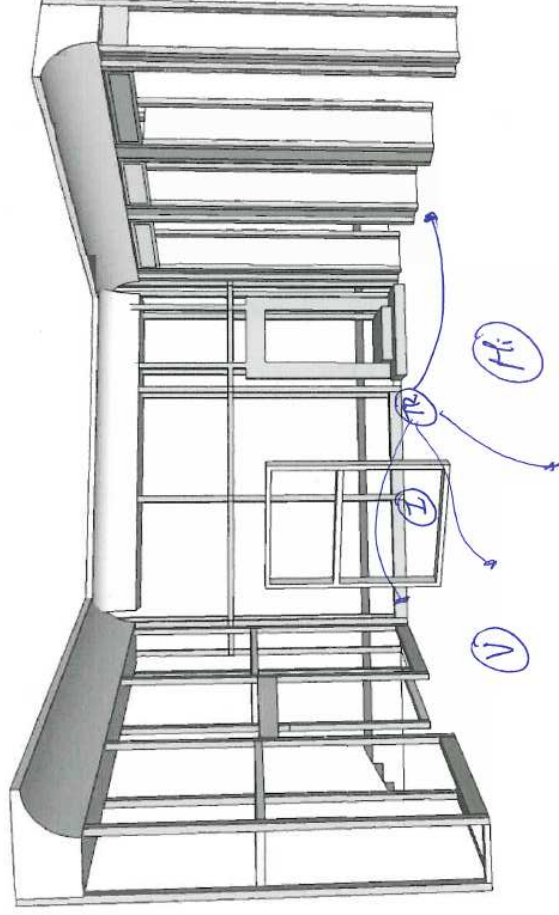
<p><i>los TRAMOYISTAS del teatro irrumpen en escena. Con gran celeridad, desuelgan los cuadros y los van sacando por los laterales. VELÁZQUEZ, ajeno al trasiego de personas y objetos, repara en el cuadro que está pintando y balla en él a la INFANTA.</i></p>	<p>estancia. Rápidamente entran los tramoyistas que comienzan a sacar los cuadros y varios elementos más. De los primeros elementos que se llevan es espejo donde se reflejaban los reyes. Velázquez está absorto entre tantas idas y venidas de los tramoyistas. Su mirada se clava en el cuadro donde ve que la Infanta está. Reforzar lumínicamente el cuadro.</p>	
---	---	--

<p>Planos: 5/9 CUADRO Título</p>	<p>III DIAS DE GUERRA</p>
<p>Texto VELÁZQUEZ.- <i>(Respirando hondo)</i> ¡Alabado sea Dios! ¡Buen susto me habéis dado! <i>Sólo entonces se aperibe del desalajo.</i> VELÁZQUEZ.- ¿Que hacen? MILICIANO.- Tenemos orden de embalar los cuadros y sacarlos de España. VELÁZQUEZ.- ¿Adonde los llevan? MILICIANO.- A París y a Ginebra. VELÁZQUEZ.- ¿Qué pasaría si uno se extravía- ra? MILICIANO.- ¡No es posible! Los camiones lle- varán escolta. VELÁZQUEZ.- ¿Si yo le pidiera que un cuadro se desviara a otro destino? MILICIANO.- Lo echarían de menos al hacer el inventario.</p>	<p>Descripción Movimiento Entrada Mutis Pto. Txt: Se da cuenta del desalajo. Extrañado pregunta. Trata de arrebatarle un cuadro a un tramoyista.</p>

Planta

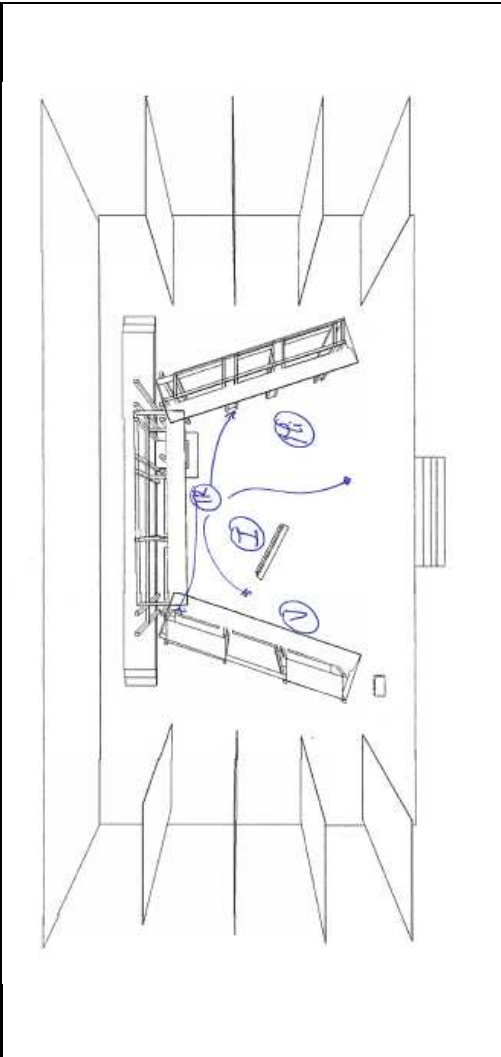


Alzado

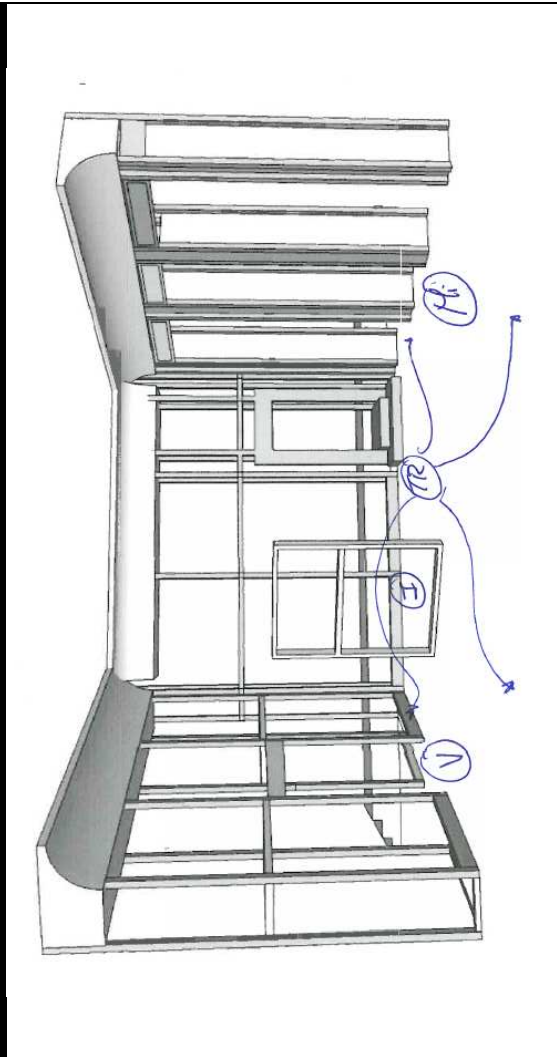


<p>6</p>	<p>Planos: 6/9</p>	<p>III</p>	<p>DIAS DE GUERRA</p>	<p>Entrada Mutis Pto. Txt: Descripción Movimiento Velázquez se pone delante del cuadro tratando de obstaculizar al miliciano y los tramoyistas que se lo lleven. Velázquez se va apartando del cuadro hasta que el miliciano queda en frente y lo ve en toda su dimensión.</p>
<p>6</p>	<p>CUADRO</p>	<p>III</p>	<p>DIAS DE GUERRA</p>	<p>Titulo Texto VELÁZQUEZ.- No figura en ningún inventario. El cuadro está sin terminar. Antes de que caiga la noche, habré dado la última pincelada. Véalo. VELÁZQUEZ señala al MILICIANO el lado oculto del bastidor. MILICIANO.- ¿Quién es esa niña? VELÁZQUEZ.- Una infanta. MILICIANO.- Parece que está a punto de salir del cuadro y echar a andar. VELÁZQUEZ.- Podría hacerlo. MILICIANO.- ¿Para qué me necesita, entonces? TRAMOYISTA.- (Al MILICIANO, señalando las figuras de cartón piedra y los maniqués) ¿Qué hacemos con las esculturas?</p>

Planta

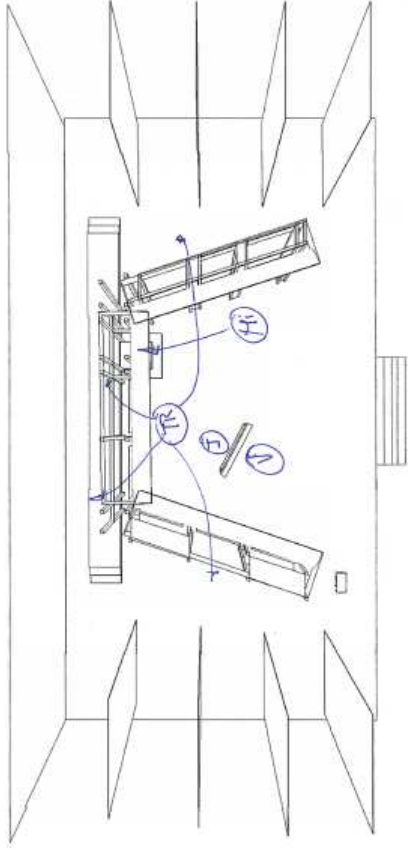


Alzado

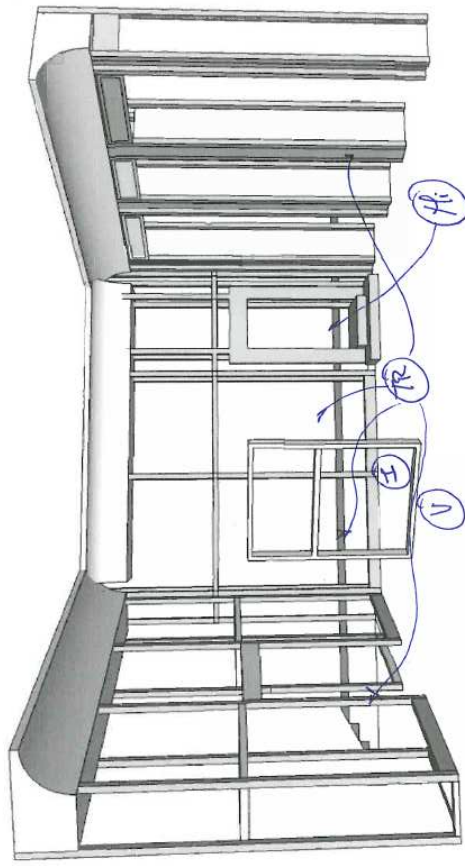


<p>Planos: 7/9 CUADRO Título</p>	<p>III DIAS DE GUERRA</p>
<p>Texto</p> <p>MILICIANO.- Buscaremos un lugar seguro. Sigánme. De momento las pondremos en la chácena. Después, ya veremos. <i>(Volviéndose hacia VELÁZQUEZ)</i> El bombardeo arrecia. Si algún obús alcanza el museo, la techumbre se vendrá abajo. Deje el cuadro y venga con nosotros. Ya tendrá tiempo de dar la pincelada que le falta.</p> <p>VELÁZQUEZ.- Enseguida. <i>Apenas dejan el taller de pintura los TRAMOYISTAS y el MILICIANO, VELÁZQUEZ tiende la mano hacia el lienzo.</i></p> <p>VELÁZQUEZ.- Aprisa, Infanta.</p> <p><i>La INFANTA sale del cuadro. Contempla la estancia desnuda.</i></p> <p>INFANTA.- ¿Y los demás?</p> <p>VELÁZQUEZ.- Escondidos.</p>	<p>Descripción Movimiento</p> <p>Entrada Mutis Pto. Txt:</p> <p>Los tramoyistas comienzan a llevarse las figuras hacia la chácena del teatro.</p> <p>Salen Tramoyistas y Miliciano. Velázquez tienen la mano a la Infanta para que salga del marco que la arropa.</p> <p>La Infanta sale. El espacio está casi limpio.</p>

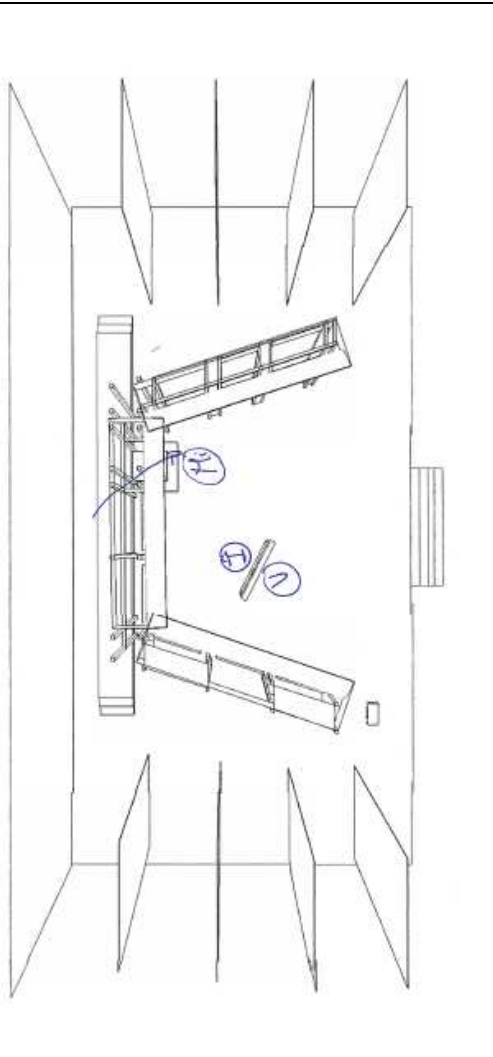
Planta



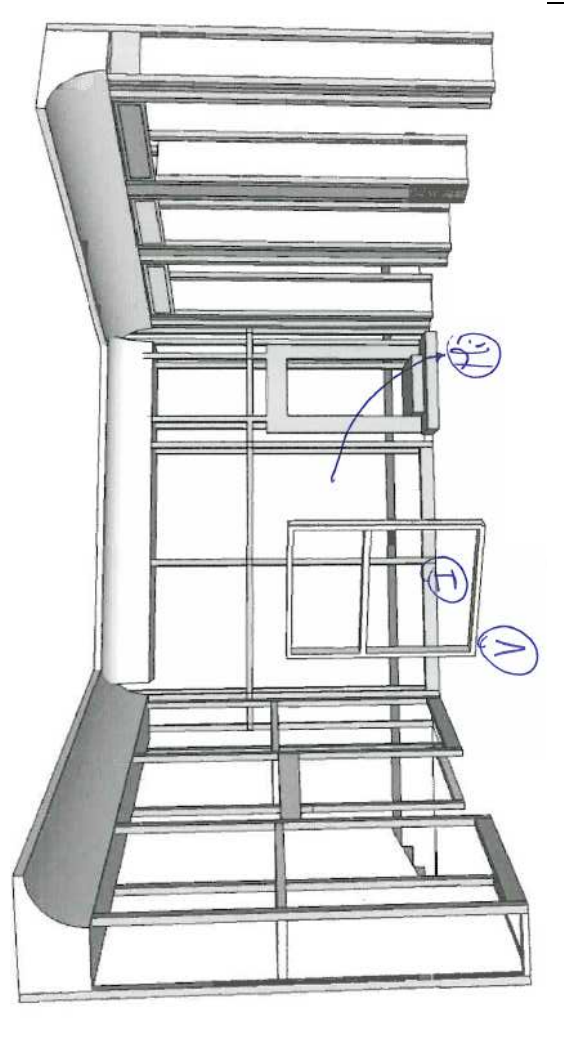
Alzado



Planos: 8/9	
CUADRO	III
Título	DIAS DE GUERRA
8	<p>INFANTA.- <i>(Buscando el espejo con el retrato de los Reyes)</i> ¿Mis padres?</p> <p>VELÁZQUEZ.- A buen recaudo. Debéis salir de aquí cuanto antes.</p> <p>INFANTA.- ¿Qué os ha hecho cambiar de opinión? No tengo más años que hace un momento.</p> <p>VELÁZQUEZ.- No es lo mismo querer irse por aburrimiento, que tener que hacerlo por necesidad.</p> <p>INFANTA.- ¿Vendréis conmigo?</p> <p>VELÁZQUEZ.- Iréis sola.</p> <p>INFANTA.- Dejad que Nicolás me acompañe.</p> <p>VELÁZQUEZ.- No hay tiempo para buscarle.</p> <p><i>El MILICIANO regresa.</i></p> <p>MILICIANO.- ¿Todavía ahí? ¡Es usted un imprudente! <i>(Contempla atónito a la INFANTA)</i> ¿La niña del cuadro?</p>
Entrada	Miliciano.
Mutis	
Pro. Txt:	La Infanta señala hacia el lugar donde estaba el cuadro de sus padres.

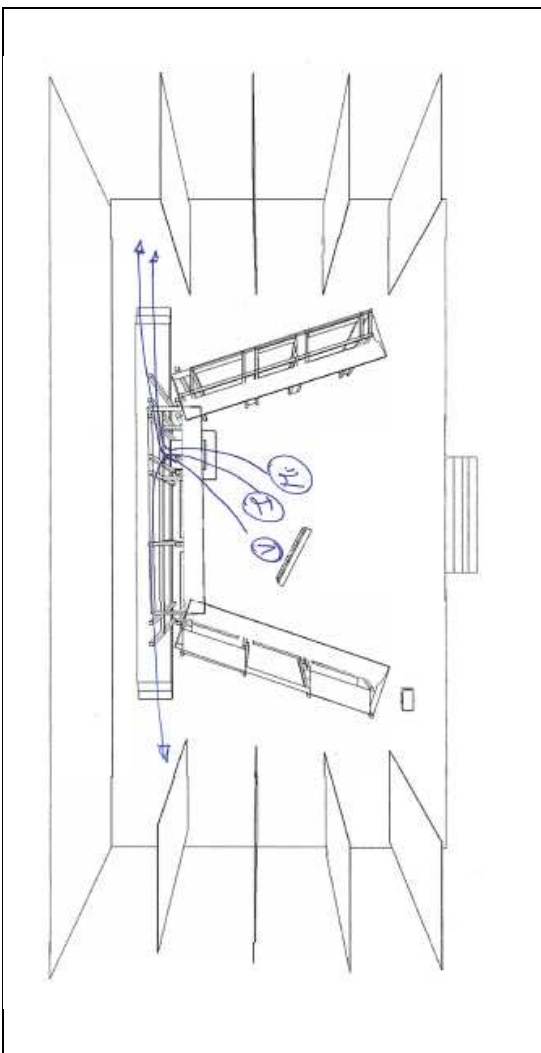


Alzado

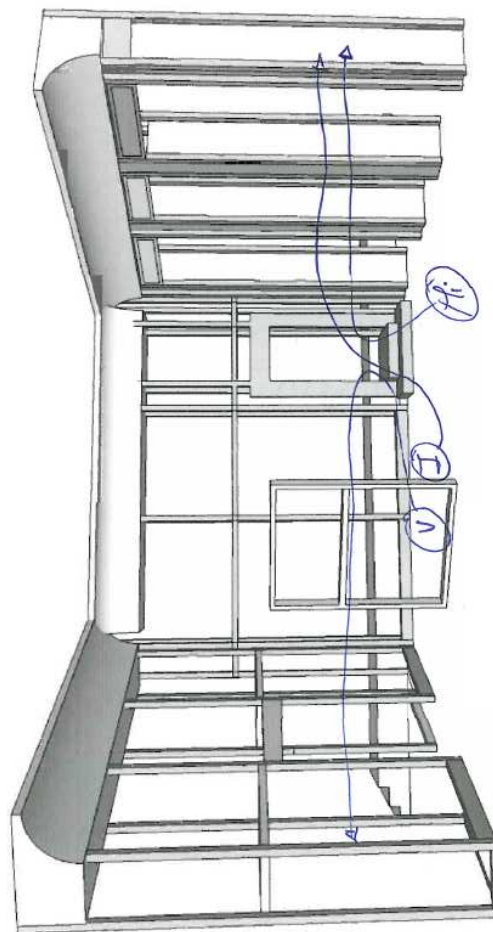


Regresa el Miliciano a buscar definitivamente a los que quedaban dentro.
Se queda perplejo al ver a la Infanta.

Planos: 9/9	
CUADRO	
Título	
III DIAS DE GUERRA	
Entrada	Miliciano, Infanta y Velázquez.
Mutis	
Pro. Txr:	
9 VELÁZQUEZ.- ¿La sacará de este infierno?	
MILICIANO.- No me he comprometido a nada.	
VELÁZQUEZ.- Lo sé, lo sé.	
MILICIANO.- ¿Adonde iría?	
VELÁZQUEZ.- A Cracovia.	
MILICIANO.- Sólo garantizo su seguridad hasta la frontera francesa.	
VELÁZQUEZ interroga con la mirada a la INFANTA. Esta asiente. El pintor la despide con un beso en la frente.	Velázquez besa en la frente a la Infanta y se despide de ella.
VELÁZQUEZ.- ¿Esas lágrimas? Si lloráis, se os correrá la pintura.	
Al estruendo de las bombas, siguen descargas de fusilería.	
VELÁZQUEZ.- (Mientras la INFANTA y el MILICIANO salen) Tiempo de fusilamientos. Mala cosa.	



Alzado



En la transición del cuadro III al cuadro IV, hay un cambio de espacio. Ahora nos encontraremos los objetos partes de escenografía que marca el autor en sus acotaciones.

Lo primero que se aprecia es como se enciende la luz de la bombilla que preside el escenario y quedará encendida hasta el final de la obra.

Por la parte izquierda en segundo plano a la altura de Z4, tendremos el armario por donde hacen su entrada y salida los actores del Cricot.

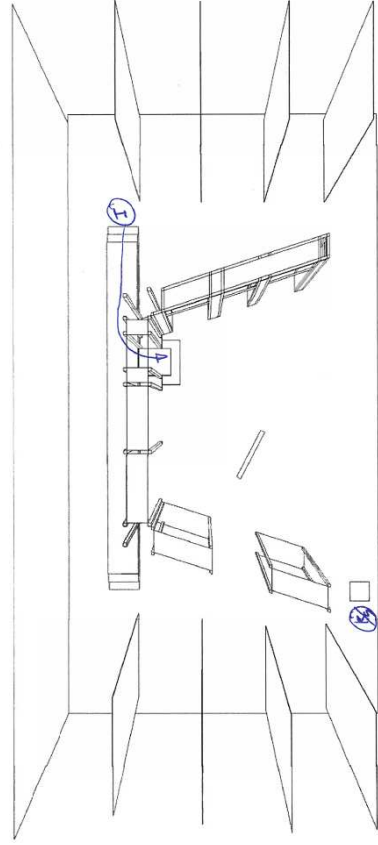
El caballete sin lienzo tomarán la forma del marco que aparecía en las escenas anteriores como marco del cuadro de Las Meninas. Seguirá ubicado en el tercer plano sobre Z7. Hemos de apuntar que este marco se podrá mover a lo largo de todo el desarrollo de los ensayos en función de las necesidades de la puesta en escena.

También en el interior de la escena estarán los embalajes de madera en la zona derecha y en segundo plano a la altura de Z6.

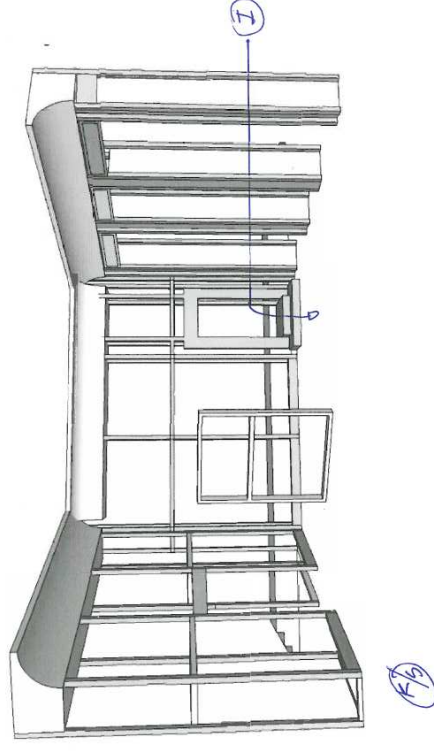
El pupitre quedará ubicado entre Z3 y proscenio, lo más esquinado posible.

Por último dentro del espacio quedarán sueltas algunas sillas de distinta procedencia, tamaño y forma que sin tener ubicación específica, si estarán situadas en el lado izquierdo de la escena, próximas al armario. Se irán utilizando en función de las necesidades interpretativas y creativas de los actores.

En el escenario oscuro, se oyen los pasos y la respiración fatigada de alguien. Al cabo de unos segundos, tras el chasquido de un interruptor, la luz escasa de una bombilla suspendida del techo ilumina un espacio con vocación de museo que tiene tanto de estudio de pintor como sala de ensayos. Ese lugar es el cuarto de la imaginación y de la memoria de su propietario, TADEUSZ KANTOR. Le vemos en un lateral del proscenio, ante una rudimentaria mesa de luces. Diseminados por todas partes, hay multitud de objetos que formaron parte de las escenografías y utilería de sus espectáculos: falsas puertas, el desvenecijado armario del que salían y entraban sus personajes, un gran caballete vertical que sostiene un marco desprovisto de lienzo, algunas sillas, un artilugio a mitad de camino entre aparato de gimnasia y potro de tortura, el carro de basura con los maniqués de dos niños, una cuna mecánica, la vieja maleta de un eterno viajero, un pupitre



Alzado



de escuela, marcos de ventanas, cestos de mimbre, embalajes de madera, fusiles apoyados en un destartelado armero, banderas descoloridas y rotas y un sinfín de muñecos y figuras de cera desnudos o vestidos con ropas raídas. Llaman a la puerta.

El armero junto a los fusiles estará fuera de la estructura por la zona izquierda. Las figuras de cera estarán entre la estructura y el exterior de la misma por Z9
El resto de los elementos mencionados por el autor, estará ubicados entre el interior de la estructura y la parte trasera de la misma si llegar a obstaculizar el tránsito de la pasarela. En la ubicación de estos elementos ha de tenerse en cuenta el espacio en el que se vaya a representar. Estos elementos serán: falsas puertas, un artilugio a mitad de camino entre aparato de gimnasia y potro de tortura, el carro de basura con los maniques de dos niños, una cuna mecánica, la vieja maleta de un eterno viajero, marcos de ventanas, cestos de mimbre, fusiles apoyados en un destartelado armero, banderas descoloridas y rotas y un sinfín de muñecos y figuras de cera desnudos o vestidos con ropas raídas.

La escena comienza en oscuridad total en la que se oyen unos pasos. Valorar si hay que grabar estos pasos.

....

Se enciende la bombilla que cuelga del techo. Técnicamente ha de estar apoyada con iluminación frontal como mínimo.

....

Por esa sensación que apunta López Mozo en las acotaciones del espacio con vocación de museo, mantendremos en todo el espectáculo el marco del cuadro que apareció en los cuadros anteriores.

.....

Kantor está sentado en una silla de escorzo al público y echado encima de una mesa de luces. La ubicación será entre proscenio y Z1.

...

Desde la derecha de la pasarela comienza a entrar la Infanta que vienen con un traje negro gastado y deshilachado como si fuera un espectáculo.

Se para a la altura de la puerta y levanta la mano tratando de tocar en una puerta cerrada.

...

Llaman a la puerta. El ruido de los golpes en la puerta los hace Kantor en su propia mesa.

...

KANTOR.- Quién quiera que sea, pase. Está abierto.

Quien entra es la INFANTA. Ya no viste el traje blanco y oro con que posara para VELÁZQUEZ, sino otro negro de parecida hechura tan gastado y deshilachado que con él parece, no la modelo del pintor, sino su espectro. Viene descalza, con los brazos al aire y el torso oprimido por un rígido corsé. Abierto el vestido por delante, quedan al descubierto, entre la maraña de hierros y ballenas que sostienen la falda, unas piernas flacas y ensangrentadas.

KANTOR.- ¿Usted?

INFANTA.- ¿Me reconoce a pesar de mi lamentable estado?

KANTOR.- La Infanta de Velázquez. Menina Teresa. Confieso que no la esperaba después de tantos años.

Entrada Mutis Pto. Txt:

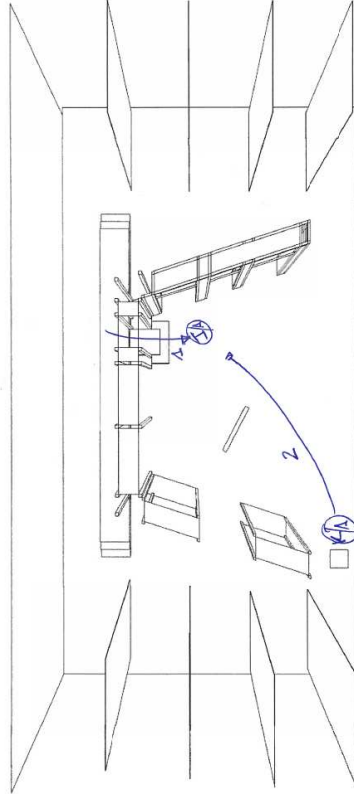
Kantor contesta sin levantar la cabeza de lo que está haciendo.

La Infanta baja de la pasarela por la escalera de manera muy parsimoniosa y espera en la puerta a que Kantor levante la cabeza. Queda entre Z8-Z9

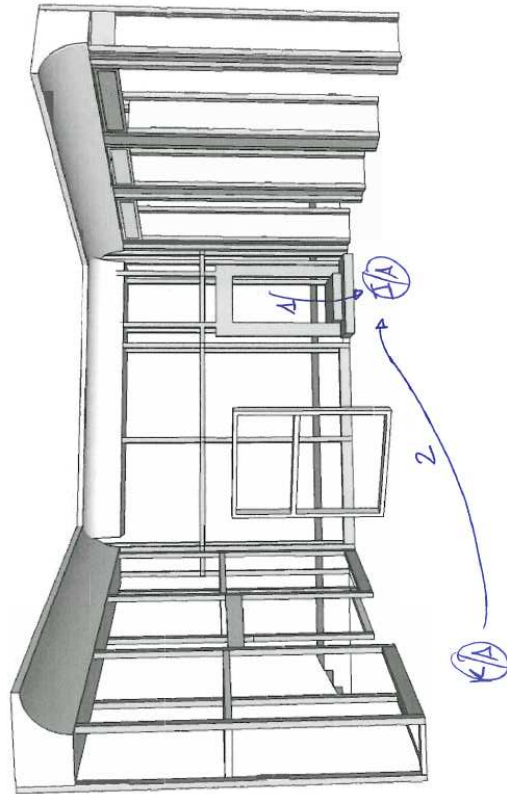
Después de un rato, seguramente porque ha sentido la entrada de alguien que no responde, levanta la mirada.

Se sorprende

Va a su encuentro.



Alzado



Texto

Descripción Movimiento

Planta

3
INFANTA.- Tenía cinco cuando nos vimos. Ahora tendría, si viviera, veintuno. Han pasado tres siglos y medio.

KANTOR.- Lo importante es que lograra salir del cuadro. ¿En qué puedo ayudarla?

INFANTA.- Supongo que en nada. He tardado demasiado en encontrarle.

KANTOR.- ¿Quién sabe? Nunca es tarde. Preparo un nuevo espectáculo. Puedo ofrecerle trabajo en mi compañía.

INFANTA.- ¿Para hacer qué?

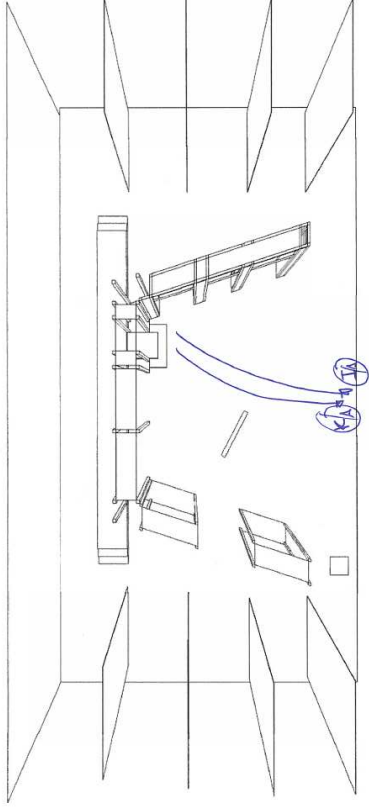
KANTOR.- Necesito una actriz.

INFANTA.- ¿Actriz yo? ¡Estoy muerta!

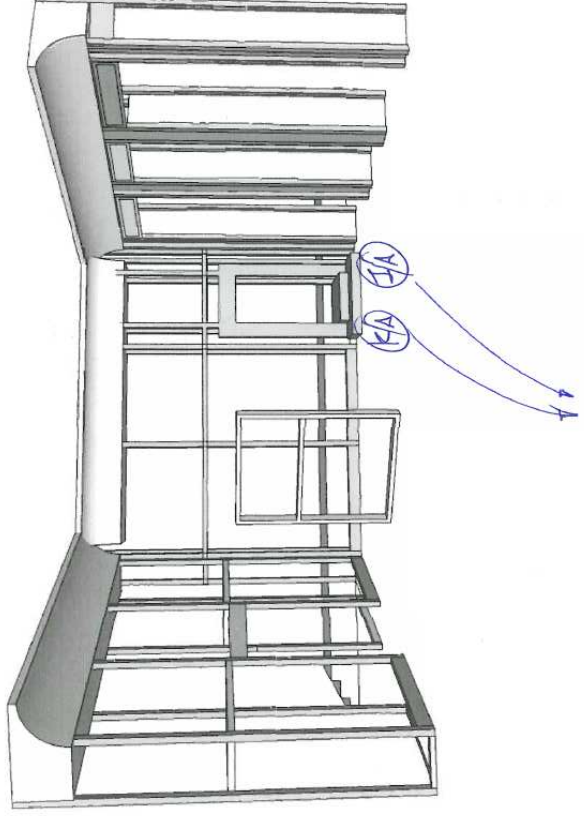
KANTOR.- En mi teatro, los protagonistas son los ausentes. Cuando mi memoria les convoca, salen en tropel de ese armario. Jamás falta ninguno. Se fingen vivos y evocan, unas veces, los recuerdos de la

Entrada
Mutis
Pto. Txt:

La ayuda a venir hasta el primer plano de la escena. Aproximadamente Z2-Proscenio Centro.



Alzado



infancia. Otras, en cambio, prefieren escenificar su muerte. Algunos la repiten unas cuantas veces, alcanzando momentos sublimes en su interpretación.		
--	--	--

Texto

Descripción Movimiento

Planta

Entrada
Mutis
Pto. Txt:

INFANTA.- ¿Quiere decir que cualquiera puede resucitar en este lugar lo que ha vivido?

KANTOR.- Pruebe a hacerlo. Aquí todo sucede como fuera del tiempo. Cuente su aventura.

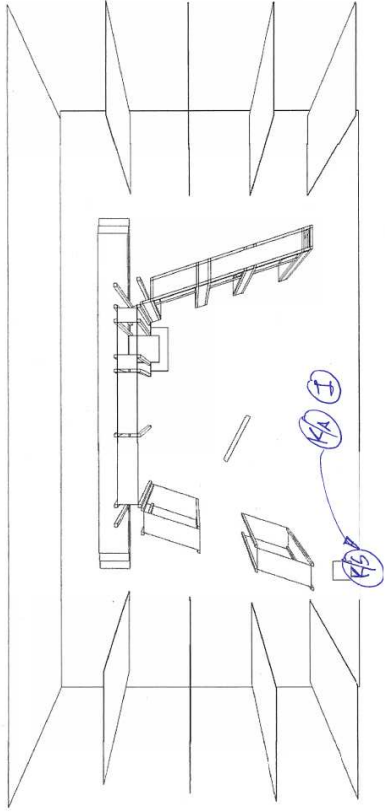
INFANTA.- No, no... Mi papel en la Historia ha sido el de damita joven, la que lo ignora todo, la que sólo juega y se divierte. Apenas ha dejado huella.

KANTOR.- No dice eso su aspecto. Adelante, Infanta.

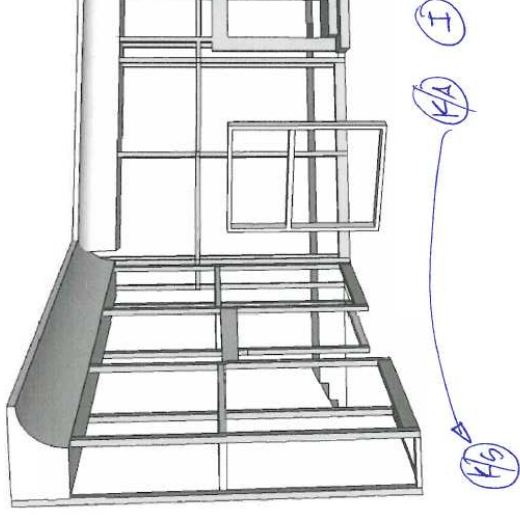
INFANTA.- No sabría por dónde empezar.

KANTOR.- Por un acontecimiento cualquiera... Escoja uno al azar. El episodio aparentemente más insignificante sirve para iniciar una representación.

INFANTA.- Llevo muerta más de tres siglos. ¡Era casi una niña! Iba a cumplir veintidós años. Al cabo de tanto tiempo, es todo tan vago...



Alzado



Kantor vuelve a su silla y su pequeña mesa de luces.

La Infanta queda sola en primer plano.

KANTOR.- Lástima. Empezaba a concebir la idea de que, en el espectáculo, usted representara su propio papel.

INFANTA.- ¿Le he defraudado?

KANTOR.- Presentía que íbamos a recorrer juntos un largo camino. Si su paso por el escenario concluye en este punto, no acuse de la brevedad, ni al autor, ni al argumento.

La INFANTA baja la cabeza y, tal vez, llora en silencio. KANTOR se conmueve.

KANTOR.- Hagámoslo de otra manera. Salga de la habitación y regrese cuando la llame.

La INFANTA retrocede hacia la puerta. Apenas la traspasa, KANTOR pasea la mirada por todo el estudio. Decide cambiar de lugar algunos objetos. Carga con ellos, arrastra los más pesados, corrige su posición, muda de parecer una y otra vez... Al fin, parece satisfecho con su trabajo.

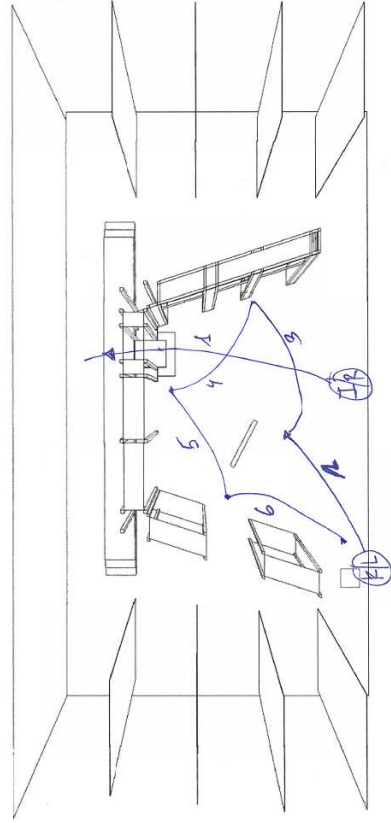
Entrada

Mutis

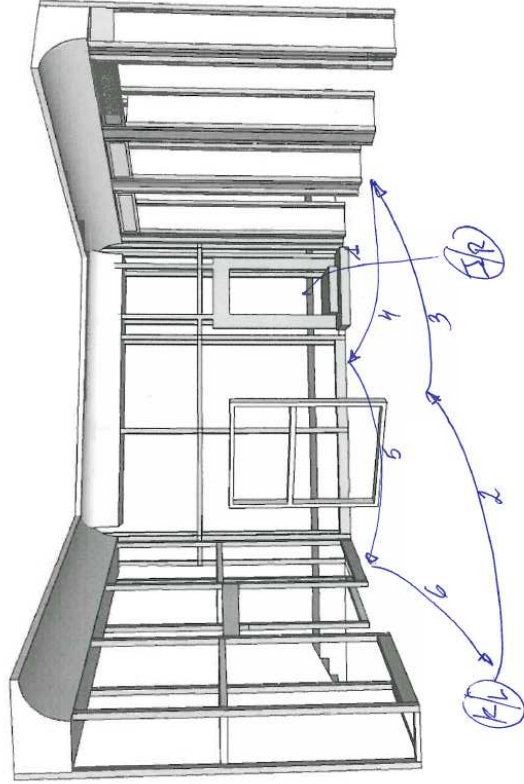
Pto. Txt:

Kantor se desmoraliza un poco.

La Infanta



Alzado



La Infanta baja la cabeza y da un paso atrás.

Kantor se levanta.

La Infanta retrocede hacia la puerta por la que entró, entre Z8-Z9. Sube por la pequeña escalera y se sitúa sobre la rampa trasera de espaldas al público.

Se ilumina la rampa. Allí hará el cambio mínimo de vestuario que precise para la siguiente escena. El cambio se hará a vista de público.

Antes de regresar junto a la mesa de luces, se asoma al interior del armario y cierra sus puertas cuidadosamente.

Kantor camina un poco hacia Z5 para asegurarse de que la Infanta no le verá cambiar las cosas. Comienza el cambio de objetos.
Cambiará las banderas de lugar. Algunas estaban medio colgando en la estructura.
Cambiará también algunas sillas que estaban en la zona izquierda del escenario hasta la parte derecha.
Y por último cambiará la posición de las cestas de mimbres y algunos de los muñecos.
...
Kantor vuelve a su silla.

EL DEBUT DE LA INFANTA

Texto

Inclinado sobre la consola, KANTOR actúa sobre los interruptores y unos focos visibles desde la sala iluminan el escenario.

KANTOR.- ¡Adelante, Infanta!

En el hueco de la puerta reaparece la INFANTA. Viste jubón desgollado y la misma falda de antes recompuesta. Mira a su alrededor y contempla los objetos.

INFANTA.- (Señalando los fusiles del armero) Había un soldado.

KANTOR.- ¿Un soldado?

INFANTA.- Eso es.

KANTOR.- (Dando una palmada) ¡Cricot, a escena!

Las puertas del armario se abren. De su interior salen varios actores.

La INFANTA señala a uno que viste el uniforme del ejército napoleónico.

Descripción Movimiento

La Infanta, actores del cricot.

Entrada
Mutis
Pto.
Txi:

Kantor en su mesa hace algún juego de luces mínimo.

Se verá de manera ostensible este cambio a ojos de los espectadores....

Kantor manda a entrar a la Infanta. Esta baja y entra nuevamente por la puerta, hasta situarse en Z.5 aprox.

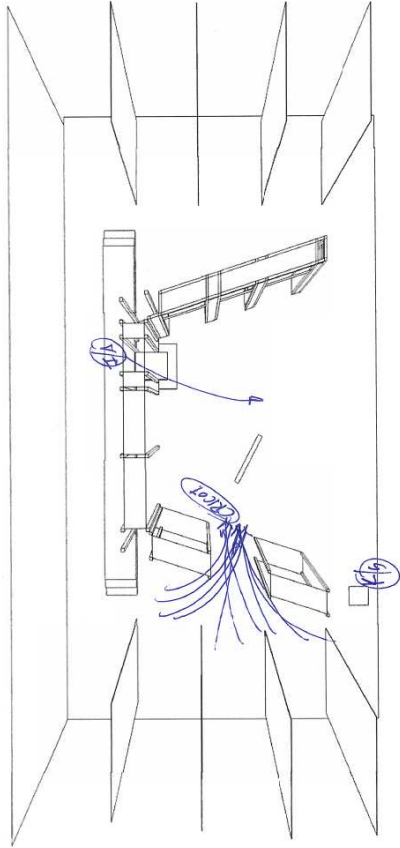
La va la luz de rampa trasera.

La Infanta señala el armero.

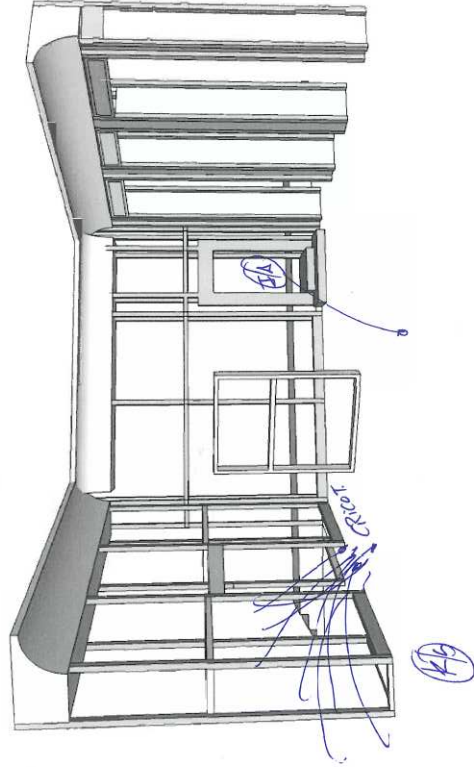
Las puertas del armario se abren y entran varios actores que se sitúan dentro de la escena por el lado izquierdo. Desde ese momento, se encenderán unas luces internas en el armario que no se apagarán hasta que los actores salen al final en el Cuadro XIV.

La infanta señala al que viste uniforme napoleónico.

Planta



Alzado



EL DEBUT DE LA INFANTA

Texto

Descripción Movimiento

Planta

2

INFANTA.- ¡Aquél es!
A una señal de KANTOR, los demás emprenden el regreso hacia el armario.

INFANTA.- También están ellos. Ya estaban cuando llegué a la frontera.

KANTOR *les retiene con el gesto y les invita a que sigan las indicaciones de la INFANTA. Esta señala un montón de prendas viejas.*

INFANTA.- Vestían ropas parecidas a esas.

Los actores, orientados por la INFANTA, eligen el vestuario: chaquetas de pana gastada, monos de miliciano, abrigos de medio pelo, cazadoras de cuero, zamarras, guerreras con los galones arrancados...

INFANTA.- Hacia frío. Algunos llevaban... llevan bufanda. Otros se protegen la cabeza con gorras...

Entrada Mutis Pto. Txt:

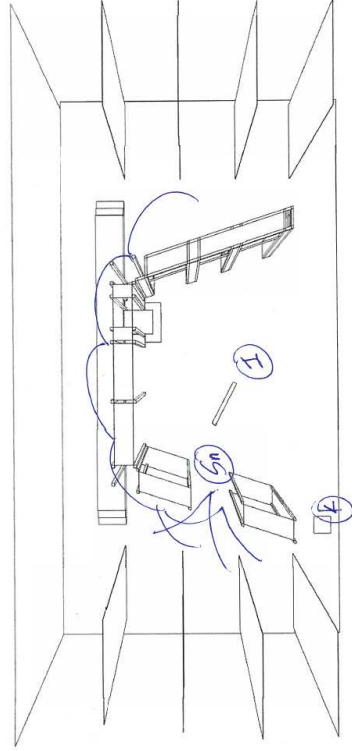
Tratan de irse los otros actores y se queda en la escena el que viste como soldado napoleónico. Hasta ahora no se habían visto los actores del Cricot en escena, pero a partir de este instante ya no volverán a ocultarse. Quedarán fuera de la estructura pero a la vista del público.

Kantor ordena a los actores que finalmente se queden también.

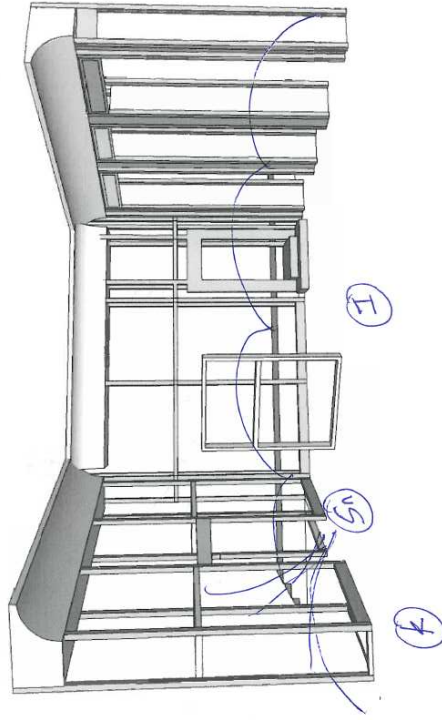
La Infanta señala dentro del propio armario del que salieron, donde están las prendas que vestirán.

Los actores comienzan a vestirse.

Los actores comienzan a sentir frío y a abrigarse.



Alzado



EL DEBUT DE LA INFANTA

Texto

Descripción Movimiento

Planta

3

Los actores no siempre encuentran lo que buscan. Se prueban lo que hay: pasamontañas, sombreros de fieltro, gorros de lana...

INFANTA.- Están en aquel rincón, todos juntos. En silencio. Son muchos.

Empujados por el SOLDADO NAPOLEONICO, que ha tomado un fusil del armero y le ha calado la bayoneta, los actores forman un abigarrado grupo al que se unen las figuras de cera que KANTOR va acercando.

INFANTA.- Uno tiene una maleta.

KANTOR entrega a un actor la vieja maleta.

INFANTA.- El soldado se vuelve hacia mí, me ve.

SOLDADO NAPOLEÓNICO.- ¿Qué hace ahí?

INFANTA.- Viajo hacia Cracovia.

Entrada
Mutis
Pto. Txi:

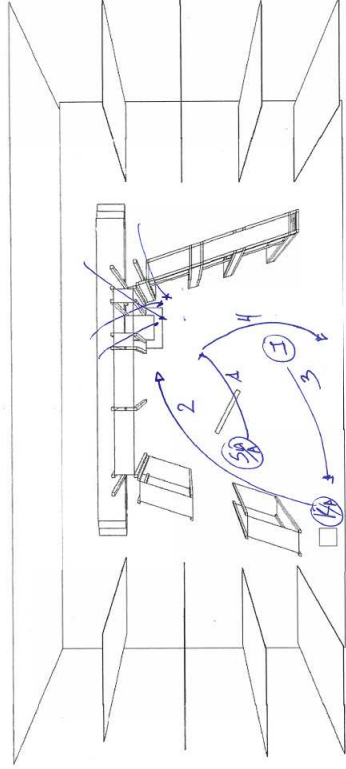
La Infanta señala al lado derecho de la escena entre Z9-Z6.

El soldado napoleónico, fusil en mano, lleva a los actores hasta la zona marcada por la Infanta. Allí los actores se arropanán junto a los muñecos de cera que están muy próximos a esa zona.

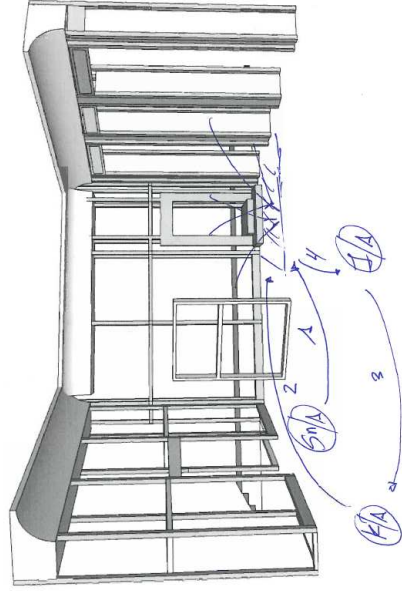
Desde que el soldado comenzó a mover la masa de gente, Kantor se desplaza desde su mesita hasta el área donde quedarán ubicados. A la par, la Infanta va hasta el primer plano. Z1.

Kantor le da una maleta a un actor. Permanecerá todo el rato por la zona derecha del escenario. Mirando con cierta distancia lo que sucede. Entre Z6-Z3

El soldado viene desde donde está el grupo hasta Z2, muy próximo a la Infanta.



Alzado



Planos: 4/8
CUADRO
 Título

V

EL DEBUT DE LA INFANTA

Descripción Movimiento

Texto

4 SOLDADO
 NAPOLEÓNICO.- La
 frontera está cerrada.

INFANTA.- ¿Cerrada? ¿Por
 qué?

SOLDADO
 NAPOLEÓNICO.- Hay
 cuarentena. La peste roja.

INFANTA.- No estoy
 enferma.

SOLDADO
 NAPOLEÓNICO.- ¡Con
 esos! ¡Allons! ¡Allons!

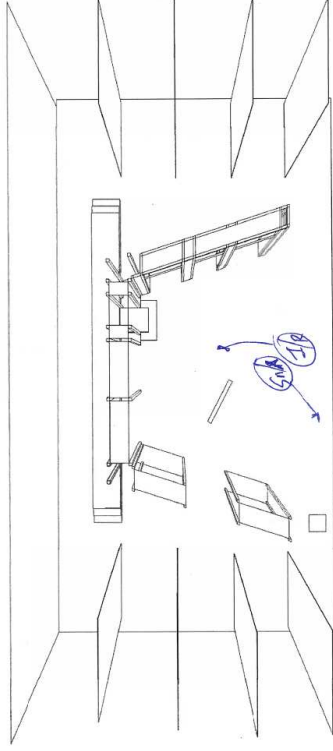
MUJER.- No te resistas. Al
 tipo le gusta enseñar los
 dientes. Bienvenida al campo
 de refugiados.

INFANTA.- ¿Cuánto durará
 la cuarentena?

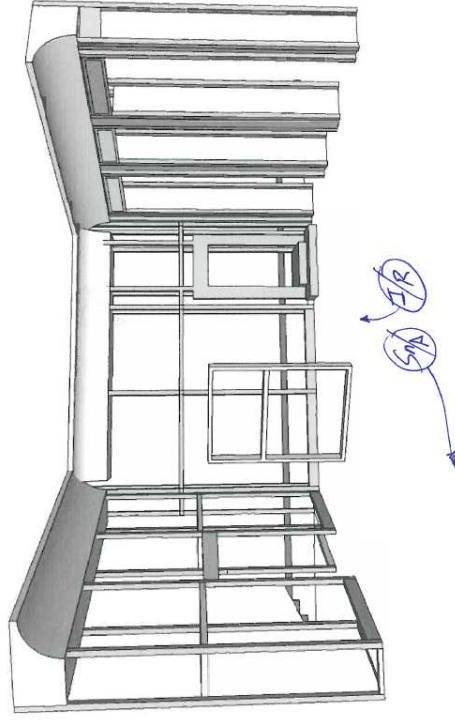
HOMBRE DE LA
 MALETA.- Para los que
 logren un salvoconducto o
 sean capaces de cruzar las
 alambradas, poco. Para los
 demás, la espera puede ser
 larga.

Entrada
 Mutis
 Pto. Txt:

Planta



Alzado



El soldado napoleónico coge a la Infanta y la
 desplaza hasta el segundo plano a zona Z5.
 Ahora el soldado ha quedado en Z1.

EL DEBUT DE LA INFANTA

Descripción Movimiento

Texto

5

INFANTA.- No para mí. ¡No estaré aquí ni un minuto más!

MUJER.- Baja la voz.

HOMBRE DE LA MALETA.- Te castigarán sin ración de pan.

INFANTA.- Comeré al otro lado de la frontera.

MUJER.- Si consigues pasar, nadie te dará un mendrugo. Europa no nos quiere.

La INFANTA avanza dos o tres pasos decidida a continuar el viaje.
 El SOLDADO NAPOLEÓNICO se interpone en su camino y le hace retroceder.

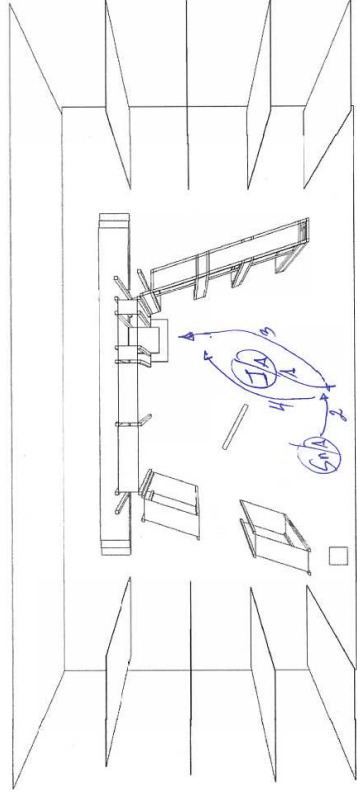
INFANTA.- ¡No me ponga la mano encima!

MUJER.- No grites. Muérdete la lengua.

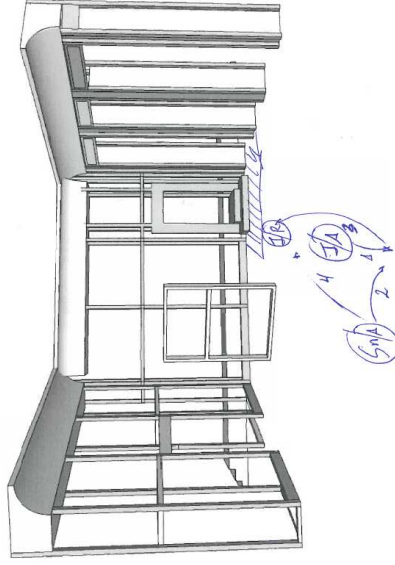
HOMBRE DE LA MALETA.- Acabaremos por pagarlo todos.

Entrada
 Mutis
 Pto. Txti:

Planta



Alzado



La Infanta avanza hasta Z2 y el soldado la vuelve a parar. La comienza a empujar hasta donde está el resto del grupo en el fondo de la escena.
 La Infanta se resiste.

EL DEBUT DE LA INFANTA

Descripción Movimiento

Planta

<p>6</p> <p><i>El SOLDADO NAPOLEÓNICO derriba a la INFANTA de un culatazo. No consiente que nadie acuda en su ayuda.</i></p>	<p>Entrada Mutis Pto. Txt:</p> <p>El soldado napoleónico le da un culatazo a la Infanta y esta cae en Z5-Z8. Cuando los demás tratan de ir en la ayuda de la Infanta, el soldado les apunta con su fusil.</p>	
<p><i>La INFANTA se levanta con dificultad y se reintegra al grupo.</i></p>	<p>La Infanta se levanta con dificultad y se va hacia donde está el grupo. Está dolorida.</p>	
<p>HOMBRE DE LA MALETA.- Cracovia está muy lejos. Desiste del viaje. Vuelve a casa.</p> <p>MUJER.- Es un buen consejo, criatura.</p> <p>INFANTA.- ¿Por qué no vuelven ustedes?</p> <p>HOMBRE DE LA MALETA.- Los que desanden el camino, darán con sus huesos en la cárcel o se enfrentarán a un pelotón de fusilamiento.</p>	<p>El soldado napoleónico se retira levemente hasta Z4.</p>	

EL DEBUT DE LA INFANTA

Descripción Movimiento

Texto

Entrada
Mutis
Pto. Txti:

MUJER.- A los perdedores sólo nos está permitida la huida.

INFANTA.- Yo también huyo. Todos huimos.

SOLDADO
 NAPOLEÓNICO.- ¡Silencio!

EL QUE LO SABE TODO.- ¡Cállese, mameluco! Vaya preparándose para levantar las barreras que nos cierran el paso.

SOLDADO
 NAPOLEÓNICO.- Sueña en voz alta. Usted siempre sueña en voz alta.

HOMBRE DE LA
 MALETA.- ¿Hay nuevas?

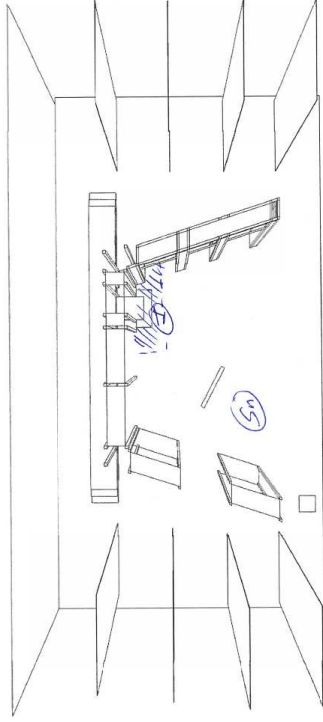
EL QUE LO SABE TODO.- Ruido de sables en Europa.

MUJER.- ¡Cuándo no! Antes de que se apaguen los ecos de una guerra, ya está decidida la siguiente.

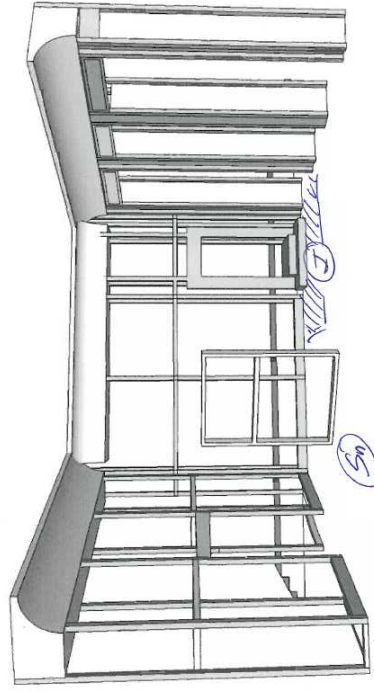
Desde la distancia

Escondido tras la masa.

Planta



Alzado



EL QUE LO SABE TODO.-
La que se acerca será grande.
La guerra de las guerras.
Nosotros seremos llamados a combatir.

HOMBRE DE LA
MALETA.- ¿A favor de quién?

EL QUE TODO LO SABE.-
Lucharemos, de nuevo, contra el fascismo.

HOMBRE DE LA
MALETA.- Muchacha, si lo que el compañero dice es verdad, te aconsejo que cambies de idea. Cruzar Europa será penoso.

MUJER.- No llegarás muy lejos.

INFANTA.- Lo intentaré.

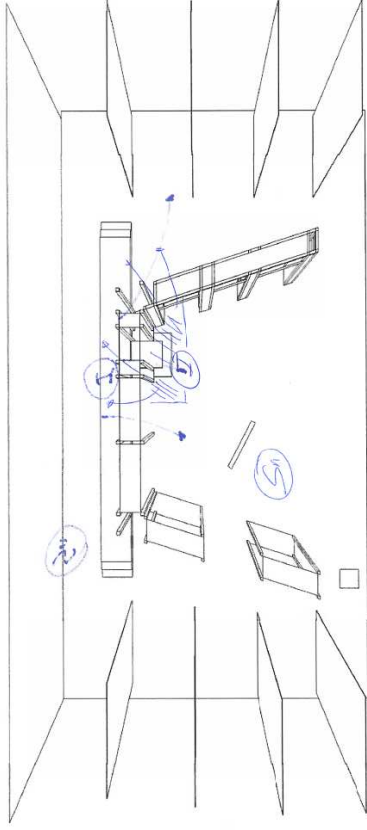
MUJER.- ¡Tozuda!

INFANTA.- (A KANTOR)
Estalló esa guerra horrible.

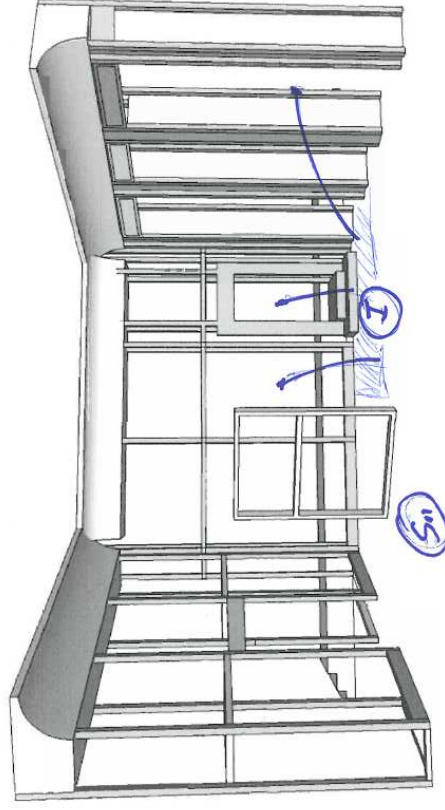
KANTOR.- Lo sé. Visité las ciudades destruidas y los campos de batalla.

Los actores se deslizan hacia el armario, llevando consigo las figuras de cera. El HOMBRE DE LA MALETA lo hace sin su equipaje, que queda abandonado en medio de la estancia.

Parte de los actores del Cricot.



Alzado



La Infanta se despega de la masa y avanza hasta el segundo plano (Z5)

Los actores comienza a marcharse por la puerta del armario. Se llevan las figuras de cera.

CAMINOS DE HIERRO

Descripción Movimiento

Planta

1

Texto

Pero no todos los actores se van enseguida. Algunos se rezagan y deambulan por la sala curioseándolo todo. KANTOR va tras ellos y los empuja agitando las manos. Uno de los que se escabullen se acerca a la maleta con la intención de cogerla.

KANTOR.- Vamos, vamos, Tío Carlos. Fuera...

TÍO CARLOS.- La maleta.

INFANTA.- Déjela ahí.

Hay un amago de forcejeo entre la INFANTA y TÍO CARLOS.

KANTOR.- ¿Qué sucede?

INFANTA.- Esa maleta...

TÍO CARLOS.- Es mía.

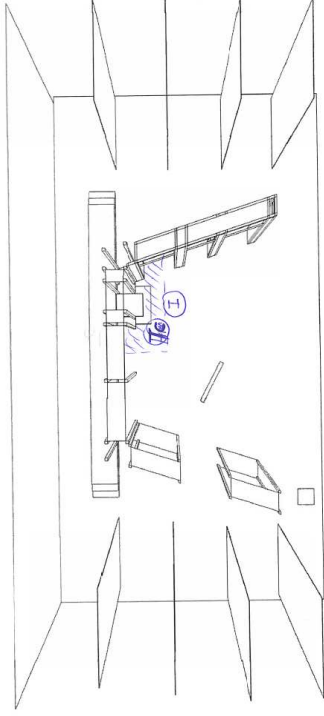
INFANTA.- Es del hombre que estaba en el andén.

Entrada

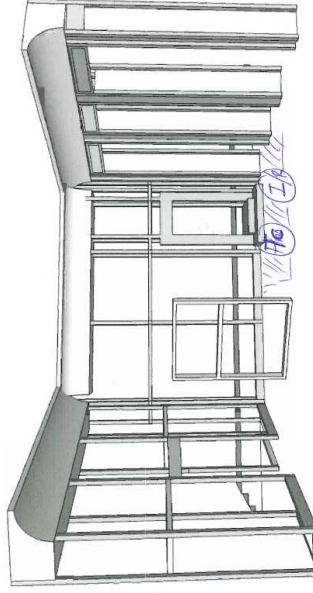
Mutis

Pto. Txt:

Los que no han salido, han quedado en la parte izquierda de la escena fundamentalmente, pero comienzan a deambular por todo el espacio escénico. Uno de los actores vuelve a la zona Z8-Z9 donde estaba la masa con intención de coger la maleta. Finalmente lo hace



Alzado



La Infanta se da cuenta y trata de quitarle la maleta. Todo sucede en Z6.

CAMINOS DE HIERRO

Descripción Movimiento

Planta

2

TÍO CARLOS.- ¿De qué habla? La maleta me ha acompañado a todas partes. Desde que dejé de viajar ha estado en ese armario. Encima del armario. ¿Puedo saber quién la ha traído aquí? ¿Has sido tú, Tadeusz?

KANTOR.- *(Niega con la cabeza al tiempo que le toma del brazo para acompañarle hasta el armario)* Nadie ha tocado tu maleta. Búscala bien. ¿Por qué no miras debajo de la cama? A veces la guardabas debajo de la cama.

TÍO CARLOS.- Es ésta.

KANTOR.- Todas las maletas son parecidas.

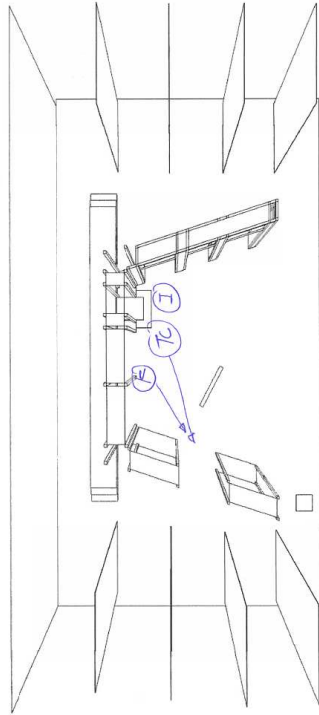
TÍO CARLOS.- Conozco la mía. *(A la INFANTA)* ¿Por qué la tenía su amigo?

INFANTA.- No era mi amigo. Aquel hombre ya estaba en el andén cuando llegué.

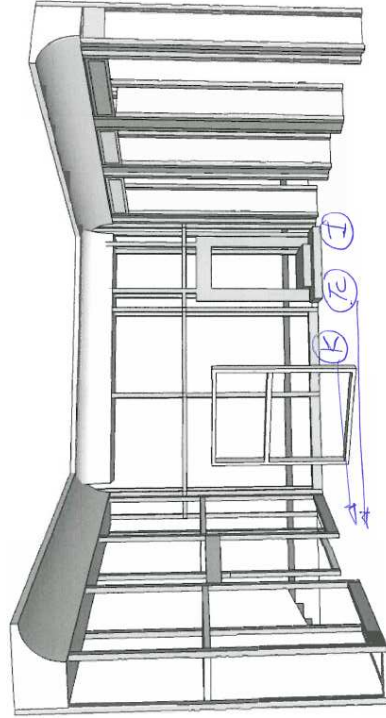
TÍO CARLOS.- ¿Qué hacían en la estación de Cracovia?

Entrada
Mutis
Pto. Txti:

Kantor coge a Tio Carlos del brazo y se lo lleva hasta las puertas del armario. El resto de actores que están dentro se van apartando.



Alzado



CAMINOS DE HIERRO

Descripción Movimiento

Planta

3

INFANTA.- ¡No era la estación de Cracovia! Estábamos en el sur de Francia, en un apeadero.

TÍO CARLOS.- ¿Insinúa que mi maleta fue a parar a más de mil kilómetros de mi casa?

Un pitido lejano anuncia que un tren se acerca. Todos dirigen la mirada hacia el punto por el que se supone que ha de aparecer. A un lado de la imaginaria vía quedan la INFANTA y uno de los actores que, al hacerse cargo de la disputada maleta, se convierte en el HOMBRE DEL ANDÉN. Al otro, KANTOR y TÍO CARLOS, éste a regañadientes, después de intentar, sin éxito, alcanzar el andén en que ha quedado el equipaje. El tren pasa sin detenerse.

HOMBRE DEL ANDÉN.-
 Va repleto de soldados.

Entrada Mutis Pto. Txtt:

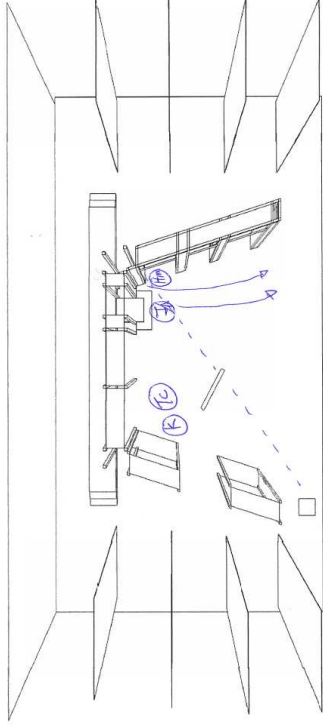
Al escuchar el pitido, todos los actores miran al unísono a Z9.

Una imaginaria vía cruzará desde Z9 hasta Z1. Los actores lo harán visible para que el público detecte que se quiere contar.

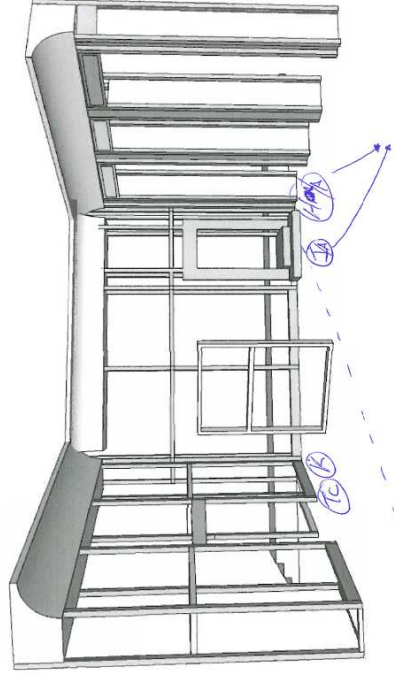
En Z3 quedará La Infanta y un actor que ha cogido la maleta y que pasará a ser el hombre del andén. Quedarán ligeramente de espaldas al público.

En Z7 quedará Kantor y el Tío Carlos que trata de cruzar la vía sin éxito.

Los actores al unísono, hacen un recorrido con su cabeza que les lleva desde Z9 a Z1



Alzado



CAMINOS DE HIERRO

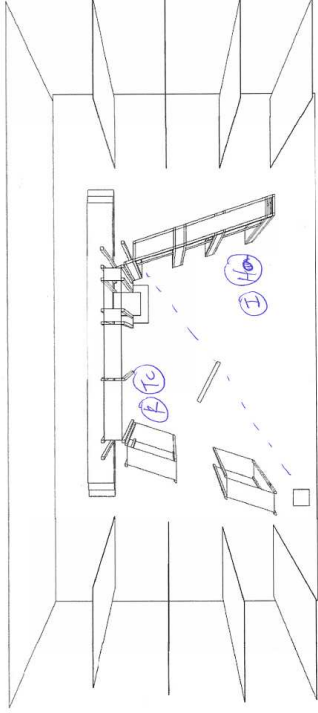
Descripción Movimiento

Texto

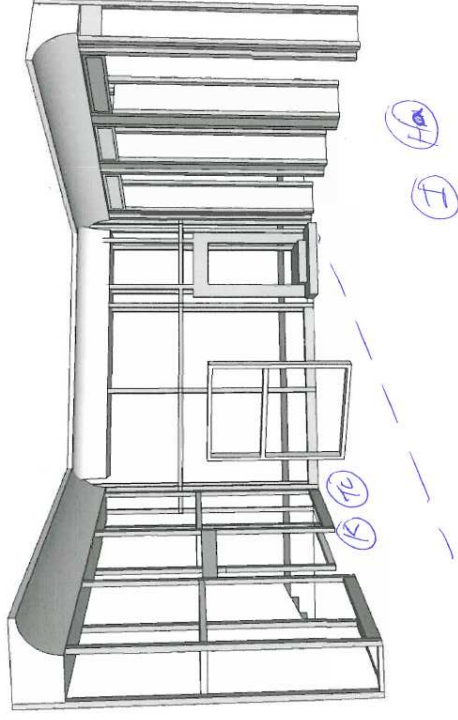
4
TÍO CARLOS.- Otro
cargamento de judíos.
HOMBRE DEL ANDÉN.-
En vagones de ganado.
TÍO CARLOS.- Apretujados.
HOMBRE DEL ANDÉN.-
Cantan con una euforia casi
obscena.
Pasa otro tren a gran velocidad.
HOMBRE DEL ANDÉN.-
¿A qué frente van?
TÍO CARLOS.- ¿A qué
campo los llevan?
HOMBRE DEL ANDÉN.-
(*A la INFANTA*) ¿Usted lo
sabe?
INFANTA.- No.
TÍO CARLOS.- ¿Te has
fijado si los maquinistas
también son judíos?
KANTOR.- ¿Qué más da si
son judíos o católicos?

Entrada
Mutis
Pto. Txt:

Planta



Alzado



CAMINOS DE HIERRO

Descripción Movimiento

Texto

5
TÍO CARLOS.- En nuestro pueblo, ningún católico se hubiera ofrecido para esa tarea. Unos y otros vivimos en armonía. Nos respetamos.

HOMBRE DEL ANDÉN.- ¡Nadie quiere esta guerra! ¡Nadie la desea! ¿Usted sí?

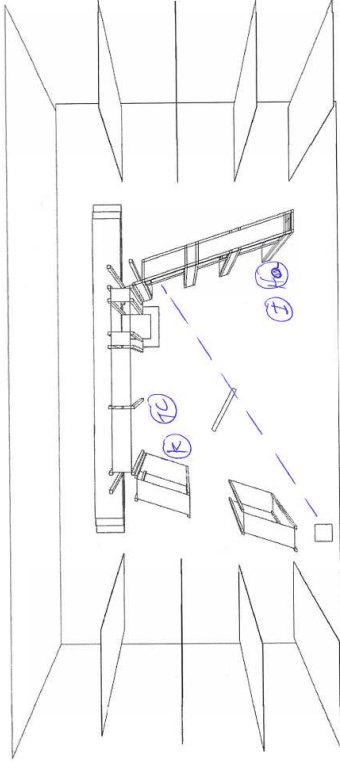
INFANTA.- No, no. Yo tampoco.

HOMBRE DEL ANDÉN.- ¿Por qué entonces? ¿Quién la ha decretado? ¿Acaso ha estallado sola? ¡El fuego del infierno se ha desencadenado sobre Europa!

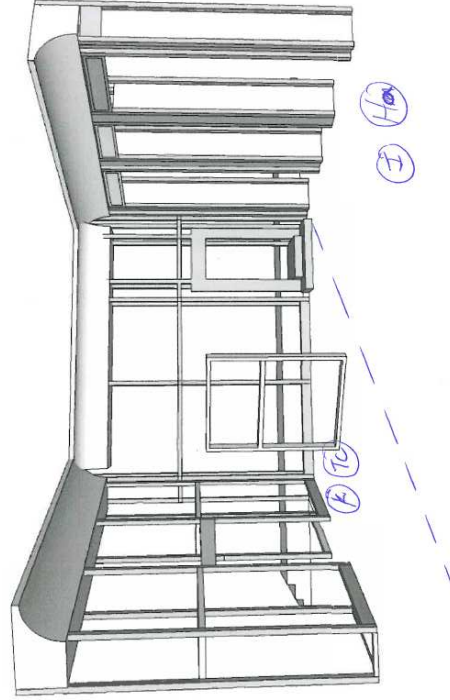
KANTOR.- *(Al HOMBRE DEL ANDÉN, grito para vencer el tiempo y la distancia)* ¿Me oye? *(El HOMBRE asiente)* Europa es el infierno. Remueva los escombros y la tierra calcinada y encontrará a escasa profundidad, bajo el fango y cientos de miles de cuerpos mutilados, restos de otras guerras no menos espantosas. Yo lo he hecho. En ese armario guardo los cadáveres de algunos soldados. Todos iguales en sus mortajas grises. La misma mueca de horror en sus rostros. A poco que se escarbe en este inmenso pudridero, salen a la luz las huellas de desastres más antiguos: esqueletos envueltos en banderas desgarradas y estandartes convertidos en pedazos de tela teñidos de sangre.

Entrada
 Mutis
 Pto. Txt:

Planta



Alzado



Planos: 6/15
CUADRO
 Título

VI

CAMINOS DE HIERRO

Descripción Movimiento

Texto

6

HOMBRE DEL ANDÉN.-
 Yo no quiero estar aquí el día en que se acabe el mundo.

TÍO CARLOS.- ¿Sabes cuántos trenes han pasado hoy, Tadeusz?

El estrépito de los trenes hace inaudibles las voces. TÍO

CARLOS grita al oído de KANTOR. El HOMBRE DEL ANDÉN gira la cabeza al paso de cada tren. De pronto, adivinamos, por el gesto, que lanza un grito desesperado. Luego saca una pistola del bolsillo y la apoya en la sien. La INFANTA corre hacia él, pero no logra evitar el disparo. El HOMBRE DEL ANDÉN se desploma. La INFANTA se inclina sobre el cadáver. KANTOR y TÍO CARLOS contemplan la escena.

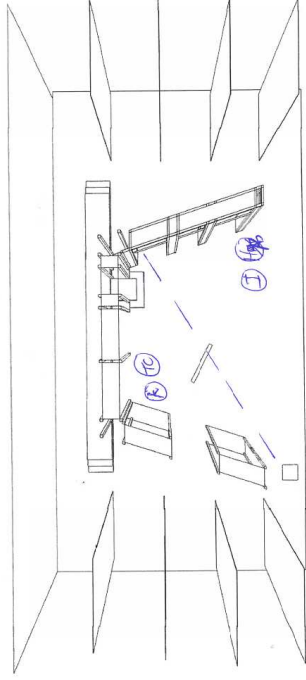
TÍO CARLOS.- La maleta. Mi maleta...

Entrada
Mutis
Pto. Txti:

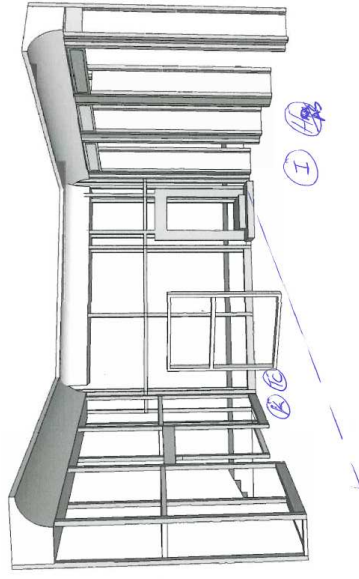
Los actores siguen al unísono al principio a seguir el tránsito de los trenes desde Z9 a Z1. Cada vez más rápido, lo que hace que pierdan la coordinación y que algunos acaben en una especie de locura.

El hombre del andén ha quedado preso de esta esquizofrenia de trenes. Saca la pistola y se dispara. La esquizofrenia colectiva para súbitamente al escucharse el disparo. Los trenes siguen pasando

Planta



Alzado



CAMINOS DE HIERRO

Texto

El continuo paso de trenes frustra todos los intentos de TÍO CARLOS de cruzar al otro lado. A toda prisa rebusa entre la multitud de objetos próximos y da con una pesada traviesa de ferrocarril, que arrastra con no poco esfuerzo hacia las vías.

KANTOR.- ¿Qué haces, tío Carlos?

TÍO CARLOS responde a gritos, pero no se entiende lo que dice. Señala en dirección a las vías y gesticula. Discuten acaloradamente. Al cabo, KANTOR se encoge de hombros y cede. TÍO CARLOS prosigue su tarea. Recorre un buen trecho con la traviesa y la deposita en el suelo. Luego, se aleja a cierta distancia y la contempla. En la lejanía, avanzando sobre las vías, se recorta la silbata de un SOLDADO DEL EJÉRCITO ALEMÁN haciendo señales con un farol que despide una intensa luz roja.

Descripción Movimiento

Soldado del ejercito alemán

Entrada Mutis Pto. Txt:

Tío Carlos está fuera de sí. Trata de cruzar pero Kantor le retiene.

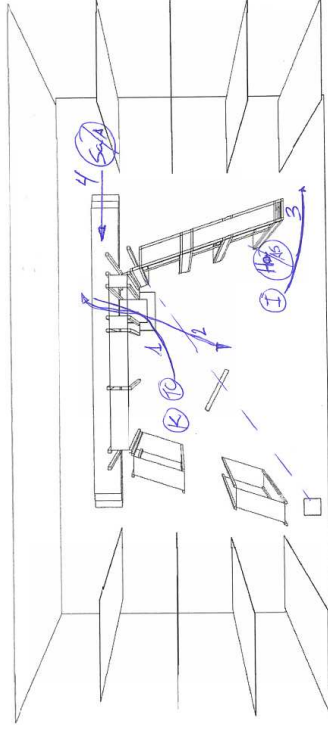
Cruza la puerta del fondo que conduce a la rampa. Salta la rampa hacia el foro y al rato aparece con un trozo de vía que acabará metiendo en el espacio escénico. Luz de rampa más fría. Kantor trata de retenerle.

El ruido es ensordecedor. La Infanta se va hundida al pupitre de Z3-Proscenio Derecho.

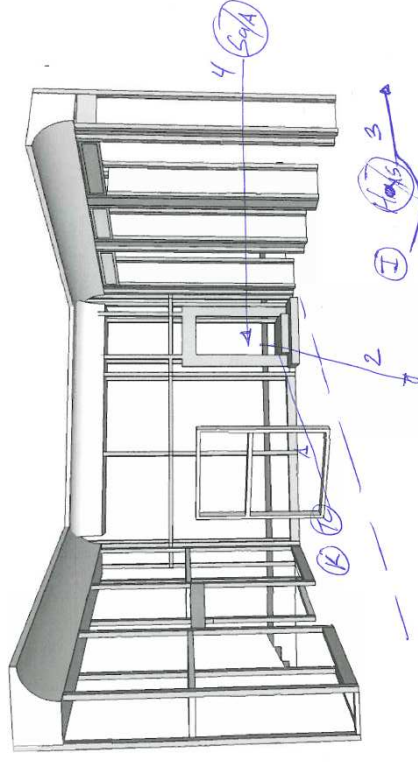
Tío Carlos tira la traviesa en el medio de la escena. Entre Z5-Z2.

Un soldado del ejercito alemán aparece por la rampa sobre la luz fría que había dejado del Tío Carlos en la acción anterior. Desde allí lleva un farol con luz roja y hace señas ostensiblemente. Desde allí dice su texto.

Planta



Alzado



CAMINOS DE HIERRO

Descripción Movimiento

Los viajeros, soldados uniformados con camisas azules y un Capellán Castrense.

Entrada

Mutis
 Pto. Txti:

Texto

SOLDADO DEL EJÉRCITO ALEMÁN.-
 ¡Sabotaje! ¡Sabotaje!

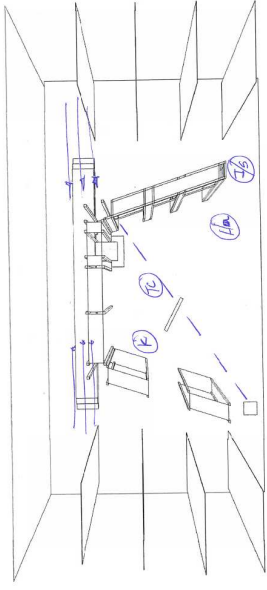
TÍO CARLOS hace un gesto de satisfacción. Un tren se acerca a la estación. El traqueteo se va haciendo más lento y, finalmente, tras el chirriar de los trenos, se detiene. Los viajeros, soldados uniformados con camisas azules, pantalones caqui y un variado surtido de gorras, entre las que abundan las legionarias y las boinas rojas, saltan al andén. Con ellos, un **CAPELLÁN CASTRENSE**. La **INFANTA** se aparta del cadáver y se refugia en la desierta sala de espera del apeadero.

El espacio sonoro se va apagando.

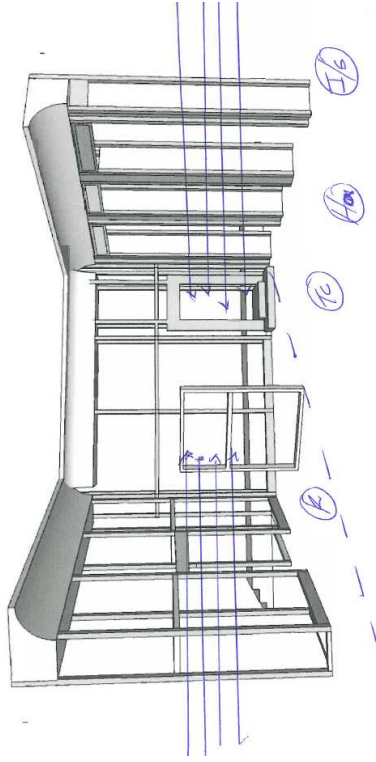
Desde ambos lados de la rampa comienzan a aparecer los personajes marcados: Los viajeros, soldados uniformados con camisas azules y un Capellán Castrense.

La Infanta permanece sentada en el pupitre de Z3-Proscenio Derecho.

Planta



Alzado



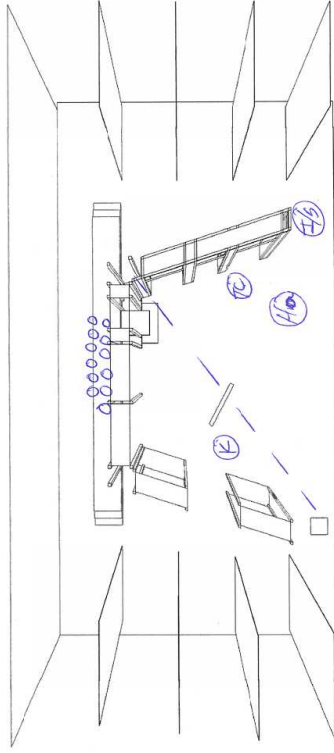
CAMINOS DE HIERRO

Descripción Movimiento

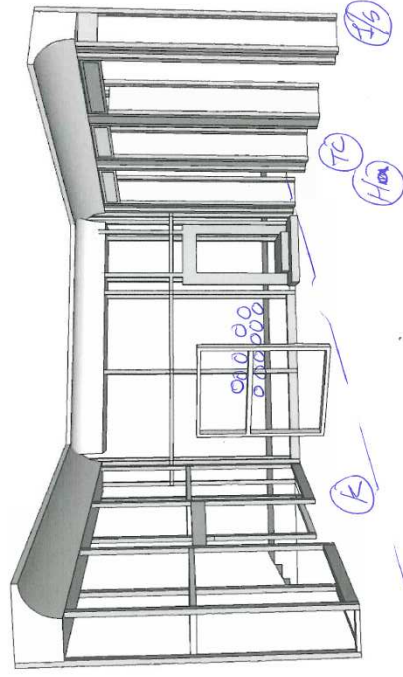
Texto

<p>9</p>	<p>SOLDADOS.- ¿Dónde estamos? - Es una estación... - Un apeadero. - ¿Está abierta la cantina? - ¿Por qué paramos aquí? - ¡Qué pueblo es éste? - ¡¿Es que nadie va a decirnos lo que pasa?! - Hay un hombre muerto. - Tiene un tiro en la cabeza. - Los de la resistencia han volado un tramo de vía. - ¡Hijos de puta! - No quieren que lleguemos a Rusia. - ¡Nos temen! - ¡Muera Rusia! ¡Muera el comunismo! - ¡El exterminio de Rusia es exigencia de la Historia! - ¡Camaradas! ¡Viva España! - ¡La División Azul saluda a Europa!</p>	<p>Entrada Mutis Pto. Txt: Este texto se dirá desde la rampa trasera, a voz en cuello.</p>	
----------	---	--	--

Planta



Alzado



Planos: 10/15
CUADRO
 Título

VI

CAMINOS DE HIERRO

Descripción Movimiento

Planta

10

Texto

Una voz ronca entona las primeras estrofas de "La agresión del comunismo ruso" y, al punto, un coro enervorizado y desafiante le secunda, **MIENTRAS** el **CAPELLAN**, crucifijo en mano, reza por el muerto. **La INFANTA** deja su escondite y se acerca a un **SOLDADO**. Instantes después, **TÍO CARLOS** logra, al fin, llegar hasta la maleta. Trata de cogerla, pero apenas puede separarla un palmo del suelo. Con ambas manos consigue, a duras penas, arrastrarla.

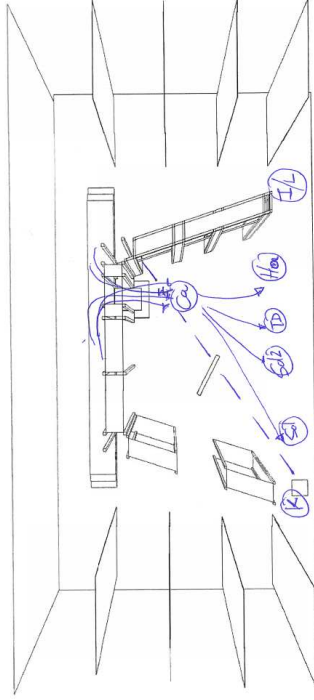
INFANTA.- ¿Venís de España?
SOLDADO 1.- ¿De dónde sales?
INFANTA.- ¿Os han dejado cruzar la frontera?
SOLDADO 1.- ¡Eh! ¡Aquí, camaradas!
La tropa rodea a la INFANTA.

Entrada Mutis Pto. Txt:

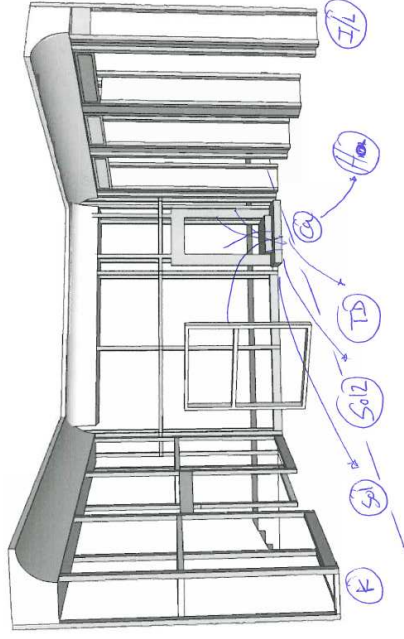
A medida que comienzan a cantar, los personajes que estaban en la rampa, comienzan a entrar en el espacio escénico por la puerta trasera. Se distribuyen convenientemente por el espacio. El capellán va hasta el cadáver en Z3. Tío Carlos llega hasta Z3 para coger la maleta pero no puede levantarla. La Infanta se levanta del pupitre y queda de pie frente al cadáver.

Se acerca hasta Z2 el soldado 1.

El resto de compañeros se adelanta hasta el primer plano.



Alzado



CAMINOS DE HIERRO

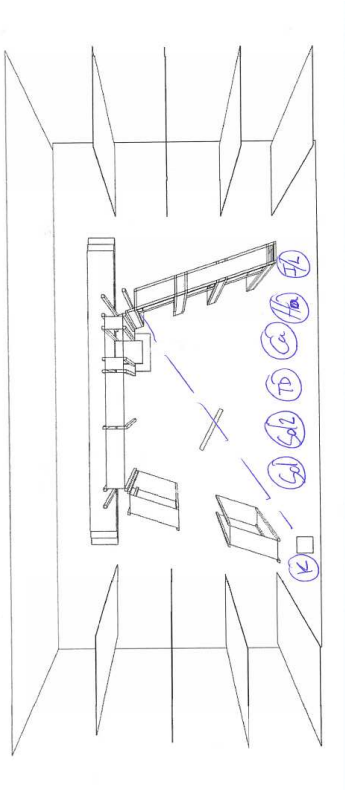
Texto Descripción Movimiento

Entrada Mutis Pto. Txti:

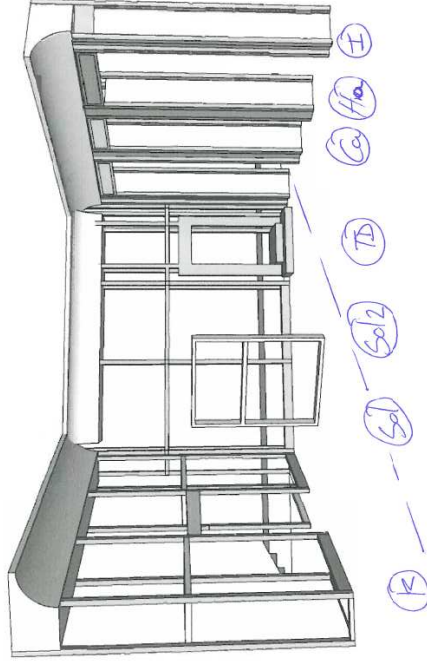
11 SOLDADO 2.- ¿Es carnaval en Francia?
INFANTA.- No lo sé.
TENIENTE.- (*Abriéndose paso*) ¿Española?
La INFANTA asiente. El TENIENTE señala el cadáver.
TENIENTE.- ¿Tu marido?
INFANTA.- No.
TENIENTE.- ¿Le conoces?
INFANTA.- No.
TENIENTE.- ¿Qué haces aquí?
INFANTA.- Espero algún tren que me lleve al Este.
TENIENTE.- ¿Vas al Este?
INFANTA.- A Cracovia.
TENIENTE.- ¿Dónde está Cracovia?
SOLDADO 3.- En Polonia, mi teniente.
TENIENTE.- ¿Pasamos nosotros por Polonia?

El último que llega a Z2 es el teniente.

Planta



Alzado



CAMINOS DE HIERRO

Descripción Movimiento

Entrada
Mutis
Pto. Txt:

12 **Texto**

SOLDADO 3.- Para ir a Rusia, hay que atravesar Polonia, mi teniente.

TENIENTE.- Entonces pasamos cerca de Cracovia. Te llevamos.

INFANTA.- ¿Admiten mujeres en el tren?

TENIENTE.- Enfermeras. (*Al SOLDADO 1*) Consiga un uniforme de enfermera.

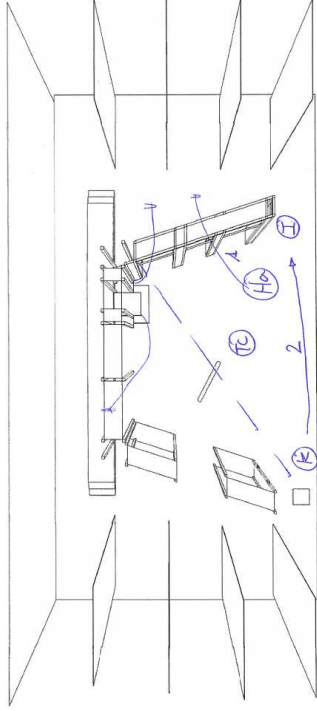
SOLDADO 1.- A sus órdenes, mi teniente.

El tren lanza un agudo pitido y arranca lentamente. La tropa divisionaria desaparece envuelta por la nube de vapor que desprende la locomotora. La INFANTA permanece inmóvil.

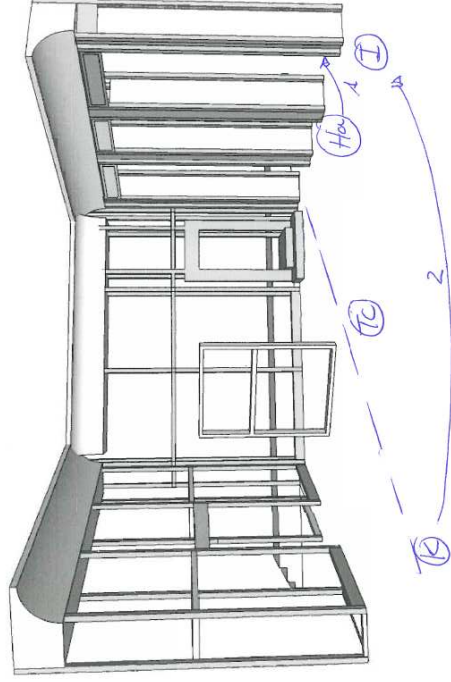
KANTOR.- Pero usted no ha venido con esos soldados. Hace más de medio siglo que pasaron camino del frente ruso. Pagaron su deuda de sangre a los alemanes y los supervivientes regresaron a España poco después.

Todos miran al unísono a Z9 y se apartan de la línea imaginaria por donde pasa el tren desde Z9 a Z1. Todos los actores salen como alma que lleva el diablo por todas las direcciones, atravesando incluso la estructura. En hombre del Andén también sale. Tío Carlos siguen en Z3 tratando de llevarse la maleta. La Infanta ha quedado en Z3. Kantor mira alrededor y se dirige luego a la Infanta.

Planta



Alzado



CAMINOS DE HIERRO

Descripción Movimiento

13

Texto

INFANTA.- Mi viaje con ellos fue breve. El emperador Leopoldo salió a nuestro encuentro.

La INFANTA busca, a su alrededor, al actor que pueda representar al EMPERADOR. No le halla entre los presentes. Hace un mohín de fastidio que no pasa desapercibido para KANTOR. El director señala a uno. La INFANTA niega con la cabeza.

KANTOR.- ¿Más joven?

INFANTA.- Tenía veinticuatro años.

KANTOR.- Lo encontraremos. Mi cabeza funciona como una agencia de colocación. Buscaré en ella al actor que, en mi opinión, más se parezca al personaje. Para ser preciso, ya lo estoy haciendo. ¡Atención, Infanta! No está obligada a aceptar a cualquiera. Contrataremos al que sea de su agrado.

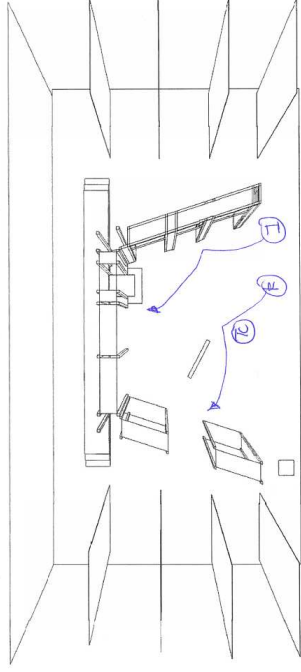
Entrada Mutis Pto. Txt:

La Infanta se mueve y mira entre la estructura para encontrar al actor que haga de Emperador. Quedará lejos de Z3.

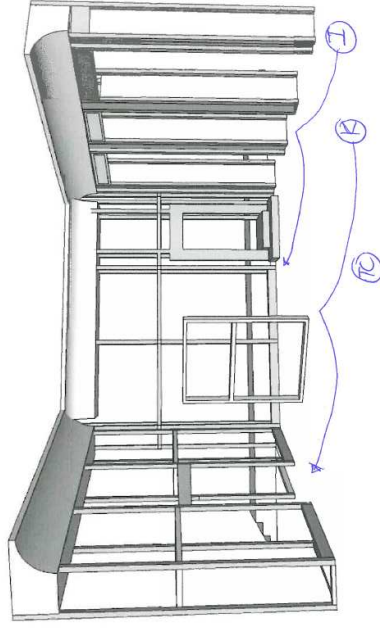
Kantor señala uno y la Infanta lo rechaza

Kantor transita un poco el espacio. Mira a los actores que están por fuera de la estructura en distintas posiciones.

Planta



Alzado



CAMINOS DE HIERRO

Texto

KANTOR se lleva la mano a la barbilla y busca en su memoria al actor adecuado. En tanto, TÍO CARLOS, incapaz de dar un paso más con la maleta, la tumba en el suelo y la abre. Examina su interior. Parsimoniosamente, va sacando algunos objetos viejos e inútiles que, tras reconocerlos, deposita en el suelo.

TÍO CARLOS.- Un manajo de llaves oxidadas, juguetes rotos, este cordel raído, un reloj parado, fotos, fotos, fotos, el cubierto de aluminio, el plato, unos libros, la bomba de la bicicleta, el traje de los domingos, la gorra... *(Dándose cuenta de que algunos curiosos han ido arremolinándose a su alrededor)*
 ¿Qué os parece? Nada de valor.

CURIOSO 1.- Pero has hecho bien en conservar todo eso, Carlos. Otro lo hubiera tirado.

Entrada
Mutis

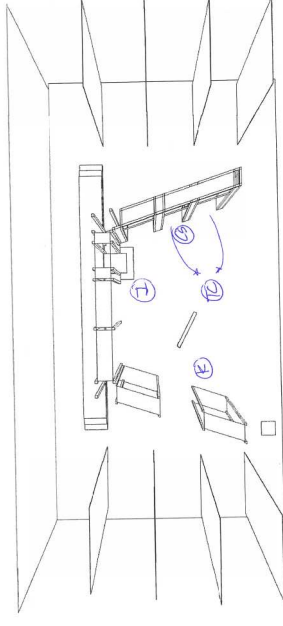
Pto. Txt:

Tío Carlos abre finalmente la maleta. Comienza a sacar objetos.

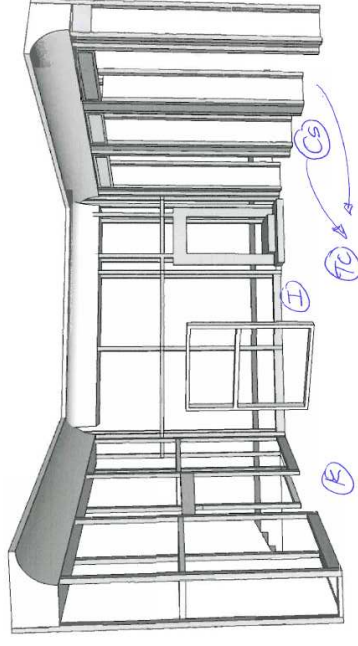
Descripción Movimiento

Actores del Cricot. Curiosos

Planta



Alzado



Los actores más próximos a Z3-Z6 entran en escena. No más de tres que arroparán al Tío Carlos.

CAMINOS DE HIERRO

Descripción Movimiento

15

Texto

TÍO CARLOS.- Bueno, en realidad la maleta no es mía. En mi maleta conservo cosas de más valor. La he encontrado en la estación. Estaba abandonada, en medio del andén. Me he dicho, tal vez, en su interior, encuentre la dirección de su dueño.

Dicho esto, los CURIOSOS se arrojan sobre los objetos desbaratados y se apropian de ellos. Uno se cala la gorra, otro se prueba la chaqueta, aquél se esfuerza por poner en marcha el reloj, otro hojea los libros...

CURIOSO 2.- (A TÍO CARLOS) Esta foto es de tu tío Stas.

TÍO CARLOS.- No, no.

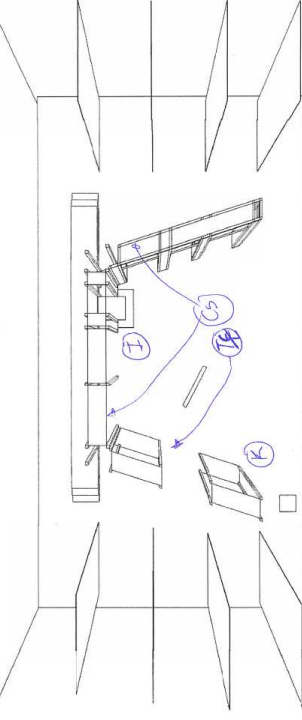
CURIOSO 2.- Claro que sí. Stas, el que estuvo preso en Rusia y regresó lleno de piojos.

TÍO CARLOS.- Todas las fotos antiguas parecen de la misma persona.

CURIOSO 2.- (Mostrando la foto a los demás) Porque lo dices tú, pero el parecido es extraordinario. ¿Verdad?

Los CURIOSOS desaparecen con su exiguo botín. TÍO CARLOS sigue sus pasos arrastrando la maleta vacía y abierta.

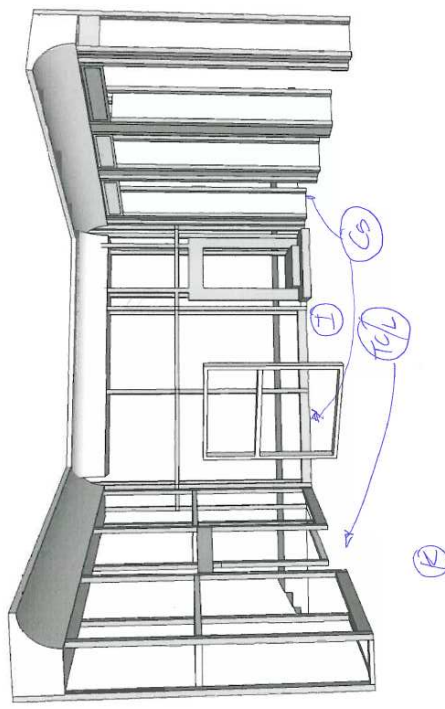
Entrada
Mutis
Pto. Txt:



Planta

Los curiosos caen como buitres sobre la maleta que tenía el Tío Carlos.

Alzado



Los curiosos se van por lados distintos. Tío Carlos se levanta y arrastra la maleta abierta hasta las puertas del armario.

Planos: 1/25
CUADRO
 Título

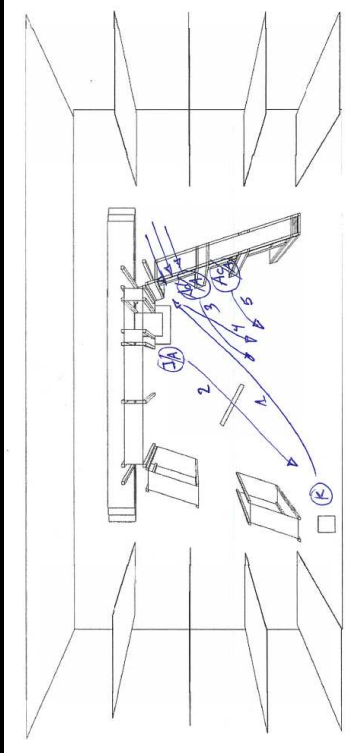
VII

EL EMPERADOR

Descripción Movimiento

Planta

Entrada Mutis Pto. Txt:
 Actores Cricot / Adas



Las puertas falsas han de estar esencialmente a los laterales del tercer plano. En este caso situaremos esta a la altura de Z9.

La Infanta se ha situado cerca de Z1. Adas avanza hasta Z5 acompañado por Kantor

Texto

KANTOR abre una de las puertas falsas y hace señas para que alguien salga. Al punto asoma un nutrido grupo de actores sucios y mal vestidos.

KANTOR.- Solo llamo a Adas.

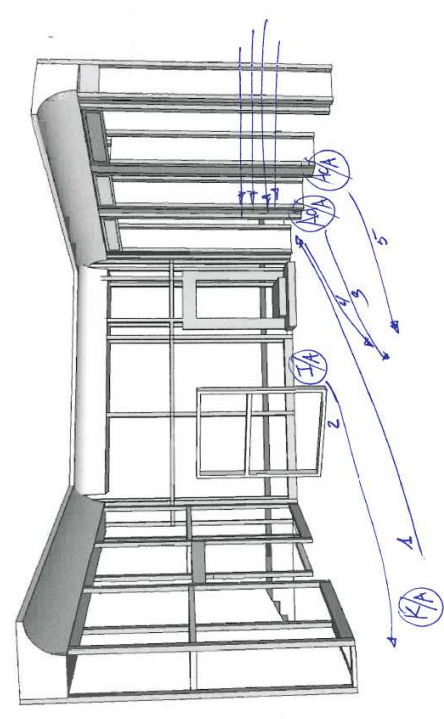
El elegido se adelanta. La INFANTA no disimula su desencanto.

KANTOR.- No se fíe de su aspecto. Cierre los ojos. Yo le diré cuando ha de abrirlos.

La INFANTA se cubre los ojos con las manos. KANTOR se apresura a despojar a ADAS de sus pobres y sucias prendas.

KANTOR.- (A uno de los actores, en voz baja) Hay que vestirle de Emperador.

Alzado



Kantor desviste a Adas. Este queda cuasi desnudo.

Kantor llama a uno de los actores que intentaron entrar anteriormente. Se acerca hasta el centro del escenario.

EL EMPERADOR

Descripción Movimiento

2

La orden corre como la pólvora de boca en boca. Todos se ponen manos a la obra. Bajo la atenta mirada de KANTOR, cubren el cuerpo desnudo de ADAS con ropas traídas de la guardarropía de Crivot. Arrastrados por su entusiasmo, ellos mismos se disfrazan de cortesanos con las que KANTOR rechaza. Bajo el nuevo ropaje, mezcla extraña de la palaciega indumentaria barroca y de la que dicta la moda del siglo XX, ADAS se transforma en el EMPERADOR. Así lo proclama un CORTESANO.

CORTESANO.- ¡Nuestro orgullo! ¡Nuestro espléndido invencible monarca! ¡Nuestro Emperador!

INFANTA.- (*Apartando las manos de los ojos*) ¡Leopoldo!

El CORTESANO entona el himno nacional austríaco. Los demás, le acompañan.

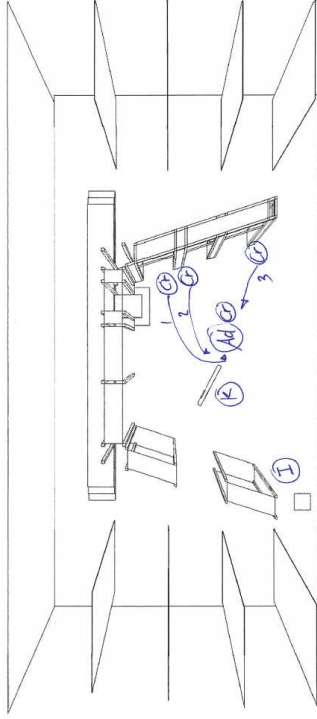
Entrada Mutis Pto. Txt:

Entre el actor anterior y otros tres de los que intentaron entrar con anterioridad por una de las puertas falsas, comienzan a vestirse frenéticamente y sin mucho tino y gusto. Este grupo de actores pasarán a ser los cortesanos y quedarán dentro de escena.

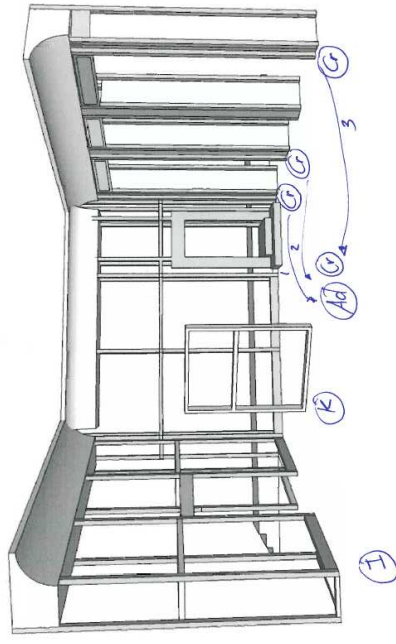
Otro de los actores que hará de cortesano, entra por la zona derecha del escenario. Se situará en Z3.

Todos cantan el himno nacional austríaco con mucho fervor, desde la posición donde estén. Todos, menos Kantor, la Infanta y el propio Emperador.

Planta



Alzado



EL EMPERADOR

Descripción Movimiento

3 **CORTESANOS.-**

Dios sostenga, Dios proteja al Emperador y a nuestra Patria. Gracias al escudo de la fe hallan fuerza y cobijo. No tememos a los enemigos. ¡Viva la gran dinastía de los Habsburgo, pues su dichoso destino está unido a Austria eternamente.

A una palmada de KANTOR, todos se apartan y dejan solos, frente a frente, a la INFANTA y al EMPERADOR.

EMPERADOR.- Margarita...

INFANTA.- ¿Sabe quién soy?

EMPERADOR.- Cada día admiro su belleza en los retratos que su padre, el Rey Felipe, tiene la gentileza de enviarme. Todos ocupan un lugar preferente en los salones de palacio. Cuando los recorra y se pare ante ellos, tendrá la sensación de estar mirándose en un espejo.

Entrada

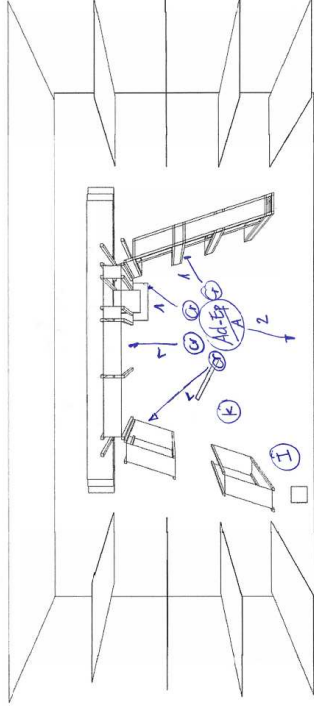
Mutis

Pto. Txti:

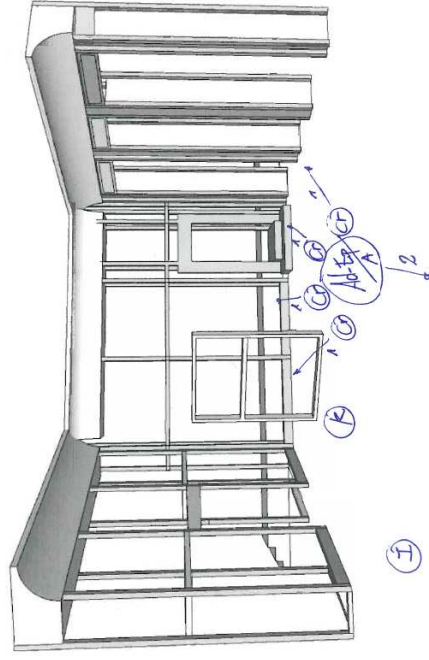
Todos los cortesanos al unísono.

Todos los cortesanos se van. El Emperador avanza hasta Z2-Proscenio Central.

Planta



Alzado



EL EMPERADOR

Descripción Movimiento

Entrada
Mutis
Pto. Txti:

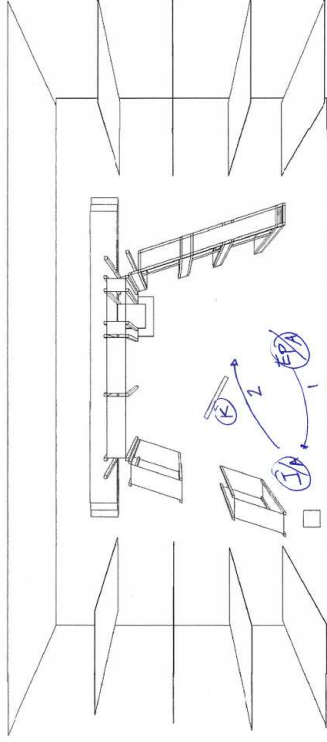
4
INFANTA.- ¿Cuándo los recorra, ha dicho?
EMPERADOR.- Sí.
INFANTA.- ¿Los salones de palacio?
EMPERADOR.- Del palacio imperial de Viena.
INFANTA.- Yo no voy a Viena, sino a Cracovia.
EMPERADOR.- No lo consentiré. No tardarán mucho en levantar un muro que parta a Europa en dos mitades. Cracovia quedará en el lado de allá, en el del totalitarismo y la miseria. El paraíso está aquí. Deje que esos soldados arrogantes y desastrados sigan su camino. El que usted va a recorrer es muy distinto. Se lo prometo.

INFANTA.- No le he pedido que me ayude, ni mucho menos que me lleve por un camino que no me interesa.

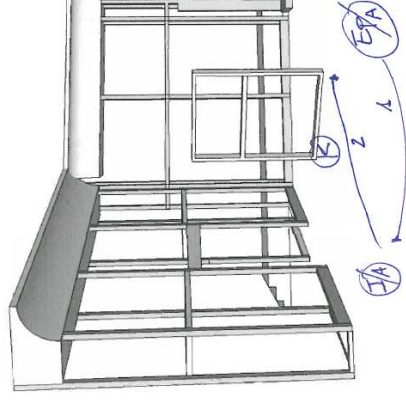
El Emperador va hasta la Infanta que estaba en Z1

La Infanta se va hasta Z5.

Planta



Alzado



Planos: 5/25
CUADRO
 Título

VII

EL EMPERADOR

Descripción Movimiento

5

Texto

EMPERADOR.- Nada más lejos de mi ánimo que torcer su voluntad. Sucede, sin embargo, que sus padres la han puesto bajo mi tutela. ¿Le extraña?

INFANTA.- ¿A usted no?

EMPERADOR.- Su madre confía en mí. Es mi hermana.

INFANTA.- ¿Quiere decir que somos parientes?

EMPERADOR.- Así parece.

INFANTA.- Nadie me lo había dicho.

EMPERADOR.- ¿Quién no lo es en Europa? Soy su tío y somos, también, primos. Razón más que suficiente para que dejémos a un lado las etiquetas. Por mí, podemos tutearnos...

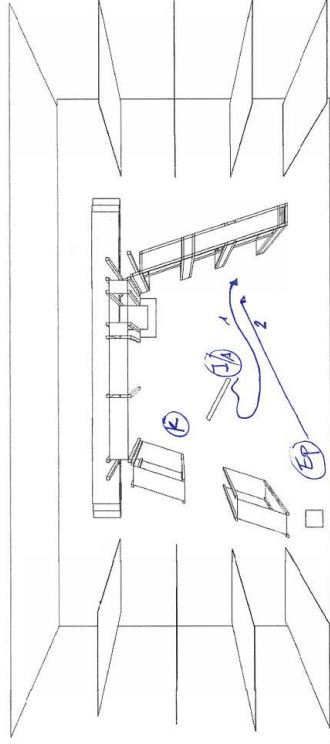
INFANTA.- Por mí, también.

EMPERADOR.- ¡Magnífico!

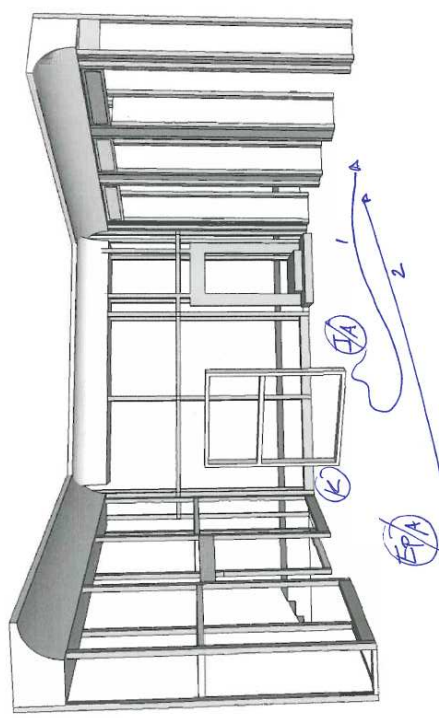
INFANTA.- ¿Cómo quieres que te llame: tío o primo?

Entrada
Mutis
Pto. Txt:

Planta



Alzado



La Infanta se encuentra algo confundida. Deambula por la zona de segundo plano hasta zona derecha. Acabará en Z6

El emperador se le echa encima.

Sin entender nada.

EL EMPERADOR

Descripción Movimiento

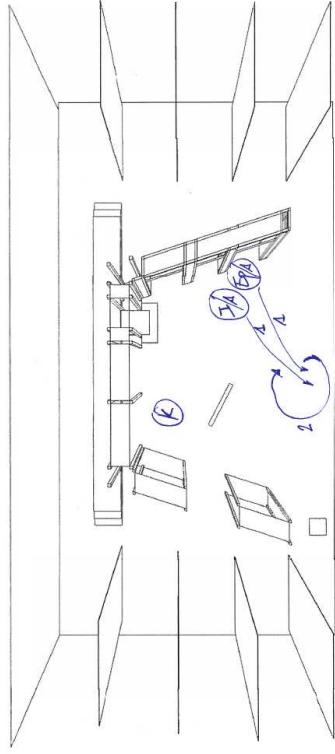
Planta

6 **Texto**

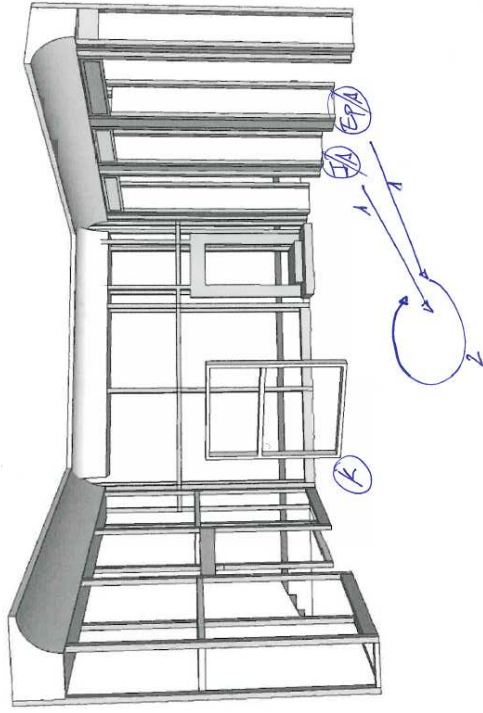
EMPERADOR.- Ni lo uno, ni lo otro. Voy a confesarte algo. Si han sido motivos familiares los que me han traído a tu encuentro, otros bien distintos son las que me animan a cumplir el encargo. Tenía grandes deseos de conocerte en persona. Los pintores de cámara, al retratarnos, suelen disimular nuestros defectos bajo pinceladas aduladoras. Mostrarnos mejor de lo que somos forma parte de su trabajo. Velázquez es un artista afortunado, al menos en lo que a ti respecta, pues no ha tenido que fingir. Se ha limitado a pintar al ángel que tenía delante. (*Rien los dos de buena gana*) Y ahora, quiero que me conozcas. Soy católico. Me eduqué con los jesuitas y a punto estuve de ser uno de los suyos. Pero la vida quiso llevarme por otros derroteros. Soy, ya lo ves, Emperador. Digamos que ese es mi oficio. En realidad, me siento burgués. Practico algunos deportes, sobre todo, el golf y la caza. También doy largos paseos. Me gusta leer y ver buen cine. De vez en cuando, voy al teatro. A la ópera, sobre todo. La música me encanta. En privado, toco la flauta hasta el agotamiento. ¿Te gusta bailar?

Entrada
Mutis
Pto. Txt:

El emperador coge de la mano a la Infanta y la lleva hasta Z2-Proscenio Central.



Alzado



La Infanta sigue en Z2-Proscenio Central mientras que el Emperador se mueve a su alrededor tratando de explicarle como es.

La pregunta cogió a la Infanta por sorpresa.

Planos: 7/25
CUADRO
 Título

VII

EL EMPERADOR

Descripción Movimiento

Planta

Texto

7
 INFANTA.- ¡Claro!

A una indicación del EMPERADOR, una orquesta invisible inicia un concierto de violines. Suenan los compases de una pavana.

EMPERADOR.- *(Invitándola)*
 Una reverencia, el cuerpo derecho y airoso... Damos cinco pasos... Uno, dos, tres, cuatro, cinco... ¡Ni uno más!
 Atrás otros tantos.

Todos, en palacio, se incorporan a la danza cortesana. Se mueven como figuras de caja de música.

EMPERADOR.- Estoy muy lejos de ti.

INFANTA.- Mejor. Soy tan torpe bailando, que te pisaría.

EMPERADOR.- No me asustan tus pies. Son ligeros como las plumas. Lo que temo es abrazarme, si me acerco.

INFANTA.- Solo quemara el fuego.

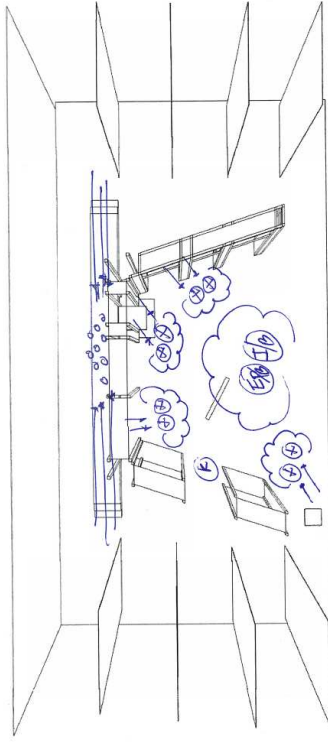
Entrada

Mutis

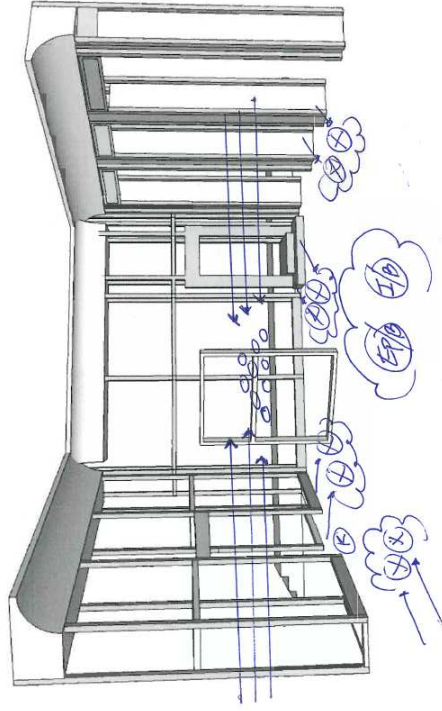
Pto. Txt:

Cuando lo indica El Emperador se enciende la luz de rampa trasera y un grupo de violinistas a modo de orquesta comienza a tocar al compás de una pavana. No tienen instrumentos pero los imitan. El Emperador coge a la Infanta y comienza a darle algunas indicaciones.

Emperador e Infanta comienzan a bailar. Les acompañan 4 parejas más que salen de entre la estructura escenográfica pero que quedarán bailando en los laterales de la escenografía.



Alzado

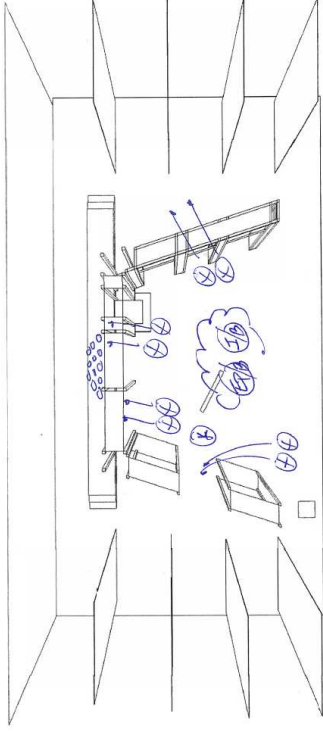


EMPERADOR.- Y el sol.
 INFANTA.- Bueno, también el sol.
 EMPERADOR.- Entonces estoy bien donde estoy.
 INFANTA.- Voy a confiarte un secreto: soy de nieve.
 EMPERADOR.- No te creo. Las mejillas...
 INFANTA.- Me las pinto para parecer mayor.
 EMPERADOR.- ¡Coqueta! Veamos si das frío o calor.
El EMPERADOR toma por el talle a la INFANTA y, al punto, la orquesta pasa de la pavana al vals. Van retirándose los otros bailarines, dejando sola a la pareja.
 EMPERADOR.- Abrasas.
 INFANTA.- ¿Cómo es posible?
 EMPERADOR.- A la naturaleza le gusta jugar con los seres humanos. ¿No es juego poner llamas de amor en medio del hielo?

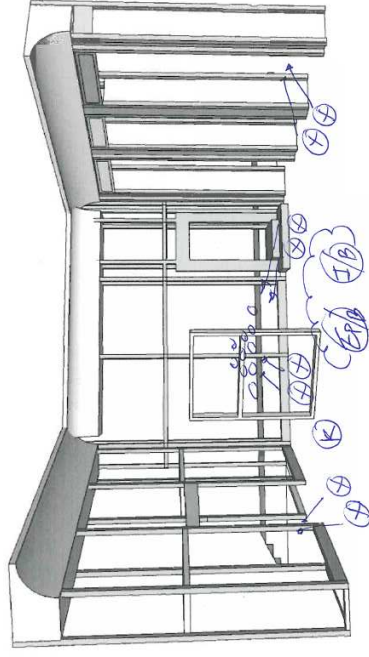
Entrada
 Mutis
 Pto. Txti:

Parejas de baile

Planta



Alzado



El Emperador pasa al ataque. Cierta confusión en la Orquesta.
 Se van retirando las otras parejas y quedan solos bailando El Emperador y la Infanta.

Planos: 9/25
CUADRO
 Título

VII

EL EMPERADOR

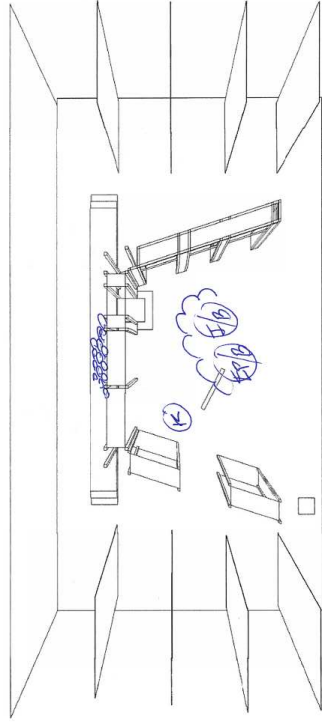
Descripción Movimiento

Planta

Entrada
 Mutis
 Pto. Txti:

9

INFANTA.- ¿Llamas de amor?
 EMPERADOR.- De amor... ¿Has amado alguna vez?
 INFANTA.- ¡Sí! A don Diego Velázquez, con toda mi alma.
 EMPERADOR.- (*Ríe de buena gana*) ¿A alguien más?
 INFANTA.- Al enano Nicolásillo.
 EMPERADOR.- ¿También con el alma?
 INFANTA.- ¿Con qué otra cosa se puede amar?
 EMPERADOR.- Con los sentidos.
 INFANTA.- No me sé esa lección. Tendré que aprenderla.
 EMPERADOR.- No tendrás mejor maestro que tu marido.
 INFANTA.- ¿He de aguardar a casarme?
 EMPERADOR.- ¡Qué remedio!



Alzado



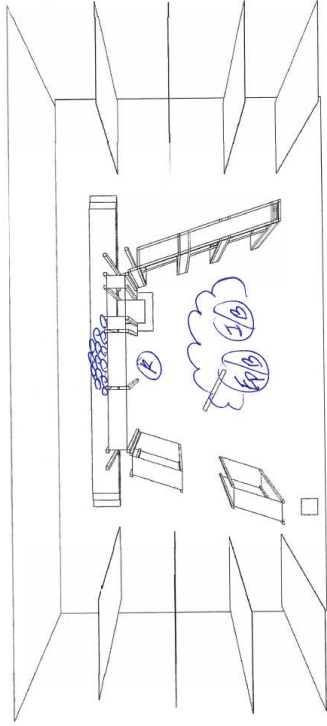
10

Texto

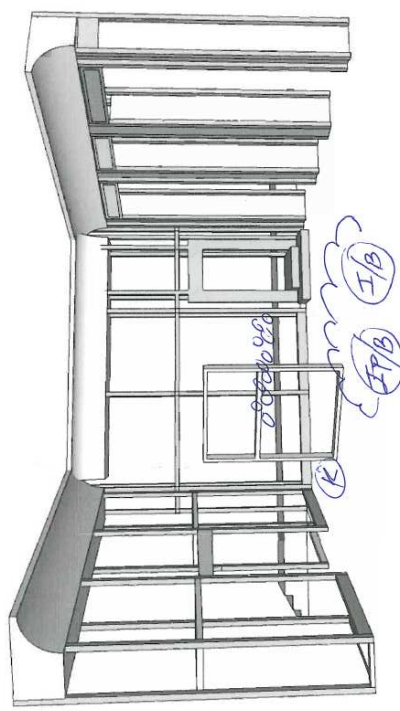
INFANTA.- No llegará ese día.
 EMPERADOR.- ¡Qué disparate!
 INFANTA.- ¿Acaso el calor no funde la nieve?
 EMPERADOR.- ¿Me pides que acabe el baile?
 INFANTA.- No sé lo que te pido.
 EMPERADOR.- Haré que calle la orquesta.
 INFANTA.- Espera.
 EMPERADOR.- Me temo que, mientras siga la música, no podremos deshacer el lazo que nos une.
 INFANTA.- ¿Hay que deshacerlo?
 EMPERADOR.- A menos que...
 INFANTA.- ¿Qué?
 EMPERADOR.- Nos casemos.
 INFANTA.- ¿Tú mi esposo?

Entrada
Mutis
Pto. Txt:

Planta



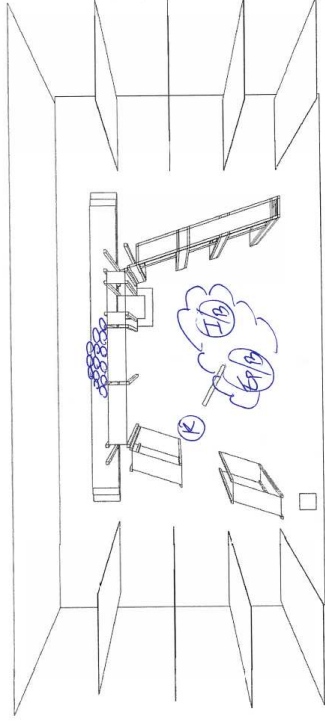
Alzado



Trata de deshacerse del Emperador nuevamente.

Entrada
Mutis
Pto. Txti:

EMPERADOR.- ¿Hay algún impedimento?
 INFANTA.- Que yo me niegue.
 EMPERADOR.- ¿Vas a hacerlo?
 INFANTA.- Quién sabe.
 EMPERADOR.- ¿Estás, tal vez, comprometida?
 INFANTA.-¡jYo!?! ¡¡No!!
 EMPERADOR.- ¿Que dudas, entonces?
 INFANTA.- Si esto fuera un sueño...
 EMPERADOR.- ¿Y qué, si lo es?
 INFANTA.- Mal despertar tendría.
 EMPERADOR.- ¿Qué necesidad hay de despertar?
 INFANTA.- Ninguna.
 EMPERADOR.- ¿Consientes, pues, en ser mi esposa?
 INFANTA.- Si mi padre está de acuerdo...



EL EMPERADOR

Descripción Movimiento

Entrada Mutis Pto. Txt:
Violinista.
Orquesta. Violinista.

Un violinista entra por el armario de Kantor, y queda situado en Z4, ante la puerta del propio armario.

EMPERADOR.- Pediremos al Rey su consentimiento.
La INFANTA entorna los ojos y se deja llevar por su pareja. Un VIOLINISTA de nuestro tiempo, con pajarita y sombrero bongo, irrumpie en escena. Sigue el compás del baile mientras gesticula para llamar la atención del EMPERADOR. Cuando éste, al fin, repara en su presencia, el recién llegado le indica por señas que ha de comunicarle algo.

EMPERADOR.- ¿Qué hay?

VIOLINISTA.- Noticias de España.

EMPERADOR.- Haga pasar al Embajador.

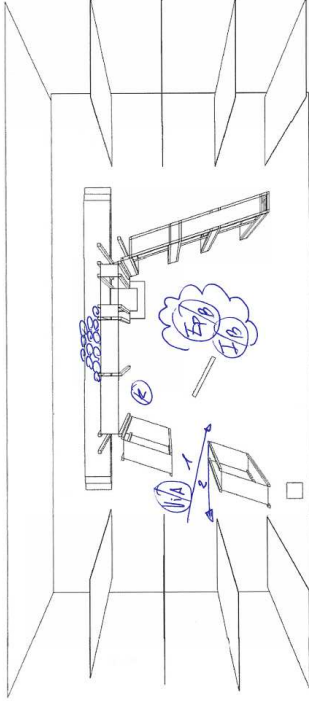
A una seña del VIOLINISTA cesa la música. La INFANTA abre los ojos sobresaltada.

INFANTA.- ¿Qué sucede?

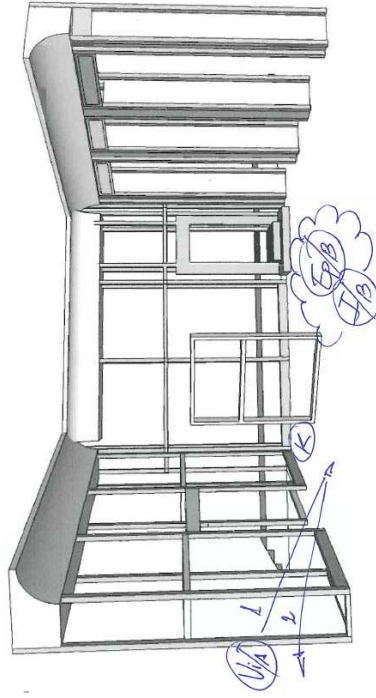
EMPERADOR.- El baile ha terminado.

INFANTA.- ¿Y los invitados?

Planta



Alzado



El emperador deja de bailar.

El Violinista da la orden a la orquesta que pare. Calla la música y se va la luz de rampa.

Planos: 13/25
CUADRO
 Título

VII

EL EMPERADOR

Descripción Movimiento

13

Texto

EMPERADOR.- Se retiran a descansar.

INFANTA.- ¿Qué haremos nosotros?

EMPERADOR.- Yo he de ocuparme de los preparativos del viaje a Viena. Lo emprendemos tan pronto como lo apruebe tu padre. Abrirán la comitiva trescientos jinetes de la guardia imperial. Tras ellos, la nobleza alemana, bohemia, húngara y austriaca. Tú irás en coche y yo, a caballo, te daré escolta. Cuando entremos en la ciudad, nos recibirá el tronar de cien cañones y el repiqueteo de todas las campanas de la ciudad. Mientras llega el momento, ocuparás este lugar.

El EMPERADOR conduce a la INFANTA al otro lado del marco sin lienzo.

INFANTA.- ¿Por qué aquí?

EMPERADOR.- Así podré verte a todas horas.

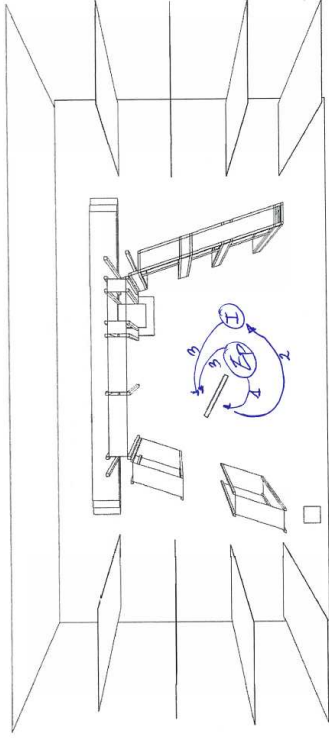
Entrada
 Mutis
 Pto. Txtt:

El Emperador se acicala bien. Usa el marco del cuadro que está en escena a modo de espejo.

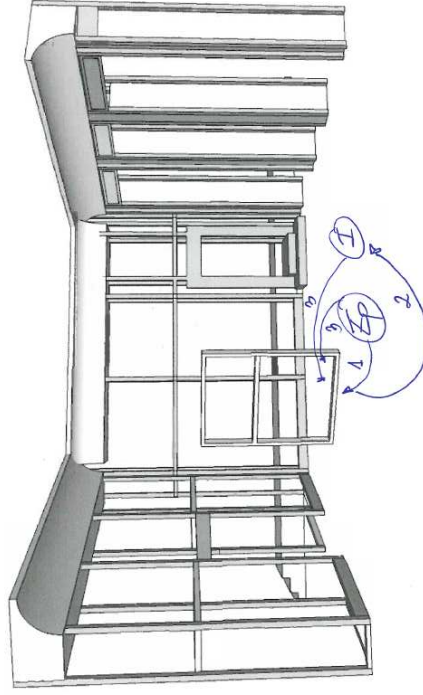
Termina el proceso y va hasta la Infanta.

El Emperador lleva a la Infanta hasta el marco sin lienzo en Z7.

Planta



Alzado



EL EMPERADOR

Descripción Movimiento

Entrada
Mutis
Pto. Txt:

INFANTA.- No quiero volver a ser pintura.

EMPERADOR.- Lo serás por poco tiempo. Te lo prometo. *(La besa en los labios y se va apartando de ella)* Pintura privilegiada. Tienes vida propia en ese cuadro.

INFANTA.- ¡Te ríes de mí!

EMPERADOR.- Silencio. Tengo visita. Si me ven hablando con un cuadro, dirán que el Emperador se ha vuelto loco.

La INFANTA hace un movimiento de fastidio y acepta, resignada, la espera. Mientras, el EMPERADOR recibe a su EMBAJADOR en Madrid.

EMPERADOR.- *(Conduciéndole a un rincón donde no puedan ser escuchados)* ¿Qué nuevas tenemos?

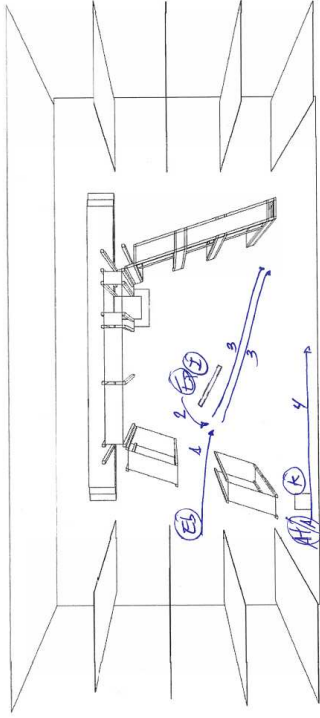
Por un lateral del proscenio asoma el AUTOR.

El Emperador se va alejando de ella poco a poco.

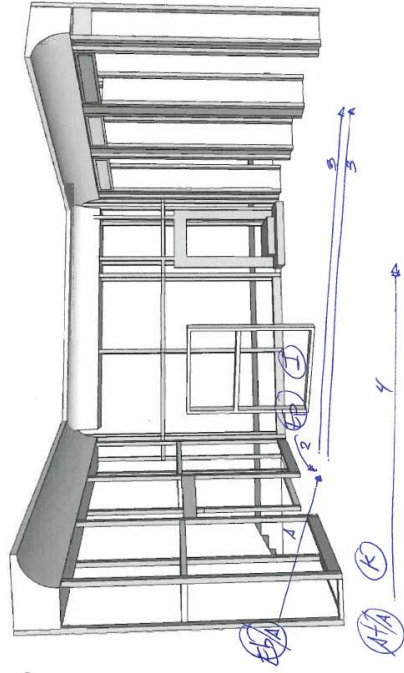
El embajador entra por el armario. El Emperador le recibe en la puerta y le desplaza para hablar hasta Z3, donde está el pupitre de Kantor. Kantor está sentado en su sitio.

El autor asoma por la zona de Kantor. Kantor casi ni le ve porque le da la espalda. Va hasta Proscenio Centro.

Planta



Alzado



Planos: 15/25
CUADRO

VII

EL EMPERADOR

Descripción Movimiento

Planta

15

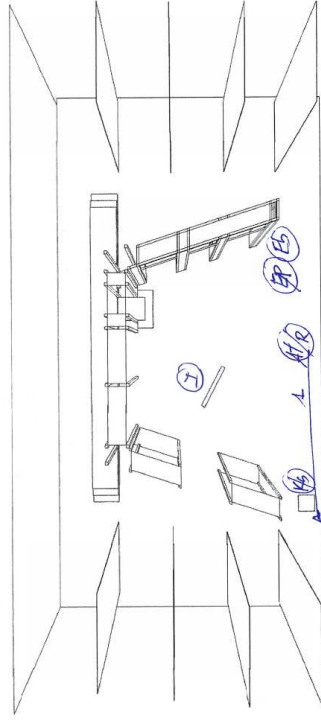
Texto

AUTOR.- (*A los actores*) Un momento, por favor. (*Al público, cuando la acción se interrumpe*) Me presento: soy el autor de la obra que están viendo. La conversación que ahora sigue entre el Emperador y su Embajador en Madrid no fue escuchada por la Infanta, ni por ninguna otra persona. Que ustedes, espectadores, conozcan lo que en ella se habló, como si hubieran sido testigos, es fruto de una licencia que me he tomado. Aunque en el teatro casi todo es posible, bien sé que no es bueno transgredir sus reglas. Prometo no volver a hacerlo. Gracias y perdón. (*De nuevo a los actores, mientras sale*) Sigán, por favor.

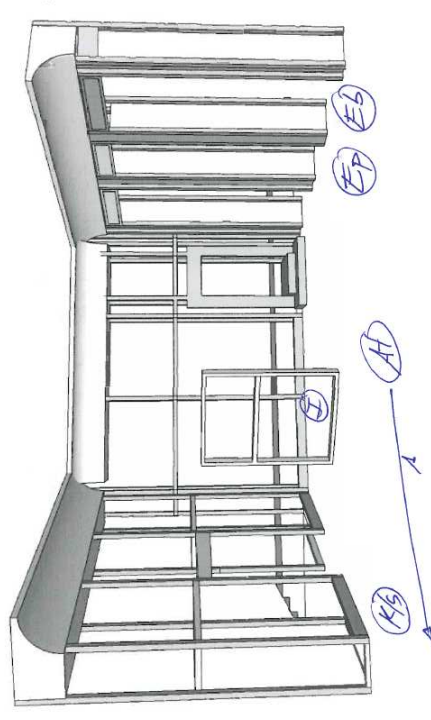
EMBAJADOR.- A punto de ponerme en viaje, dos hombres han sido ajusticiados: un estudiante catalán de veintiocho años y un polaco. El garrote les ha hecho callar para siempre, pero la gente no para de hablar del suceso. La policía anda cerrando bocas, pero, por cada una que calla, diez gritan con más fuerza. De

Entrada
Mutis
Pto. Txt:

Autor



Alzado



Sale el autor por donde mismo entró.

nada sirve cambiar los gobiernos si no hay voluntad de hacer mejor las cosas. El que llamaron el milagro, porque todas sus obras eran sobrenaturales, engañó al país con sus arrobamientos, revelaciones y falsas llagas. El siguiente no supo evitar que su gran almirante viajara al cielo de la manera en que lo hizo. No le llevó a tan alto lugar su devoción, que era mucha, sino el odio de sus enemigos. El actual gobierno lo preside uno que ejerció de carnicero. Mientras habla y hace hablar a sus ministros de no se sabe qué nuevo espíritu emprendedor, su verdadero empeño es cavar cuanto antes una gran fosa. Ya han arrojado al fondo cinco cadáveres. Cinco pruebas de que, en España, los fusiles, en lugar de clavales, todavía escupen balas.

Planos: 16/25
CUADRO
 Título

VII

EL EMPERADOR

Descripción Movimiento

16

Texto

Entrada
 Mutis
 Pto. Txti:

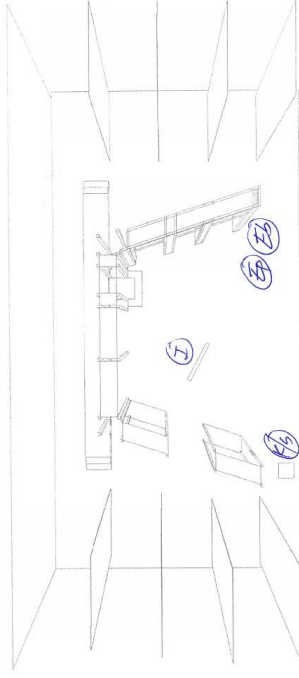
EMPERADOR.- ¿El Rey?
 EMBAJADOR.- Postrado en la cama. Hasta no hace mucho, se desplazaba con frecuencia al monasterio de El Escorial. Bajaba al panteón y abría algunos ataúdes para ver los despojos de sus antepasados. A veces, oraba ante la sepultura vacía que ha de guardar su propio cadáver. La incontinencia de orina y unas molestas hemorroides han puesto fin a esas prácticas, fruto de su humor hipocondríaco. Pero otras extravagancias las han sustituido. Ha hecho llevar a sus aposentos el brazo incorrupto de Santa Teresa. A él dirige sus rezos y con él se acuesta.

EMPERADOR.- ¿Sabe lo que ocurre a su alrededor?

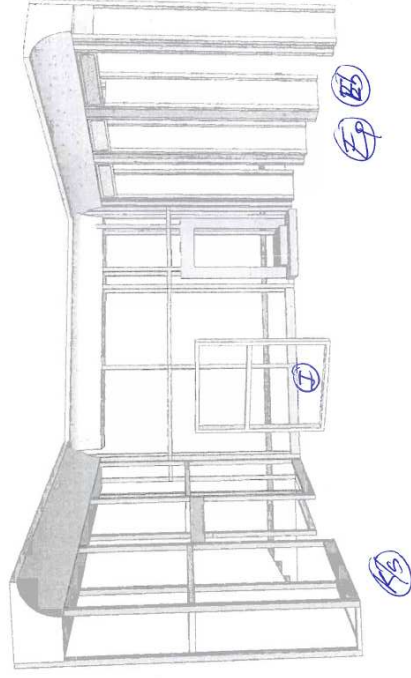
EMBAJADOR.- Nada se hace sin su consentimiento.

EMPERADOR.- ¿Morirá pronto?

Planta



Alzado



Entrada
 Mutis
 Pto. Txt:

EMBAJADOR.- No soy amigo de los pronósticos, pero en este caso vaticino el fin inminente del soberano.

EMPERADOR.- ¿Qué opinas sobre mi boda?

EMBAJADOR.- En la Corte española quisieran que ya se hubiera celebrado. Están ansiosos por formar parte de la gran familia europea. Pero mi consejo es que la retrase cuanto pueda.

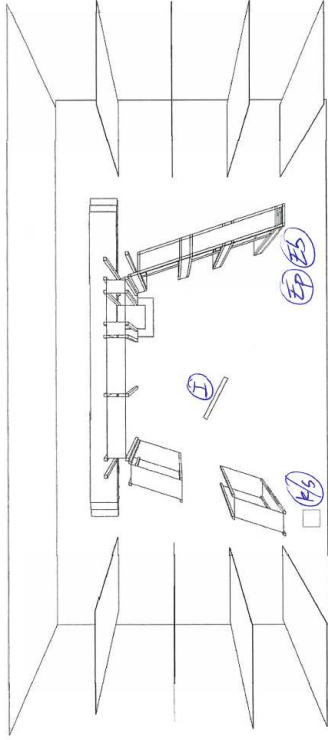
EMPERADOR.- España es una rama gloriosa del continente.

EMBAJADOR.- Lo fue. Hoy sólo da frutos podridos. Si algo cambia, será tras la muerte del rey Felipe.

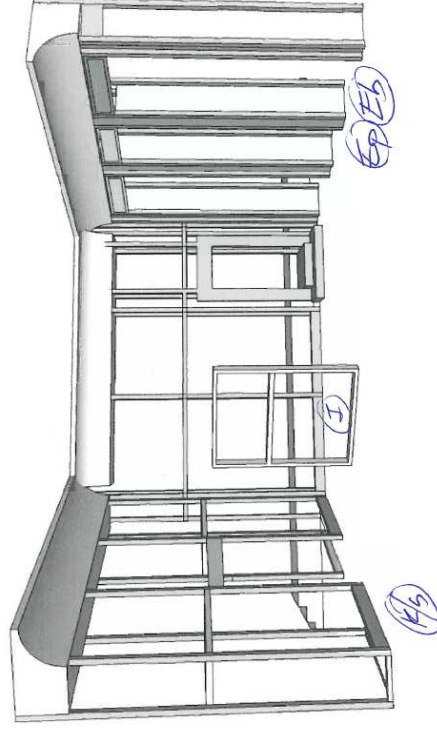
EMPERADOR.- Europa no será Europa mientras España no se sume a ella.

EMBAJADOR.- Algunos se oponen. Afirman que el límite de Europa está en los Pirineos. Lo que hay al otro lado, lo tienen por tierra africana.

Planta



Alzado



EL EMPERADOR

Descripción Movimiento

Planta

18

EMPERADOR.- ¡Ignorantes! España es la más europea de las naciones del continente. Bien lo demostró cuando, por defender la civilización cristiana, plantó cara a los musulmanes y no paró hasta expulsarlos.

EMBAJADOR.- En todo caso, España puede esperar. Tiene que esperar. Hay tiempo. Sabemos que Europa no se hará de un solo golpe.

EMPERADOR.- ¿Qué le diré a la Infanta?

EMBAJADOR.- Lo mismo que le digo a usted: que tenga paciencia.

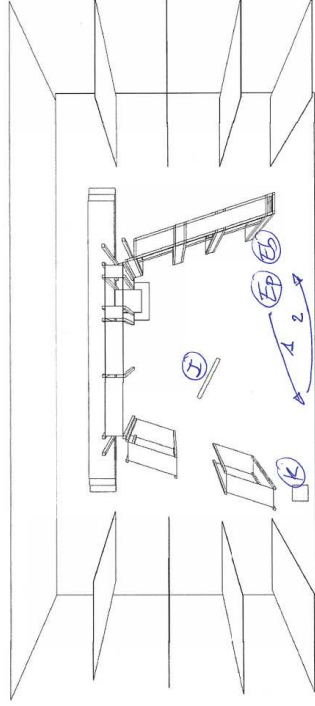
EMPERADOR.- Con qué facilidad la recomiendan los que no la necesitan.

EMBAJADOR.- Usted puede permitírsela. La presencia austríaca en la corte española es numerosa e influyente.

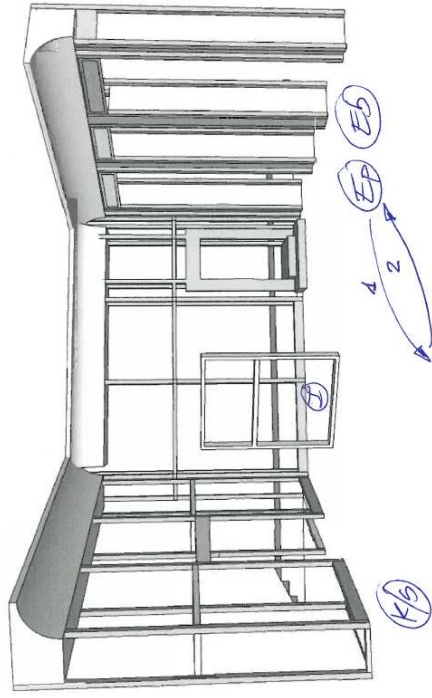
Entrada
Mutis
Pto. Txt:

Con cierta incomodidad. Se va hasta Z2-Z1. Busca cierta complicidad de Kantor que permanece sentado en su silla.

Volviendo nuevamente sobre sus pasos hasta donde está el Embajador.



Alzado



EMPERADOR.- Me pregunto hasta qué punto el matrimonio de mi hermana Mariana con el rey Felipe ha sido beneficioso para nuestros intereses.

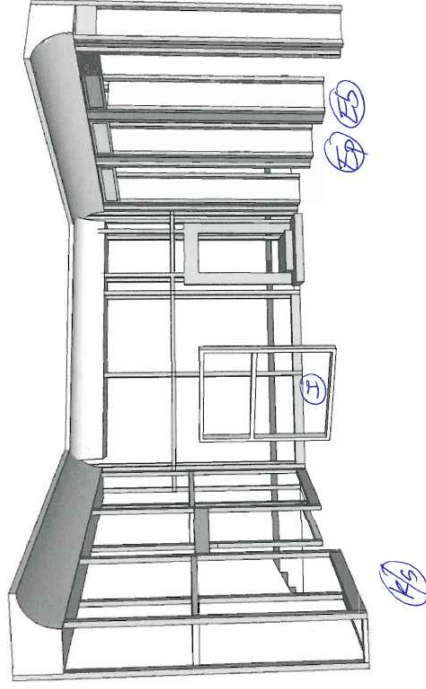
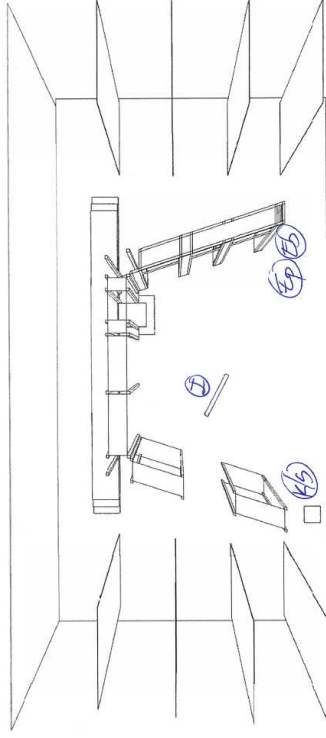
EMBAJADOR.- ¡Qué duda cabe! Son vínculos aconsejados por la razón y la conveniencia. En este caso, sirve, además, de freno a no pocas ambiciones. Por de pronto, está llamada a ser regente hasta que el príncipe alcance la mayoría de edad.

¿Qué mejor garantía de que España se someterá a un profundo lavado de cara que nos permita tenderla los brazos sin necesidad de taparnos la nariz? Mientras todo eso sucede, usted hará bien en seguir trabajando por consolidar su gran empresa.

EMPERADOR.- (*Iluminándosele el rostro*) ¡La gran Europa! Parecía imposible hacer realidad el sueño de Carlomagno. ¡Cuántos intentos fallidos! ¿Te acuerdas? Viena, mil ochocientos catorce. Versalles, cien años después.

Entrada
 Mutis
 Pto. Txt:

Buscando ciertas complicidades del Embajador.



EL EMPERADOR

Descripción Movimiento

20

EMBAJADOR.- No se borran siglos de lucha en un abrir y cerrar de ojos. Usted, con su tesón, va a conseguirlo.
EMPERADOR.- Eso será cuando los sentimientos de cada nación sean sustituidos por uno común a todas, sin adjetivos.

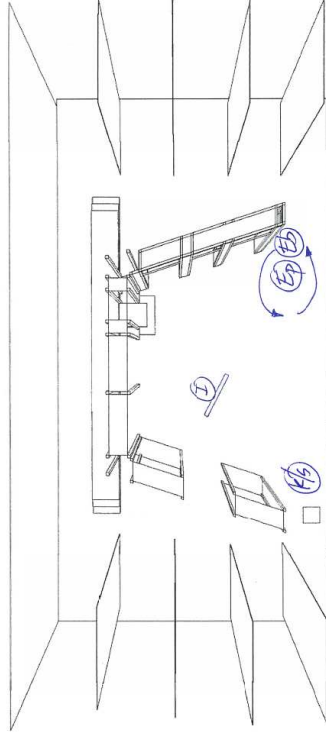
EMBAJADOR.- Las resistencias van siendo escasas y débiles.

EMPERADOR.- ¿Te lo parece?

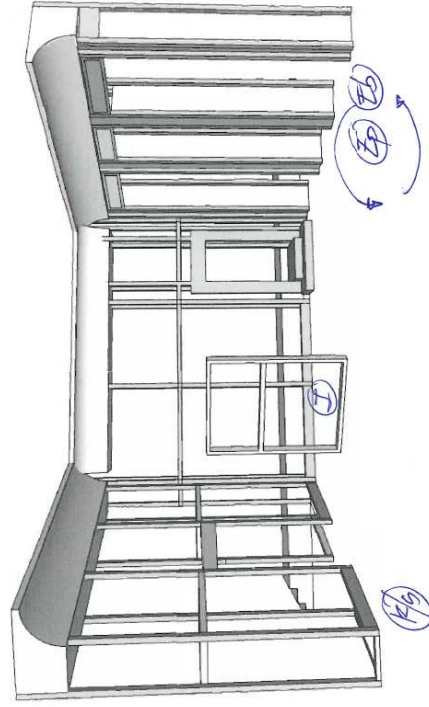
EMBAJADOR.- Son mayoría los que siguen la bandera que enarbola. Y no pocos los que, como España, sueñan con hacerlo algún día. Aquél discurso suyo ante las cámaras de televisión fue decisivo para enterrar odios antiguos. *(Recuerda las palabras del EMPERADOR)* ¡El mundo, durante milenios, ha sido Europa! Ahora el mundo es el mundo y el Viejo Continente ha devenido una maltratada piel, una alfombra que todos pisotean...

Entrada
Mutis
Pto. Txt:

Planta



Alzado



El embajador se mueve a su alrededor da cierto toque de imitación a sus palabras.

EMPERADOR.- *(Continuando el discurso)* Más no culpemos a los demás de esta situación lamentable. Tampoco la veamos como una catástrofe. De nosotros depende transformar

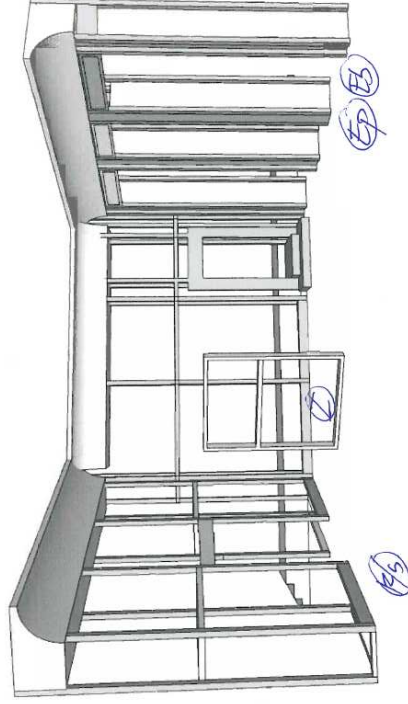
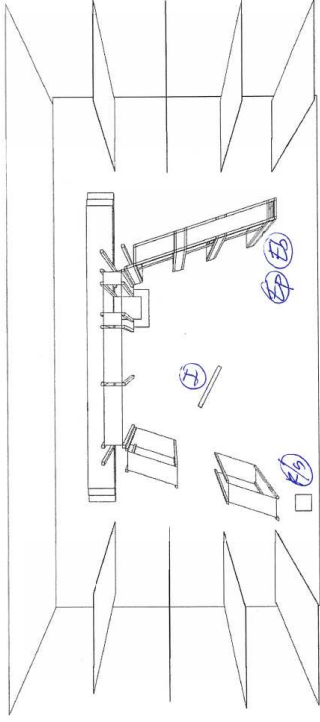
Europa en un lugar de paz y de cooperación sobre una relación de igualdad. Veo próximo el día en que todas las naciones del Continente, sin merma de las cualidades que las distinguen, ni de su gloriosa individualidad, se fundan en una unidad superior. En ese momento habrá nacido la fraternidad europea...

EMBAJADOR.- Déjeme que siga. *(El EMPERADOR le cede la palabra)* Será el fin de las guerras. Guerras entre París y Londres, Petersburgo y Berlín o Turín y Viena parecerían tan absurdas como si ahora habláramos de un conflicto armado entre Oporto y Lisboa. Pongámonos manos a la obra cuanto antes.

Entrada
Mutis
Pto. Txti:

El Emperador le sigue el juego....

El Embajador busca su complicidad.



Planos: 22/25
CUADRO
 Título

VII

EL EMPERADOR

Descripción Movimiento

Planta

Entrada
Mutis
Pto. Txt:

Comienzan a compartir un discurso común.

EMPERADOR.- *(Retomando el discurso)* La nueva y próspera Europa se hará poco a poco mediante realizaciones concretas. Creemos, primero, una solidaridad de hecho. Luego, abramos cauces por los que circulen el carbón y el acero. Saquemos provecho del petróleo y de la energía atómica. Son los pilares de una obra gigantesca.

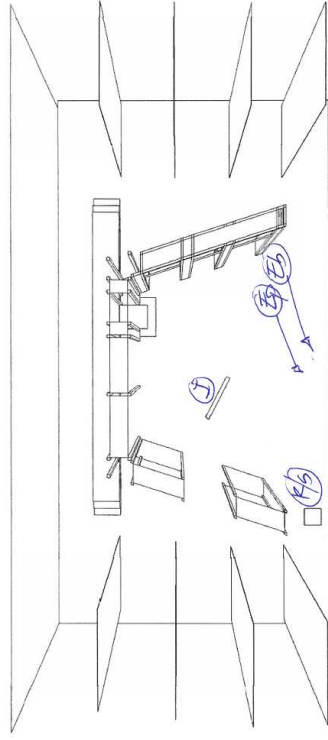
EMBAJADOR.- En el futuro hablaremos de la Europa de la industria...

EMPERADOR.- De la agricultura...

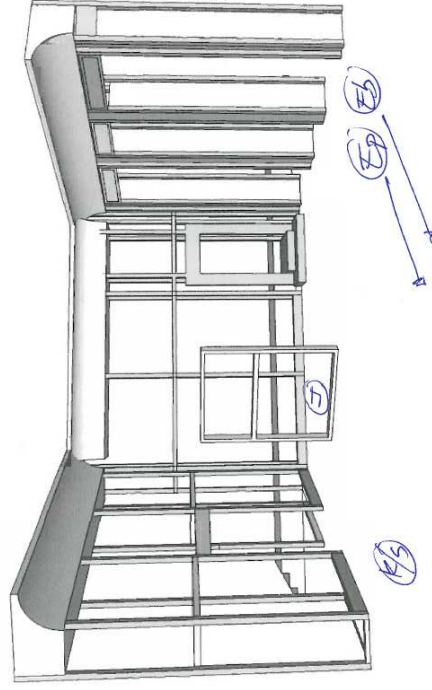
EMBAJADOR.- Del comercio.

EMPERADOR.- *(Concluyendo)* ¡Un gran mercado!

EMBAJADOR.- Fue un día de gloria. Su discurso abrió una nueva página en la historia de Europa.



Alzado



Entrada
Mutis
Pto. Txt:

EMPERADOR.- Esas palabras me animan a seguir tu consejo. Vuelvo a mi trabajo. Tú, regresa a Madrid. Tenme al corriente de cualquier novedad que se produzca.
EMBAJADOR.- Así lo haré, señor.

Apenas se retira el
EMBAJADOR, LEOPOLDO
se acerca al cuadro.

INFANTA.- ¿Con quién hablabas?

EMPERADOR.- Con mi embajador en España.

INFANTA.- ¿Regresa pronto a Madrid?

EMPERADOR.- Inmediatamente.

INFANTA.- ¿Lleva la petición de mano?

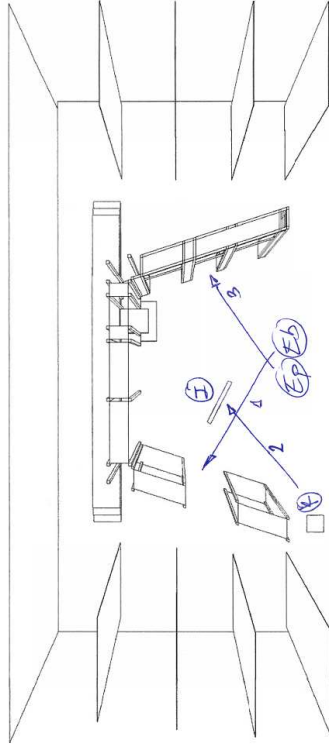
EMPERADOR.- Ya no es necesaria. Tu padre la ofrece sin que yo la pida.

INFANTA.- ¿Quieres decir que nada se opondrá a que nos casemos?

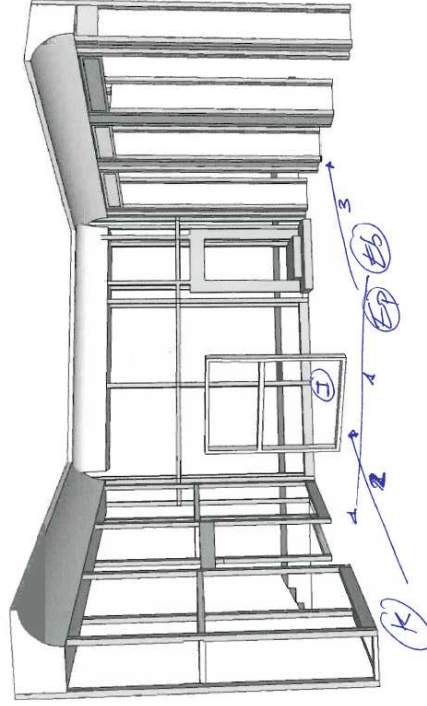
El emperador queda situado frente al Embajador. Le pone sus manos encima de los hombros con sentido afecto. Están ahora en Proscenio Centro.

Sale el Embajador por donde mismo entró, por el armario de Kantor.
Kantor va hasta el marco. Se coloca casi de espaldas al público.

El emperador transita hasta las cajas de embalaje que están en Z6. La Infanta sigue dentro del cuadro.



Alzado



EMPERADOR.- Al contrario, se nos invita a que lo hagamos.

INFANTA.- ¡Soy la mujer más feliz del mundo! ¡Ya estoy deseando llegar a Viena!

EMPERADOR.- No será tan pronto como queremos. Con la buena noticia, el embajador traía otra bien distinta. Tu padre está enfermo. No estaría bien que su agonía coincidiera con los festejos de la boda. (*La INFANTA llora en silencio*) Esas lágrimas...

INFANTA.- Deberían ser por mi padre.

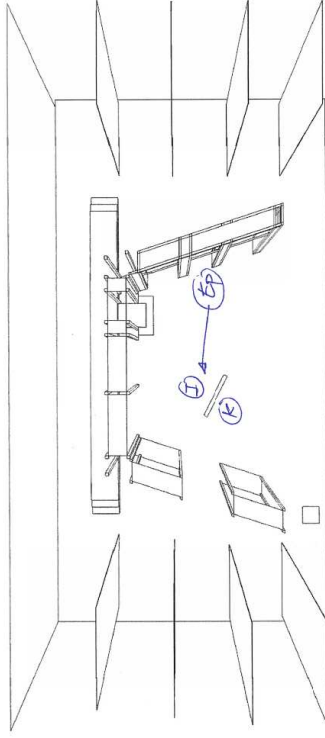
EMPERADOR.- ¿No lo son?

INFANTA.- (*Eludiendo la respuesta*) Supongo que mi deber es regresar a España para estar junto a él en tan amarga hora.

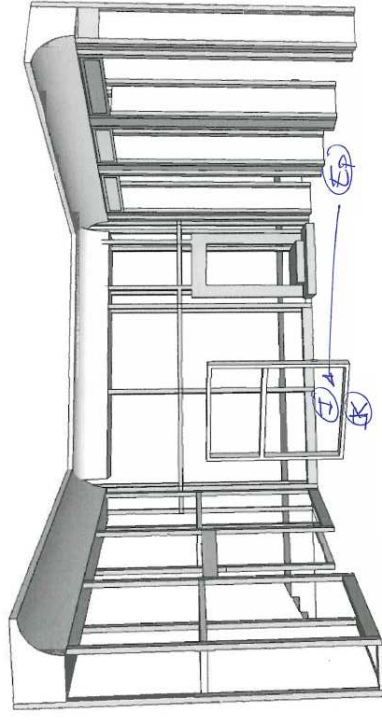
EMPERADOR.- Bien sabes que es un viaje demasiado largo y, tal vez, inútil. Quién te dice que alcanzarías a verle con vida.

Entrada
Mutis
Pto. Txt:

Planta



Alzado



El Emperador vuelve hasta el marco del cuadro.

El Emperador le coge las manos a la Infanta.

INFANTA.- ¿Y si te desobedeciera?

EMPERADOR.- ¿Ya has olvidado que estás bajo mi tutela?

INFANTA.- ¿Así, he de permanecer a tu lado?

EMPERADOR.- Como la yedra al muro.

INFANTA.- Dime qué quieres que haga.

EMPERADOR.- Recogerte y rezar por la salvación de su alma.

INFANTA.- ¡Leopoldo, te quiero!

LEOPOLDO *le lanza un beso y sale. Al pasar ante KANTOR, le interroga con la mirada y recibe un discreto gesto de aprobación.*

UN ACTOR.- No seas vanidoso, Adas. Muchos hubiéramos hecho mejor que tu ese papel.

ADAS.- Para reproducir recuerdos no sirve cualquier actor.

OTRO ACTOR.- Te has comportado como una

Entrada

Mutis

Pto. Txt:

El Emperador le coge la barbilla a la Infanta en un gesto de afecto.

El Emperador comienza a marcharse.

El Emperador se para y se gira hacia la Infanta.

Sigue su salida por Z1. Se tropieza con Kantor

Desde el otro extremo de la escena, y antes de que el Emperador salga del escenario, un actor que está en el exterior de la estructura por Z9-Z6, recrimina el trabajo de Adas/Emperador.

Adas vuelve sobre sus pasos al centro del escenario

Otro actor que está también fuera de la estructura pegado a la puerta del fondo.

<p>marioneta.</p> <p>PRIMER ACTOR.- La Infanta manejaba los hilos a su antojo.</p> <p>UNA ACTRIZ.- (<i>Furiosa, a KANTOR</i>) A este paso, Cricot acabará siendo una agencia de colocación. ¡Se alquilan personajes! ¡Por horas, por días, por semanas!</p> <p>KANTOR.- ¡Fuera! ¡Fuera!</p> <p>OTRO ACTOR.- ¡¡Somos artistas!!</p> <p>KANTOR.- ¡Una peste!</p>	<p>Y otro actor que tampoco entra en escena desde la misma zona que el primero Z6-Z9</p> <p>La actriz ya estaba a la altura de Kantor.</p> <p>Kantor se levanta furioso</p> <p>Otro actor desde el fondo de la escena.</p>	
--	--	--

Descripción Movimiento

Planta

Entrada Mutis

Por uno de los marcos de ventana asoma la cabeza de NICOLASILLO. Sujetándole con ambas manos, corre hacia la INFANTA.

INFANTA.- ¡Nicolasillo!

NICOLASILLO.- ¡Infanta!

INFANTA.- ¿No es verdad que el mundo es un pañuelo?

NICOLASILLO.- Para mí, más que una sábana. He venido a tiro hecho. Sabía dónde encontrarlos.

INFANTA.- ¿Cómo has venido?

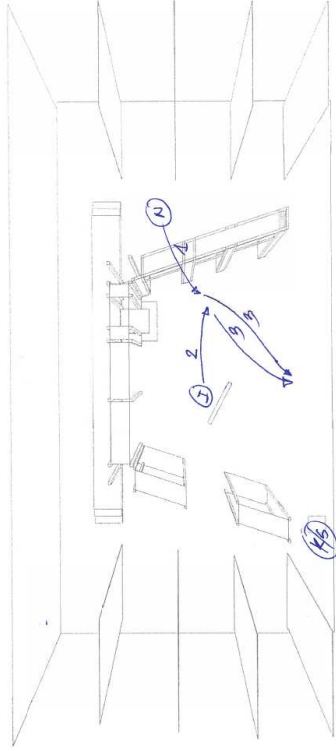
NICOLASILLO.- De tapadillo en el acompañamiento del embajador de Austria. En séquito tan grande, un enano pasa desapercibido, sobre todo si es discreto.

INFANTA.- ¿Quién te ha dicho que estaba aquí?

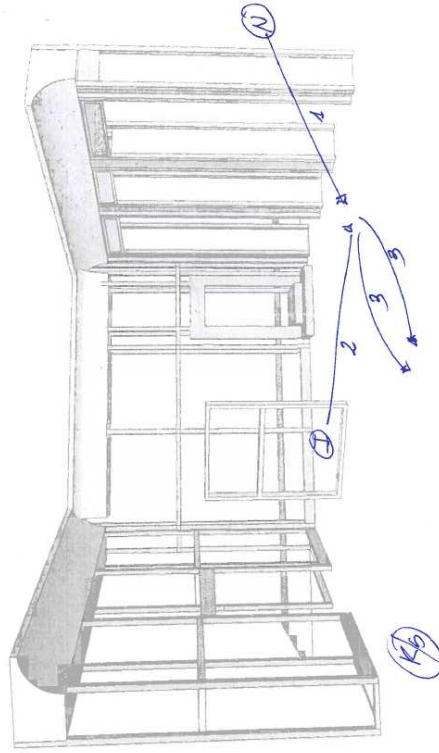
NICOLASILLO.- (Desprendiéndose del marco) Es largo de contar.

Nicolasillo

Nicolasillo coge uno de los varios marcos de las ventanas que están apoyados por la zona Z6 en el exterior de la estructura, y se asoma. La Infanta abraza hasta esa zona. Nicolasillo entra con el marco de la ventana cogido en sus manos.



Alzado



Tira el marco de la ventana a un lado y se lleva a la Infanta hasta Z2.

Planos: 2/7
CUADRO
 Título

VIII

NICOLASILLO

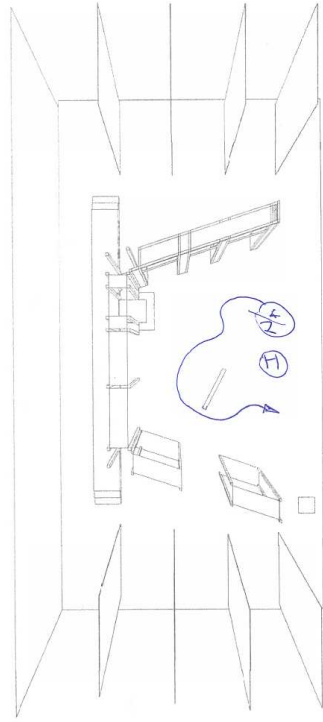
Descripción Movimiento

Planta

Entrada Mutis
Pto. Txt:

Nicolasillo se hace de rogar un poco.

Mientras va narrando la historia, Nicolasillo se mueve libremente por el primer plano y el proscenio.



Texto

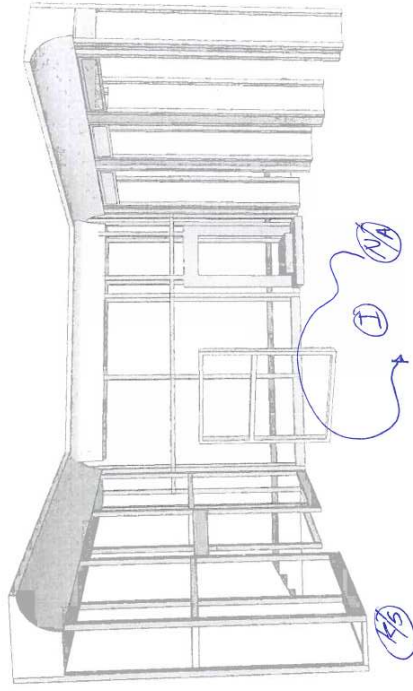
INFANTA.- ¿Cómo tendré que pedirte?

NICOLASILLO.- Infanta, desde que os fuisteis, no han dejado de llover desgracias sobre España, como si no fueran bastantes las que ya sufría. Cuando salimos del refugio, del estudio de don Diego sólo quedaban en pie las paredes. Y él en medio, con la mirada perdida. Todo lo demás, estaba reducido a escombros. Le pregunté por vos y me dijo que ya nunca os veríamos, que en aquella hora estabais camino de Cracovia.

INFANTA.- Intenté que me acompañaras.

NICOLASILLO.- Lo sé. Si no hice por alcanzaros, fue porque me daba pena dejar a don Diego. A su lado vi como, en Palacio, se hacía almueda de cuanto había de valor. Un día encontramos a nuestro perro, ¿os acordáis?, colgado de una viga. Por otra parte, el fantasma de la guerra seguía allí. Por evitarla, vuestro padre otorgó la mano de vuestra hermana al rey de Francia. Una hija a cambio de la paz. A don Diego le tocó preparar el escenario de la entrega. Hizo cuanto pudo porque la ceremonia no se pareciera a un encuentro entre tratantes de feria. Fue un mal trago. No había pasado una semana, cuando se fue al otro mundo entre vómitos y escalofríos.

Alzado



Texto

INFANTA.- ¿Es necesario escuchar tantas calamidades?

NICOLASILLO.- Vos lo habéis querido.

INFANTA.- Si don Diego ha muerto, jamás regresaré a España.

NICOLASILLO.- Por la misma razón, me decidí a abandonarla yo. Supe que el Embajador de Austria se disponía a emprender viaje llamado por el Emperador y que había de pasar por Milán. En un pueblo cercano nació yo. Quise volver al él y qué mejor medio que meterme secretamente en su séquito. Nada llevé conmigo. España había muerto para mí... O yo había muerto para España, que no sé si es lo mismo. Así, dejé mis bienes a una moza que me había hecho algunos favores que no vienen al caso y me vine de balde.

INFANTA.- A Austria, no a Milán.

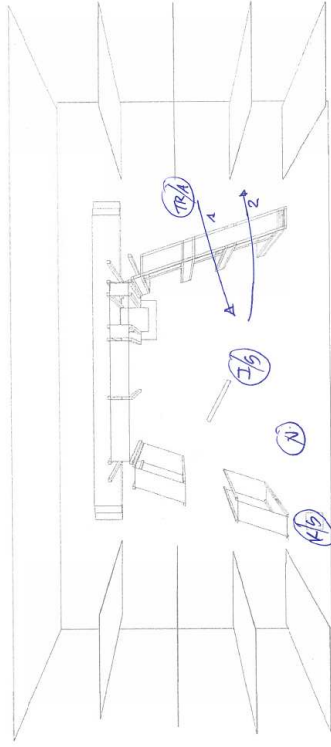
Descripción Movimiento

Tramoyista

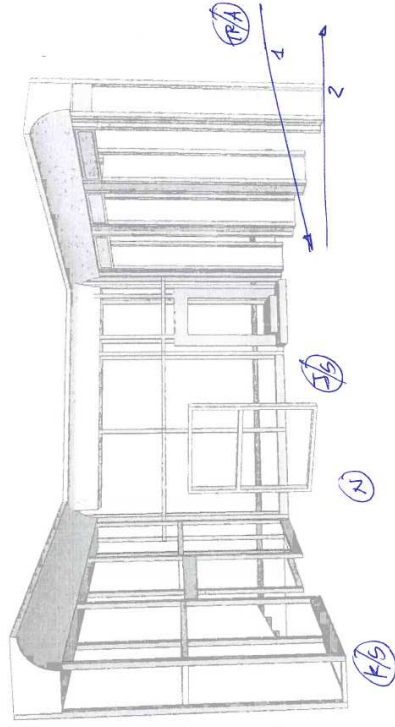
Entrada Mutis Pto. Txt:

Después de su pregunta, un tramoyista entra una silla sobre la que se sienta abatida la Infanta. La silla se situará entre Z2-Z3. El tramoyista queda a su lado.

Planta



Alzado



NICOLASILLO.- ¡Ahí está lo bueno! En la travesía de Denia a Génova oí, desde mi escondite, una conversación providencial. El Embajador hablaba con alguien, a quien no pude ver, de que su viaje tenía que ver con vuestra próxima boda con el Emperador. Yo no daba crédito a sus palabras. ¡Vos en Austria! ¡Volvía a nacer! ¡Tiempo habrá de volver a Milán cuando sea viejo! Atravesé mi tierra con los ojos cerrados por no ver si estaba mejor o peor que cuando la dejé. Y aquí estoy, Infanta. A vuestro lado.

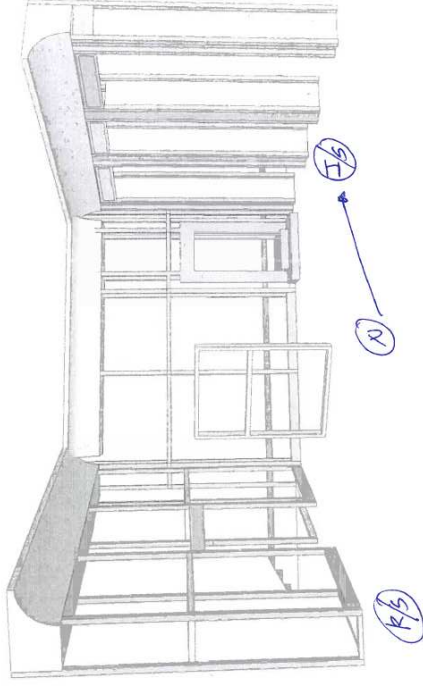
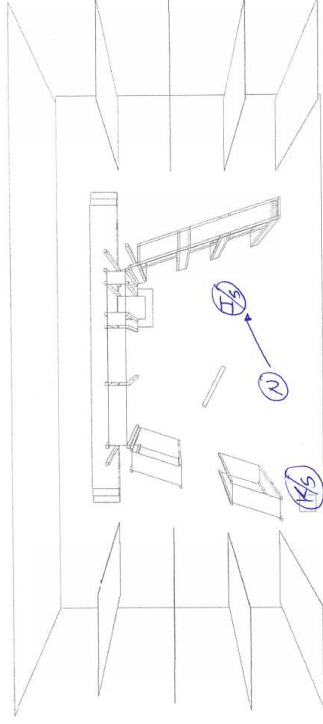
INFANTA.- Le pediré al Emperador que entres a mi servicio. No se opondrá.

NICOLASILLO.- ¡Tate! ¡Tate!

INFANTA.- ¿Temes que se enfade cuando sepa cómo has llegado?

NICOLASILLO.- Temo que quiera teneros lejos de cuanto huele o suene a España.

Entrada Mutis Pto. Txt:



Nicolasillo se acerca hasta la posición de la Infanta pidiéndole que calle...

Texto Descripción Movimiento

Planta

5

INFANTA.- ¿A cuento de qué viene eso?

NICOLASILLO.- Se lo escuché al embajador. También que vuestro casamiento conviene por igual al Rey y al Emperador. Por eso lo han pactado.

INFANTA.- No es verdad. El Emperador y yo nos hemos enamorado.

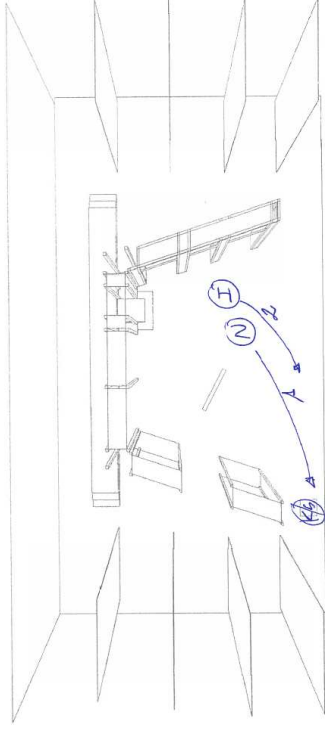
NICOLASILLO.- El Emperador os ha comprado.

INFANTA.- Te equivocas. Estoy bajo su tutela. Eso es todo.

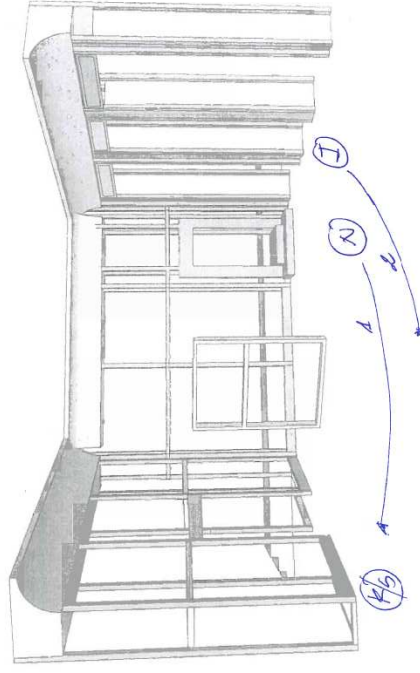
NICOLASILLO.- ¡Un cuerno! La negociación ha sido discreta, pero larga. No se ponían de acuerdo en el precio, ni en cuando ha de celebrarse la boda. A vuestro padre le importa no demorarla. El Emperador, por el contrario, no tiene prisa.

INFANTA.- Eres un miserable bufón, Nicolasillo.

Entrada Mutis Pto. Txt:



Alzado



La Infanta se levanta de la silla un tanto enfadada.

Se enfrenta a Nicolasillo.

Se va ofuscado hasta la mesa de Kantor.

La Infanta se acerca amenazante hasta el centro de la escena. A Z2

6

Texto

NICOLASILLO.- ¿No lo era cuando os he contado lo sucedido con vuestra hermana? ¡Ahora sí! ¿Os creéis distinta a ella? Los cuentos de hadas son mentira, Infanta.

INFANTA.- Aunque por tu estatura no le alcanzas, el amor existe.

NICOLASILLO.- Es la primera vez que aludís a mi menguada figura. Lo siguiente será reiros de ella. Podéis ahorráros la crueldad. Bien sé que, a más de pequeño, soy un pedazo de materia violentada por la naturaleza. ¡Mucho os han escocido mis palabras!

INFANTA.-
 ¡Nicolasillo!

NICOLASILLO.- Nicolasillo se marcha.

INFANTA.- Ordeno que te quedes.

NICOLASILLO.- Pertenezco al Rey de España. Sólo a él debo obediencia.

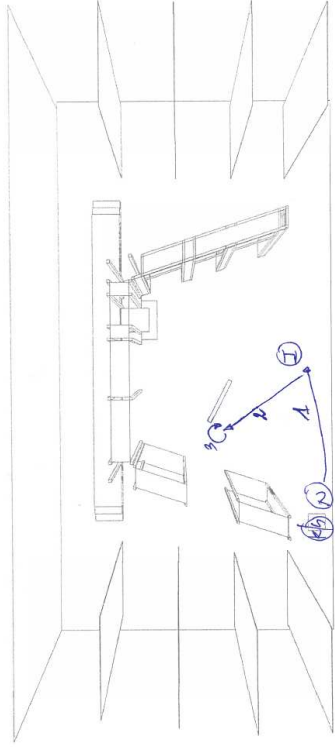
Entrada
 Mutis
 Pto. Txi:

Decepcionado vuelve hasta la posición de la Infanta a Z2. Le mira fijamente a la cara.

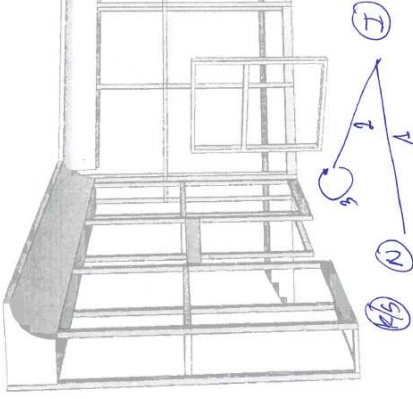
Trata de abrazarle. Nicolasillo se aparta.

Trata de salir por la puerta del armario de Kantor. Comienza a caminar.

Nicolasillo para por Z4 y se gira hacia la Infanta.



Alzado



Entrada Mutis
 Pto. Txt:

INFANTA.- ¿Le pediste permiso para fugarte?

NICOLASILLO.- No me lo hubiera dado. Viene gente. Agur.

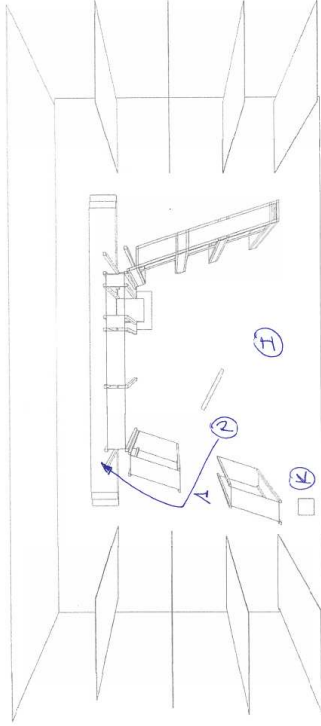
INFANTA.- ¡No te vayas!

NICOLASILLO.- No quiero que mis impertinencias dañen vuestra felicidad. Olvidad las que acabo de deciros. Os quiero, Infanta. No se lo digáis al Emperador para que no se sienta celoso. Ni que el día de vuestra boda estaré escondido entre los invitados para veros. Seréis una novia de ensueño. Nunca estaré tan lejos que no pueda acudir a vuestro lado si veo que me necesitáis, ni oíros, si sois vos la que me llamáis.

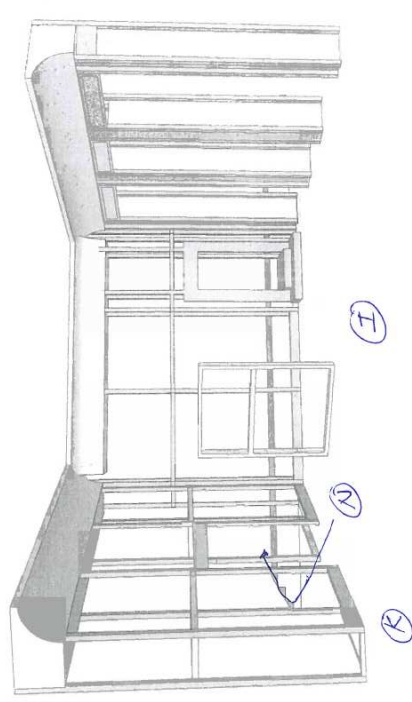
NICOLASILLO se pierde entre los objetos que pueblan el estudio. Momentos antes, cuando anunció que venía gente, KANTOR empezó a gesticular reclamando la presencia de sus actores.

KANTOR empezó a gesticular reclamando la presencia de sus actores.

Nicolasillo sale por el armario de Kantor. Se irá a ubicar en la plataforma del fondo en la zona derecha. Ha de quedar visible para todos. Un luz cenital barre su posición mientras se encuentre allí.



Alzado



Planos: 1/6
CUADRO
Título

IX

DISCURSO DE LA PLAZA DE LA CONCORDIA

Texto

Descripción Movimiento

Planta

VOCES DE LOS ACTORES.- ¡Adas! ¡Adas! ¡Date prisa! ¡A escena!

Entrada Mutis Pto. Txt:

KANTOR.- *(A la INFANTA, que permanece dentro del cuadro) ¿Sólo el Emperador?*

INFANTA.- Todos.

KANTOR.- ¡Todos!

Los actores irrumpen en la estancia.

INFANTA.- Aquél actor de mediana edad se parece al viajero que venía de París.

ACTOR.- ¿Se refiere mí?

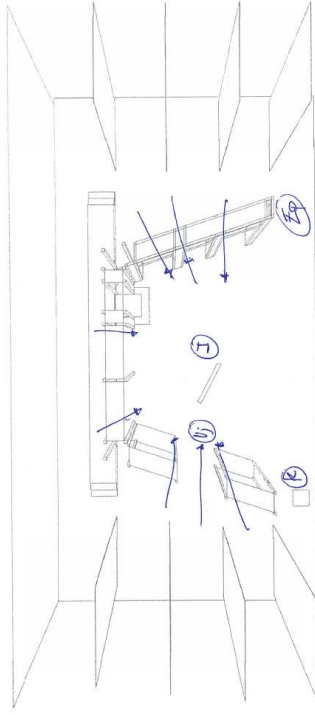
INFANTA.- A usted.

Los demás le rodean. El ACTOR se ajusta el nudo de la corbata, se estira el gabán y carraspea.

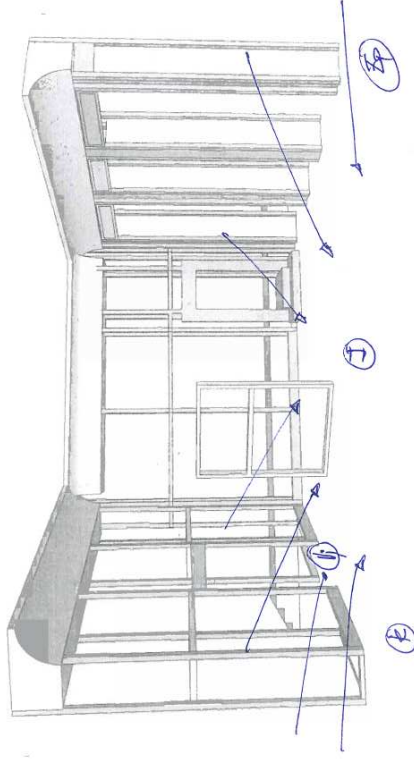
(Optaremos por tener a la Infanta fuera del cuadro. Queremos potenciar la movilidad.)

Los actores entran en tropel en escena y se sitúan libremente en los laterales de la estructura... La Infanta señala a un actor que se ha situado en la parte izquierda de la estructura.

Los actores que están más próximos le hacen ademán de que entre en escena.



Alzado



DISCURSO DE LA PLAZA DE LA CONCORDIA

Texto

VIAJERO.- Sí, señores, la historia es cierta. Mataron al individuo de tres disparos. Fue en pleno centro de París, en la plaza de la Concordia, para ser más precisos. Frente al obelisco. Era un tipo de mediana edad que se hacía llamar el Gran Mentecato o el Pequeño Idiota, según le daba, aunque más tarde alguien me dijo que su verdadero nombre era Max. Llegó a la plaza y, sin más preámbulos, largó su discurso. Os hablo, dijo, de los políticos que están empeñados en la construcción de la gran Europa... *(Alguien le acerca una silla de madera y se encarama a ella)* Gracias. Así está mejor. De los políticos que están empeñados en la creación de la gran Europa, sea cual sea su militancia, porque, en el fondo, todos son iguales. ¡Cuidado con ellos! El edificio que están alzando no ha sido concebido a la medida del hombre. Es como una gigantesca empresa o una de esas sociedades anónimas que ni siquiera tienen nombre, sino siglas. Siguiendo la costumbre de

Descripción Movimiento

Viajero, Emperador

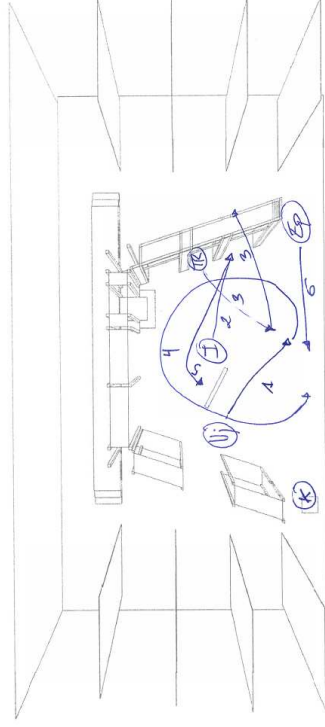
Entrada Mutis Pto. Txt:

Todos los actores se disponen a escuchar el discurso del viajero. Este comenzará hablando desde su posición y a lo largo del discurso progresará hasta situarse en el primer plano del escenario. La Infanta se desplaza sigilosamente hasta Z6.

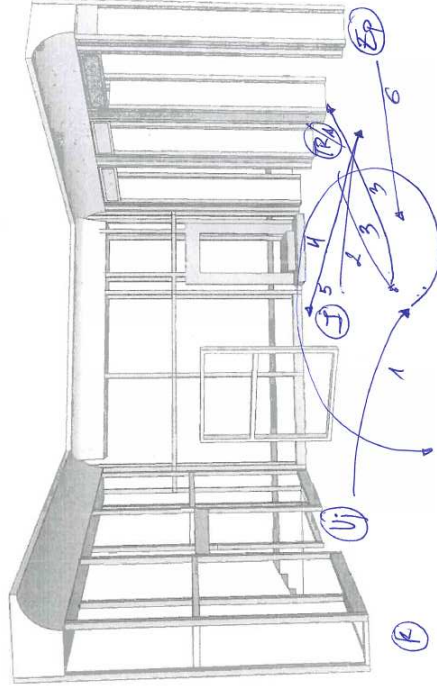
A esta altura del texto ya el viajero ha de estar en el primer plano de la escena.

Un tramoyista próximo a la silla donde estaba sentada la Infanta, se la aproxima hasta Z2-Z5

Planta



Alzado



llamar URSS a la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas y, a los Estados Unidos de América, USA, ellos lo bautizan todo con nombres como la CECA, el EURATON, la CEE... En los tratados que firman hablan del carbón, del petróleo y del acero, pero nada del hombre. Están creando gigantescos aparatos de producción que aplastan al individuo, que escapan a su control. Tenemos que saber si lo que están construyendo ha sido concebido, so pretexto de protegernos, para encerrarnos en fortalezas idénticas a las de la Edad Media. Todo lo que veo son baluartes o bastiones, escarpas o almenas, fosos o trincheras, empalizadas, frisas, puentes levadizos, barbacoas o troneras. Lugares donde parapetarse y aprestarse a la defensa, desde los que vigilar las entradas y poder registrar a diestro y siniestro, por si acaso, como si nos dominara el miedo, el oscuro miedo, el tremendo miedo a la noche negra y los negros. ¡Que no entre nadie, ni buenos, ni malos, no sea que se deslice el coco! Por todas partes ven enemigos. ¡Cuánta cobardía! Las leyes que dictan son

El viajero baja de la silla donde estaba arengando a las masas. Comenzará a transitar por todo el espacio

prohibitivas. Miran a los ciudadanos a tanta distancia que no distinguen a unos de otros. Para sus ojos miopes, todos somos iguales. Todos sospechosos. Por eso, los policías, lejos de protegernos, preguntan: ¿Quién es usted?, ¿Qué piensa?, ¿Qué quiere?, ¿Qué come?, ¿Cómo duerme?, ¿Dónde va?, ¿De dónde viene? ¿Por qué me ha mirado?, ¿Qué fotografió?, ¿Qué dijo?, ¿Qué escribió?... Falta poco para que pretendan conocer nuestros pensamientos. Mal camino. A este paso, cada uno de nosotros llevará encima una ficha. Yo me ficho, tú me fichas, éste te ficha y aquél te reficha. Al cabo, todos transparentes para su burocracia, como hechos de cristal. ¡Qué mejor manera de determinar, medir y pesar la libertad! Sé de quienes, por si acaso, han dejado de hablar con la almohada. El problema, el gran problema, vendrá cuando, a fuerza de callar y pudrirnos por dentro, la lengua se nos seque y ellos confundán el silencio con la aprobación. Por lo que a mí respecta, no sucederá tal cosa. Discrepo de lo que hacen esos maestros infalibles, oráculos

tratando de convencer a toda la masa que le mira. Comenzará su recorrido yendo hasta la Z3.

A esta altura del texto, la Infanta ya están nuevamente dentro del marco del cuadro.

Entra la iluminación del cuadro nuevamente.

de las habas contadas, maestros incontrovertibles de las artes y de las ciencias, padres del maná, delineadores perfectos del futuro... ¡Dioses! Mi opinión, señores, es que, a la larga, cercar horizontes cuesta más que abrirlos. Yo sueño con otra Europa. Una Europa en la que pueda vender en paz mi mercancía, que pueda recorrerla sin que me sigan polizontes camuflados, en la que nadie sepa quién soy, ni nadie se fije en mí, para no tener que fijarme yo en él... A mí no me interesa esa libertad en abstracto que algunos dicen defender y que no sé muy bien en qué consiste. Lo que a mí me gusta es andar de aquí para allá, y entrar, y salir, y decir lo que me da la gana. Con poco más me conformo. Me gustaría saber que traman los políticos, pero he desistido. Las noticias de lo que sucede en el mundo pasan por sus manos y ellos las controlan y deciden las que se difunden. En aras de la utilidad, de su utilidad, lo mismo les da la mentira que la verdad. Según ellos, todo lo que reluce es oro. A tal extremo han llevado la propaganda, que con ella ahogan el saber. Ponen la

A esta altura del texto, ya el viajero estará nuevamente situado entre proscenio y primer plano arengando al público presente.

El Emperador le tira una de las banderas que estaba ubicada convenientemente entre el atrezzo por Z6. El Viajero la coge.

El Emperador da tres pasos hasta situarse cerca del viajero.

ciencia al servicio de su poder. Y así vivimos: encajonados, con anteojeras, sin saber más de lo que quieren que sepamos, sin elementos para discernir y juzgar por nosotros mismos. Tenemos que husmear entre líneas, interpretar y suponer. Nunca hubo tantos manipuladores de encuestas, profetas y adivinos como ahora. Vergüenza que recaerá sobre sus memorias. ¡No, no y no! Green tener la sartén por el mango porque nadie se atreve a confesar lo que piensa. Todo es bajar la cabeza, decir que sí, aunque se piense que no. Advertir que cada uno de nosotros es un hecho, y un resultado, de lo que sea, pero somos nosotros y lo que pensamos: por lo que somos. Si nos lo proponemos, a lo sumo pueden arrancarnos algunas palabras. Mas, adentro, tenemos nuestra lengua y nuestro lenguaje, y en eso no manda nadie más que nosotros. Puesto que no respetan al hombre, puesto que sólo les sirve como carne de cañón para dirimir sus diferencias, pongámonos fuera de su alcance. Yo ya lo he hecho. No quiero ser uno de tantos tontos a su servicio. Sólo a mí me obedezco. Mí

guía, en adelante, será el sentido común. Pero no se confundan. Si ven en mi postura una muestra de debilidad, sepan que la debilidad humana también es una fuerza. Tal vez para mí sea tarde, pero otros vendrán, ¿me oís, muchachos?, dispuestos a que nadie les prive de su conciencia, de sus valores éticos y de su sentido del bien, de la solidaridad y de la justicia. ¡La rebelión del hombre traerá la revolución!

Volviéndose atrás y tratando de animar a los actores que le escuchan.

Empuña la bandera y la levanta a ojos de todos.
Termina a voz en cuello con la respiración entrecortada.

Todos los actores que están en el espacio se giran y dan la espalda al público. Todos menos La Infanta, Kantor y El Emperador.

DISCURSO DE LA PLAZA DE LA CONCORDIA

Texto

Descripción Movimiento

Planta

3

EMPERADOR.- ¿Escuchaba mucha gente al charlatán?

VIAJERO.- Unos cuantos estudiantes ociosos, el hombre que le mató y yo. No pasábamos de doce.

EMPERADOR.- ¿Qué sucedió luego?

VIAJERO.- Cada cual que fue por su lado.

EMPERADOR.- Además de a nosotros, ¿a quién se lo has contactado?

VIAJERO.- A nadie.

El EMPERADOR hace un rápido recuento de los presentes y algún cálculo mental.

EMPERADOR.- Es una suerte que un discurso tan rencoroso no haya despertado demasiado interés.

A una señal suya que pasa desapercibida, un ESBIRRO se acerca al VIAJERO.

Esbirro

Entrada
 Mutis
 Pto. Txt:

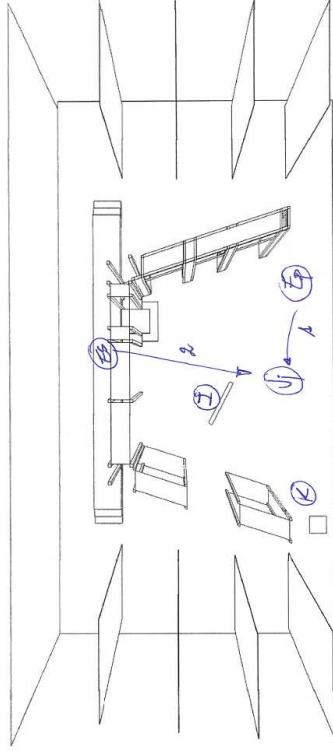
El Emperador avanza hasta el Viajero.

A modo de interrogatorio.

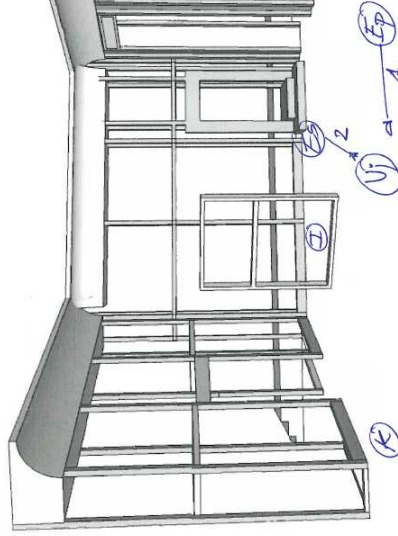
El Emperador mira a su alrededor. Comprueba que todos se han dado la vuelta.

Volviéndose al viajero y hablándole al oído.

Del fondo de la escena, Z9, un actor se gira y se acerca al Viajero por la parte trasera. Es el Esbirro.



Alzado



DISCURSO DE LA PLAZA DE LA CONCORDIA

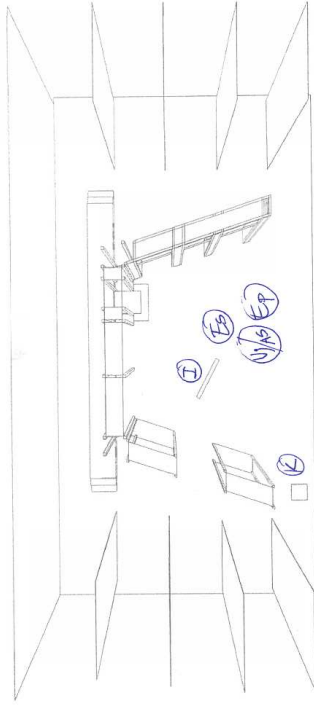
Descripción Movimiento

Texto

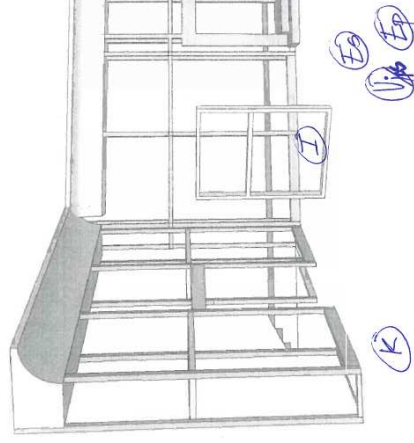
Planta

ESBIRRO.- ¿Ha dicho que murió de tres disparos? ‘
 VIAJERO.- En efecto.
 ESBIRRO.- Más o menos así...
El ESBIRRO saca una pistola.
 VIAJERO.- Eso es. El hombre se acercó al Pequeño Idiota, sacó la pistola, como usted ha hecho...
 ESBIRRO.- Y le descerrajó tres tiros.
 VIAJERO.- Tres exactamente.
 ESBIRRO.- Así...
El ESBIRRO dispara tres veces sobre el VIAJERO, que cae al suelo. La INFANTA meche la cabeza.
 ESBIRRO.- *(Fingiéndose asombrado)* Ha sido un accidente. Creía que no estaba cargada.
 EMPERADOR.- Todos lo Tranquílcese. Hemos visto.

Entrada Mutis
 Pto. Txt:
 El viajero contesta preparado para lo que ya sabe que va a suceder.



Alzado



El viajero se desploma en suelo. Z2. La Infanta no quiere verlo.
 Acercándose al Esbirro y poniéndole la mano en el hombro.

DISCURSO DE LA PLAZA DE LA CONCORDIA

Texto

UN PRESENTE.- Las armas las carga el diablo.

O'TRO.- Pobre hombre.

Todos los presentes salen.
NICOLASILLO, *que desde su escondite no ha perdido detalle, contempla atónito como dos EMPLEADOS DE LA FUNERARIA arrastran el cadáver y lo introducen en un cesto de mimbre. Durante unos instantes, la única huella del suceso es un charco de sangre. Enseguida, los EMPLEADOS pasan una fregona y le hacen desaparecer. En cuanto se queda sólo,*
NICOLASILLO *deja el refugio.*

NICOLASILLO.- ¿Habéis visto, Infanta?

INFANTA.- ¡Un espanto!

NICOLASILLO.- ¡Un crimen!

INFANTA.- No, eso no. Un lamentable error.

NICOLASILLO.- ¡Un crimen!

Descripción Movimiento

Entrada Mutis Pto. Txt:
Empleados de la Funeraria, Nicolasillo Actores. Esbirro. Empleados funeraria

El actor que se denomina O'TRO habla desde la zona del armario.
Mientras salen todos, dos actores asumen el rol de empleados de la funeraria y entran a recoger el cadáver.

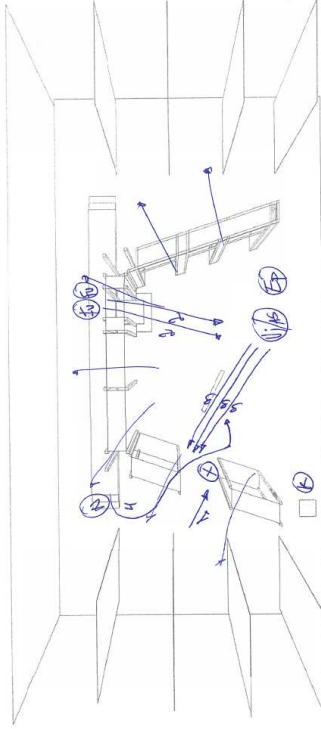
Arrastran el cadáver por la puerta del armario hacia el exterior de la estructura. Cuando el actor que hacía de viajero se ve fuera, se levanta a vista de público y se incorpora en otra posición.

La mancha roja se conseguirá con un potente cenital de ese mismo color. Mientras restriegan el cenital va bajando de intensidad hasta desaparecer. Salen los empleados de la Funeraria.

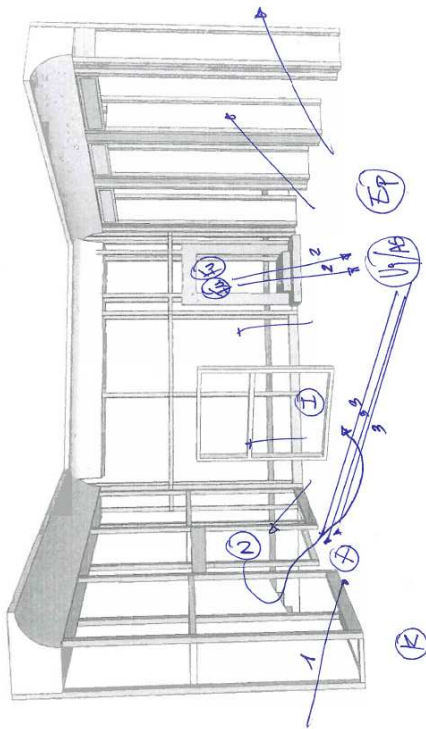
Nicolasillo baja corriendo de la plataforma y entra por la puertita del fondo. Va hasta el cuadro donde está la Infanta.

Potenciar la luz del marco.

Planta



Alzado



DISCURSO DE LA PLAZA DE LA CONCORDIA

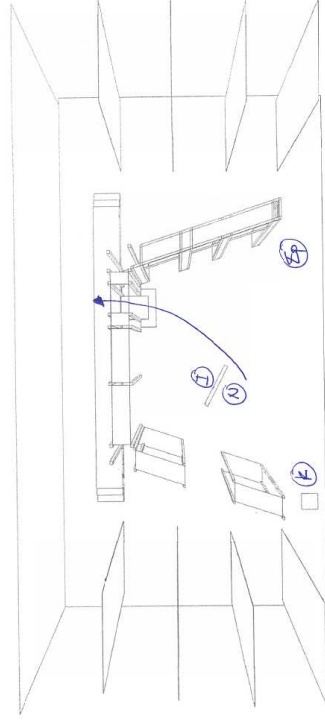
Texto

Descripción Movimiento

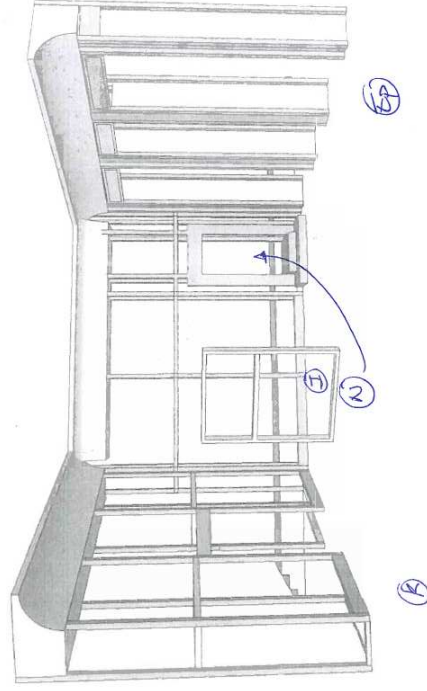
Planta

INFANTA.- ¡Disparatas!
 NICOLASILLO.- Huele a podrido en Viena. Cambiemos de aires, Infanta.
 INFANTA.- Nos quedamos.
 NICOLASILLO.- Yo no.
 INFANTA.- ¿Vuelves a amenazar con marcharte?
 NICOLASILLO.- Esta vez es de veras.
 INFANTA.- ¿Eso es todo lo que me quieres?
 NICOLASILLO.- Vos, según decís, estáis enamorada. Yo, no. La diferencia no es pequeña.
 INFANTA.- Dijiste que, si te necesito, estarás cerca.
 NICOLASILLO.- No me necesitáis.
 INFANTA.- ¿Dónde irás?
 NICOLASILLO.- A París. A la plaza de la Concordia.
 NICOLASILLO *sale corriendo por la puerta del estudio.*

Entrada Mutis Pto. Txt:



Alzado



Nicolasillo sale corriendo por la puertita del fondo. Sube la plataforma con intención de desaparecer por la derecha, pero allí queda de espaldas al público.

LAS REVOLUCIONES IMAGINARIAS O LOS FANTASMAS ROMÁNTICOS DE LA REVOLUCIÓN

Texto

Descripción Movimiento

Planta

KANTOR.- Curioso personaje. ¿Nunca volvió a verle?

INFANTA.- Una sola vez. Volvió a buscarme. Quería que me fuera con él. París es el faro de la modernidad, me dijo. ¡Ojalá no hubiera regresado!

En la puerta reaparece

NICOLASILLO.

NICOLASILLO.- ¡París es el faro de la modernidad, Infanta! Venid conmigo.

INFANTA.- ¿Te he dicho alguna vez que eres un pelma? Estoy bien donde estoy.

NICOLASILLO.- El Emperador os liará sufrir.

INFANTA.- El emperador me adora.

NICOLASILLO.- No más que yo.

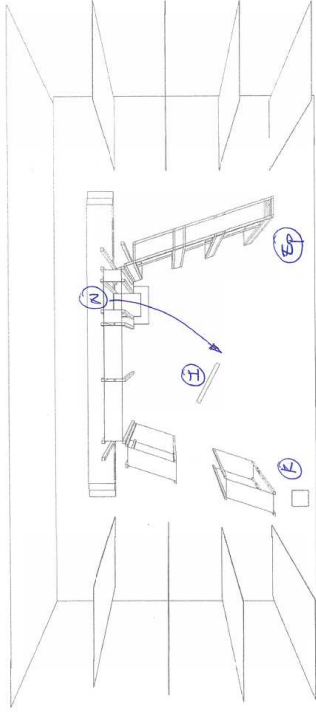
INFANTA.- ¿Me estás pidiendo que elija entre los dos?

Entrada Mutis Pto. Txt:

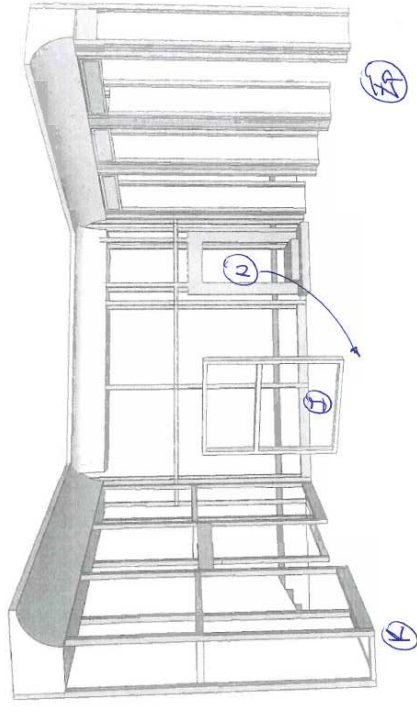
Nicolasillo

Kantor levantándose de su silla. También ha quedado abatido con lo que ha visto.

Nicolasillo vuelve por la puerta del fondo y vuelve nuevamente hasta el marco donde se haya la Infanta retenida.



Alzado



Texto

Descripción Movimiento

Planta

NICOLASILLO.- La elección no tiene color.
INFANTA.- ¡Engredido! ¿Qué me ofreces tú?

NICOLASILLO.- Un mundo distinto.

INFANTA.- ¿Mejor que éste?

NICOLASILLO.- Por fuerza ha de serlo. En los dominios del Emperador se respira el tufo de un bienestar mediocre y pernicioso que adormece a las gentes. Para prolongar su sueño, les inyectan grandes dosis de xenofobia y anticomunismo. El despertar puede ser terrible.

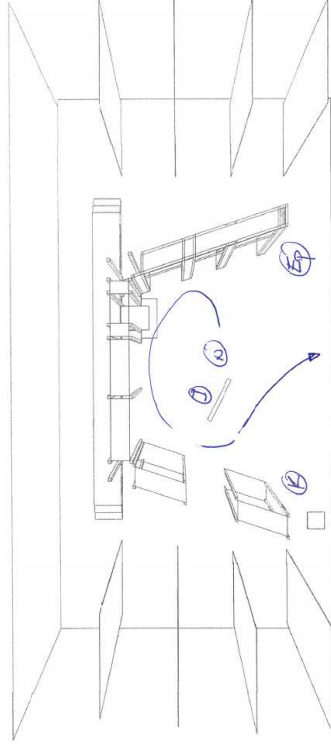
INFANTA.- No describes el paraíso.

NICOLASILLO.- El paraíso está en París. Cuando llegué, la ciudad era una fiesta. Acababa de saltar por los aires la sociedad de consumo. El pasado está enterrado. En la capital del mundo se está celebrando el réquiem de una época. Aquellos estudiantes que habían escuchado el discurso del Pequeño Idiota, al grito de hagamos realidad nuestros sueños, arrastraron a sus compañeros y se adueñaron de las calles. ¡Son tuyas! ¡Tenéis que verlo! ¡La imaginación al poder!, dicen. Y arrancan los adoquines del suelo buscando, debajo, la playa. ¡La encontrarán! Allí se ama de otra manera, Infanta. Allí todo es posible, porque está prohibido prohibir. Pedís el mundo y, al punto, os lo dan. ¡Es nuestra revolución, la de los jóvenes!

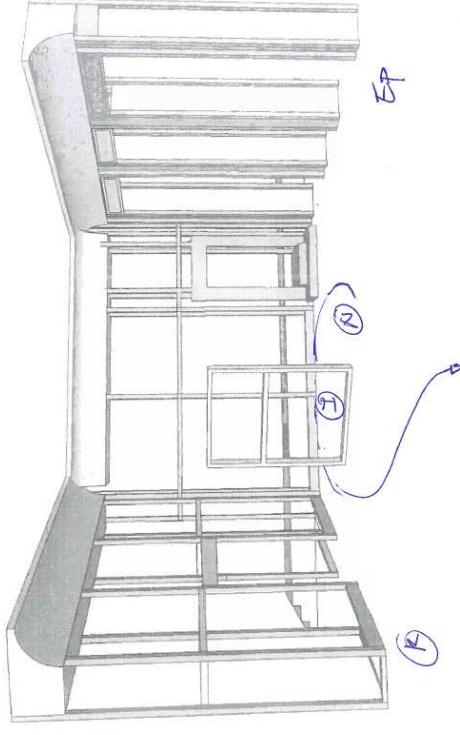
Entrada Mutis
Pto. Txt:

Se despega del cuadro y transita libremente por el espacio tratando de mostrar los dominios del Emperador.

Corriendo hasta el proscenio...



Alzado



3

INFANTA.- París está muy lejos, Nicolasillo.

NICOLASILLO.- Así, pues, ¿os quedáis junto al Emperador?

INFANTA.- En mi sitio.

NICOLASILLO.- En la cárcel.

INFANTA.- No estoy presa.

NICOLASILLO.- ¿Si quisierais salir...?

INFANTA.- Nadie me lo impide.

NICOLASILLO.- ¿Lo habéis intentado?

INFANTA.- ¡Qué tontería!

La INFANTA trata de salir del cuadro, pero no puede. Golpea con los puños la barrera invisible e infranqueable que tiene delante.

INFANTA.- ¡Estoy secuestrada!

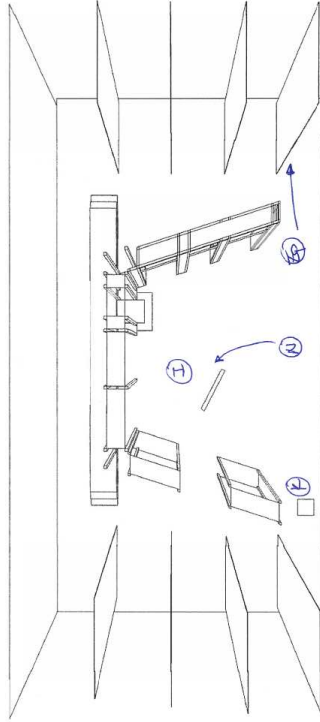
NICOLASILLO.- Pedidme que os libere y lo hago.

Entrada

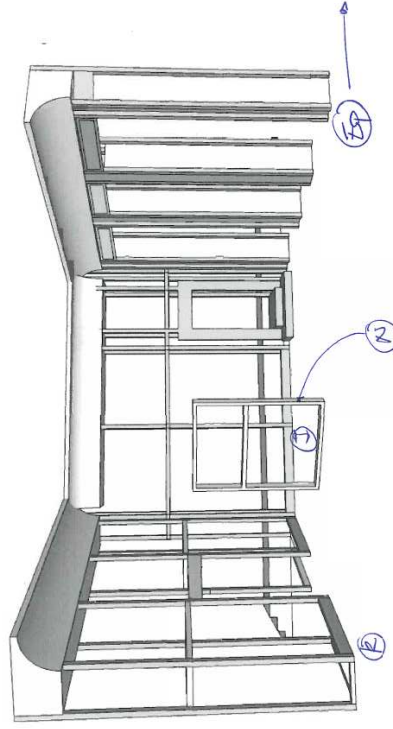
Mutis

Pto. Txt:

Nicolasillo vuelve atrás, al marco del cuadro...



Alzado



LAS REVOLUCIONES IMAGINARIAS O LOS FANTASMAS ROMÁNTICOS DE LA REVOLUCIÓN

Texto

INFANTA.- ¡Quiero salir de aquí! ¡Sácame enseguida, por favor!

NICOLASILLO.- Calma, calma. No gritéis.

INFANTA.- ¡Socorro!

NICOLASILLO *busca un objeto contundente. Se hace con una barra de hierro. Cuando la alza para golpear el lienzo, dos*
ESBIRROS, atraídos por los gritos de la INFANTA, irrumpen en la estancia.

ESBIRRO 1.- ¡Sujeta a ese loco!

NICOLASILLO *se mueve contra ellos, más nada puede. En un instante le tienen desarmado y tumbado en el suelo.*

INFANTA.- ¡No le toquéis!

Uno de los ESBIRROS hace sonar un silbato. Fuera se oyen pasos apresurados.

NICOLASILLO.- ¿Veis a lo que nos han llevado vuestros gritos?

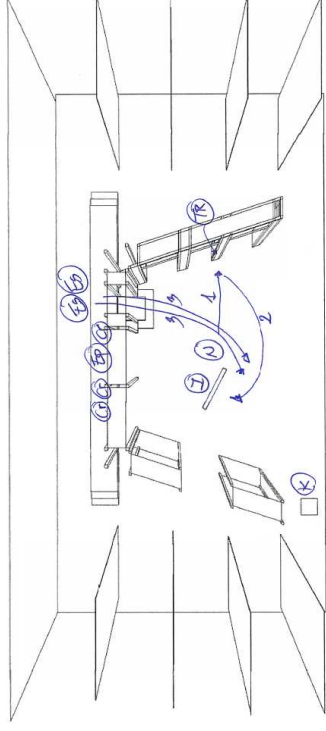
Descripción

Movimiento

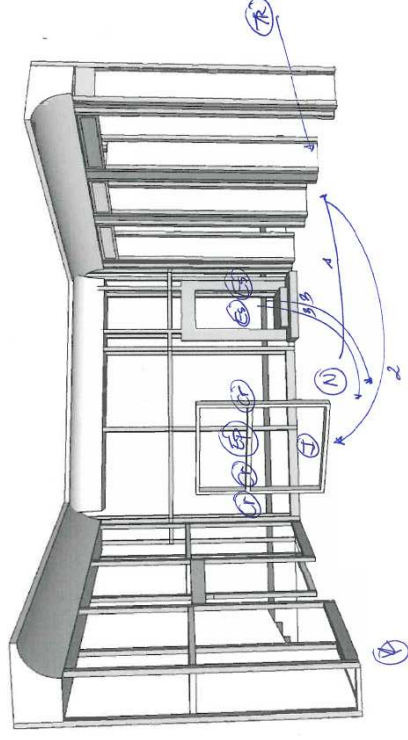
Entrada Mutis
Pto. Txt:

Tramoyista. Esbirros.

Planta



Alzado



Texto

Descripción Movimiento

Planta

INFANTA.- ¡Perdón, Nicolasillo!

Llega el EMPERADOR seguido por los cortesanos.

EMPERADOR.- ¿Qué es esto? ¿A qué viene tanto escándalo?

ESBIRRO 2.- *(Cuadrándose)* Este tipo estaba a punto de destrozar el cuadro.

ESBIRRO 1.- Esgrimía esta barra.

EMPERADOR.- *(A NICOLASILLO)* ¿Quién eres? ¿Cómo has entrado?

NICOLASILLO.- Mi nombre poco importa y he entrado por debajo de la puerta. Es un privilegio reservado a los enanos.

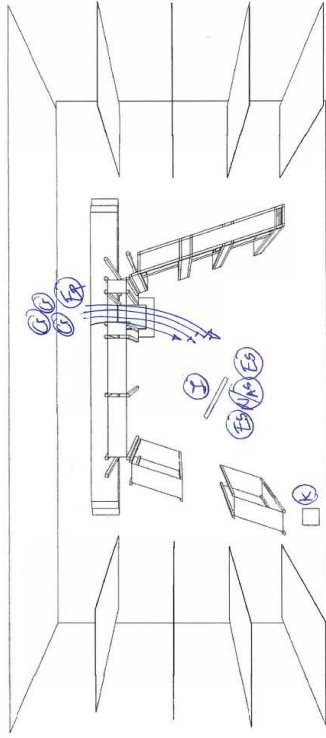
ESBIRRO 2.- Y a las cucarachas.

La INFANTA gesticula y habla, pero nadie la oye.

EMPERADOR.- ¿Quién te ha encargado que atentes contra la Infanta?

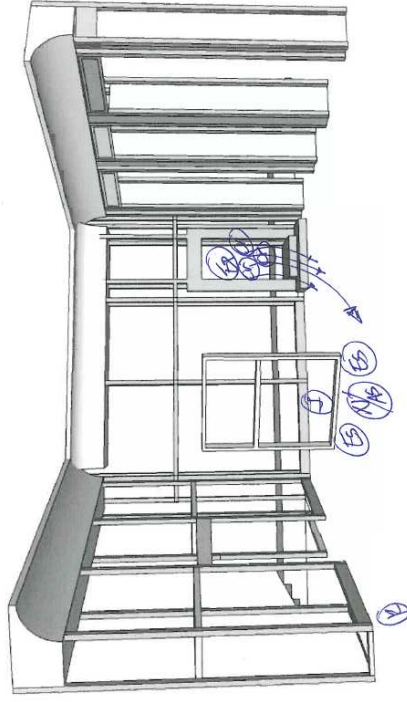
Entrada Mutis
Pto. Txt:

Entra el Emperador y los 3 cortesanos por la puerta del fondo. Por donde antes entraron los Esbirros.



Alzado

El Emperador se adelanta hasta la posición donde Nicolasillo está tirado en el suelo.



Texto

Descripción Movimiento

Planta

NICOLASILLO.- Sólo quería librarla de vuestras garras.

Nicolasillo, Esbirros, Cortesanos.

EMPERADOR.- ¿Eres anarquista?

NICOLASILLO.- ¿Y qué si lo soy?

EMPERADOR.- (A los ESBIRROS) ¡Sacadle fuera!

Los dos Esbirros se echan encima del enano y le sacan a rastras por la puerta del armario de Kantor.

NICOLASILLO.- (Mientras le arrastran) ¡Sé de un rey al que cortaron la cabeza! (A la INFANTA) ¡Suerte, Infanta! ¡La mía está echada!

El EMPERADOR, sorprendido por las palabras de NICOLASILLO, dirige su mirada a la INFANTA.

Alzado

EMPERADOR.- ¡Dejadme solo! (Cuando han salido todos, a la INFANTA) ¿Os conocéis?

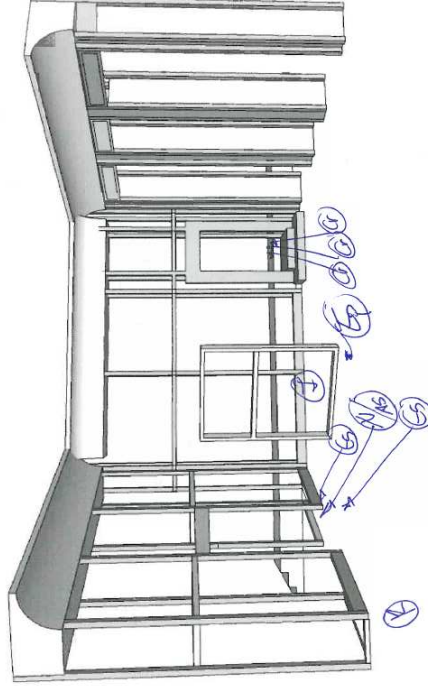
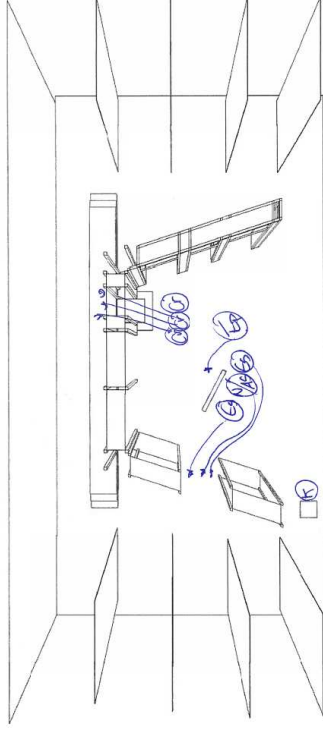
El Emperador vuelve sobre el cuadro de la Infanta.

INFANTA.- Desde niños.

Ordena a los cortesanos que salgan. Estos se van por distintas direcciones, ninguna por la puerta del fondo por la que entraron.

EMPERADOR.- ¿A qué ha venido?

INFANTA.- Quería verme. Me echaba de menos.

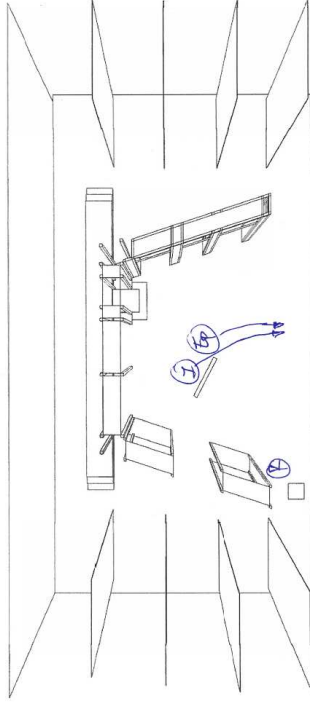


EMPERADOR.- ¿Es aquí el
Nicolasio del que me
hablaste?
INFANTA.- Él es.
EMPERADOR.- Ha estado a
punto de hacerte daño.
INFANTA.- No. Sólo me
ayudaba a salir de aquí.
EMPERADOR.- ¿No sabes
hacerlo sola?

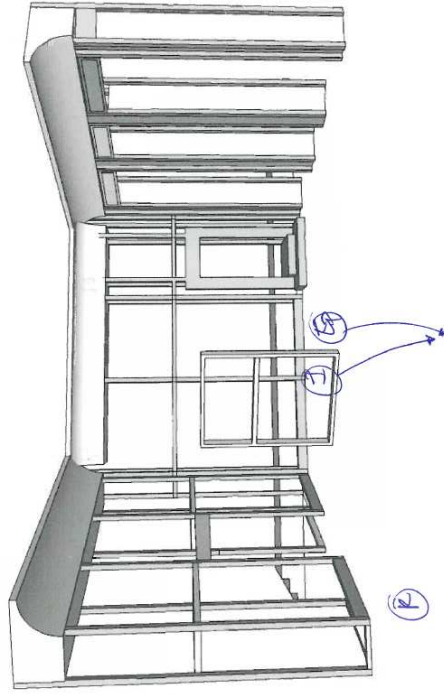
*El EMPERADOR le tiende la
mano y la INFANTA abandona
el cuadro sin dificultad. Su
confusión es tanta, que no acierta a
hablar.*

EMPERADOR.- Huye de las
malas compañías.
INFANTA.- La suya siempre
fue buena. Somos amigos.
EMPERADOR.- Lo fuisteis.
INFANTA.- ¿Qué será de él?
EMPERADOR.- ¿Por qué no
sonríes?
INFANTA.- ¿Qué van a
hacerle?

Entrada
Mutis
Pto. Txt:



Alzado



El EMPERADOR le tiende la mano y la INFANTA
abandona el cuadro sin dificultad.
Se la lleva hasta Z2-Proscenio centro cogida de la
mano.

Texto

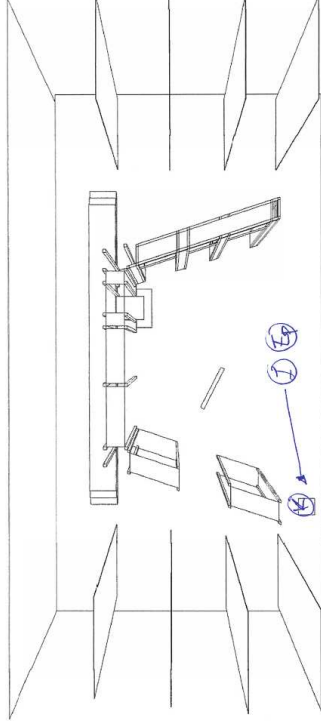
Descripción Movimiento

Planta

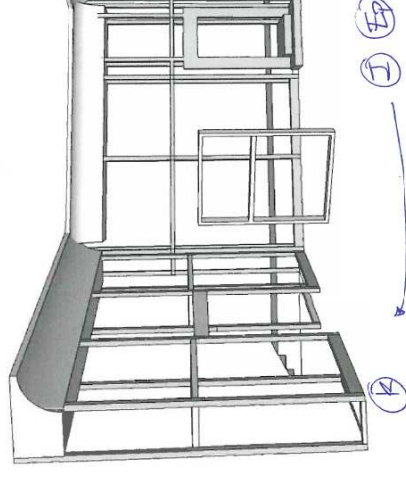
EMPERADOR.- Hace un día espléndido para pasear por el campo.
 INFANTA.- ¡Respóndeme, Leopoldo!
 EMPERADOR.- *(Ofreciéndole su brazo)* Olvídale, ¿quieres?
 INFANTA.- *(Desventurándose del EMPERADOR, a KANTOR)* Nunca le he olvidado, ¿sabe?
 KANTOR.- ¿Prefiere hablar de otra cosa? *(La INFANTA duda)* ¿Descansar, tal vez?
 INFANTA.- No sé...
 ADAS.- ¿Vamos a continuar?
 KANTOR.- ¿Infanta?
 INFANTA.- Sí, sigamos... *(Algo perdida)* ¿Dónde estábamos?
 ADAS.- ¿Le doy el pie?
 INFANTA.- *(Recordando)* El Emperador me ofreció el brazo...

Entrada
 Mutis
 Pto. Txt:

Se va hasta la mesa de Kantor. Interactúa con Kantor en la frase "Nunca le he olvidado, ¿sabe?". Momento interpretativo interesante para potenciar la doble intención de las palabras de la Infanta.
 Kantor se levanta de su silla.



Alzado



LAS REVOLUCIONES IMAGINARIAS O LOS FANTASMAS ROMÁNTICOS DE LA REVOLUCIÓN

Texto

KANTOR.- Se disponían a dar un largo paseo por el campo...

INFANTA.- Lo dimos. Y al día siguiente. Y al otro. Todos los días. A pie, a caballo, en coche... Para distraerme, organizaba excursiones y conciertos en mi honor. A veces, acudíamos de incógnito al teatro. El Emperador sabía que yo no dejaba de pensar en Nicolásillo, aunque ya no preguntara por él. Hacía cuanto podía por que le olvidara. Me colmaba de atenciones y no paraba de hablarme de mil y una cosas. Casi siempre, de los preparativos de nuestra boda. Otras, de sus grandes proyectos para Europa. Somos una gran familia, decía, pero mal avenida. ¡Cuarenta estados fragmentados en un centenar de naciones que se detestan y se matan! Es necesario que nos reunamos en torno a una misma mesa y resolvamos de una vez por todas nuestras diferencias. No cejaré hasta que todos persigamos un destino común.

Descripción Movimiento

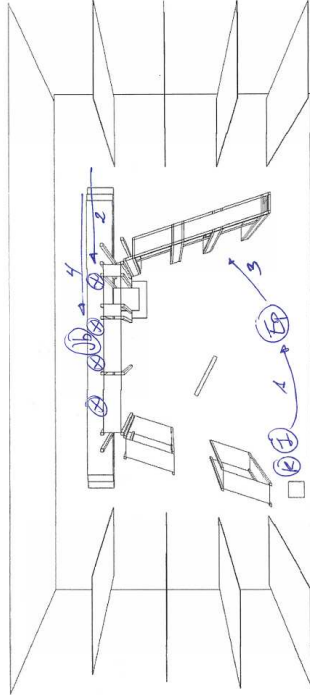
Joven de la Bandera, Actores público.

Entrada Mutis Pto. Txt:

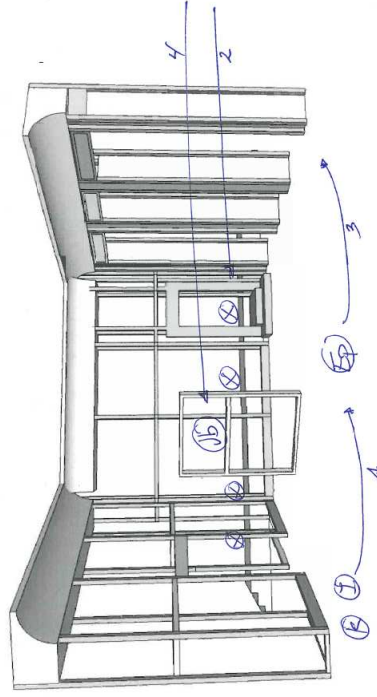
La Infanta vuelve a la posición donde había dejado a el Emperador.

Por la pasarela trasera, de derecha a izquierda, pasan 4 actores montados sobre escobas emulando paseos a caballo. El tránsito ha de ser lento. Luz de pasarela.

Planta



Alzado



El Emperador se aparta levemente de ella y se aproxima hasta la parte izquierda de la estructura. Z6

¡Yo haré de Europa una gran ciudad! Al principio, me negaba a escucharle. Más adelante, lo hice y me convencí de que era injusta con él. Volví a sentirme segura a su lado. Aquel verano viajamos a Praga para asistir a la representación de una comedia en el Teatro Nacional. El director de la compañía había invitado al Emperador. A poco de alzarse el telón, un muchacho apareció en el escenario enarbolando una gran bandera checa. “Ya es primavera en Praga”, dijo lleno de alegría. El público se puso en pie y empezó a cantar...

Un ACTOR JOVEN coge una bandera y, montado a horcajadas sobre los hombros de un compañero, la agita.

En la plataforma trasera se ve como entra un muchacho que enarbola una gran bandera. Mientras el resto de los actores del Cricot, y de espaldas al público y desde la posición en la que estén, jalean y aplauden al muchacho de la bandera.

Texto

Descripción Movimiento

Planta

10

EMPERADOR.- (Inquieto)

¿Qué clase de comedia es ésta?

Del exterior llegan ruidos de botas. A medida que se aproximan, el sonido crece hasta hacerse estruendoso. Se suma el rugido de los motores de vehículos pesados. El JOVEN empieza a retirarse cada vez con más fuerza. Al cabo, sus carcajadas se transforman en un grito histérico. Al tiempo, su cuerpo se agita hasta la convulsión y el ondear de la bandera alcanza la intensidad de un mar embravecido. Se oyen voces en ruso que transmiten órdenes y suena algún disparo aislado.

INFANTA.- ¡Van a matar a ese muchacho! ¿Qué podemos hacer, Leopoldo?

EMPERADOR.- ¡Regresar a casa!

INFANTA.- Pero...

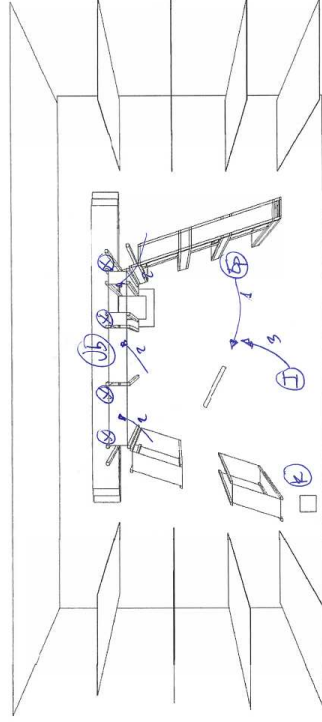
EMPERADOR.- ¡Cuanto antes! ¡Sin perder un minuto!

Entrada

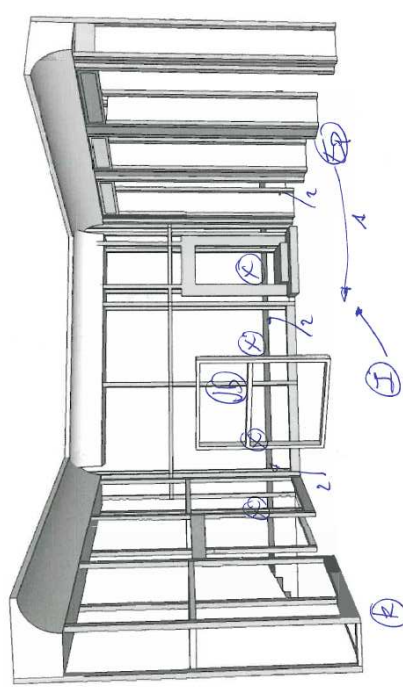
Mutis

Pto. Txt:

El Emperador se dirige inquieto hasta el centro del escenario. Algunos actores más suben al escenario jaleando a los otros actores que hacen de público.



Alzado



La Infanta va hasta El Emperador a Z5 y se abraza a el.

LAS REVOLUCIONES IMAGINARIAS O LOS FANTASMAS ROMÁNTICOS DE LA REVOLUCIÓN

Texto

Descripción Movimiento

Planta

INFANTA.- (A KANTOR)
 El telar se incendió. ¡Un espanto! Las llamas invadieron el escenario.

El JOVEN de la bandera es la imagen del pánico. Su rostro se contrae en un rictus que ya no se borrará. Más sigue agitando la bandera.

EMPERADOR.- ¡El fuego nos va a alcanzar! ¡Bajen el telón de acero!

El EMPERADOR abraza a la INFANTA y sigue con la mirada el descenso del invisible telón de seguridad. El ruido se amortigua. Antes de apagarse, suena lejano un tableteo de ametralladora.

JOVEN.- (Dejando caer la bandera) Por causa de fuerza mayor, la representación se suspende. El sueño ha terminado.

La INFANTA se libera suavemente de los brazos del EMPERADOR y le mira fijamente a los ojos.

INFANTA.- (A KANTOR)
 Nunca he vuelto a poner los pies en un teatro. Señor Kantor, ¿de verdad quiere

Entrada
Mutis
Pto. Txt:

Actores, Joven de la bandera.

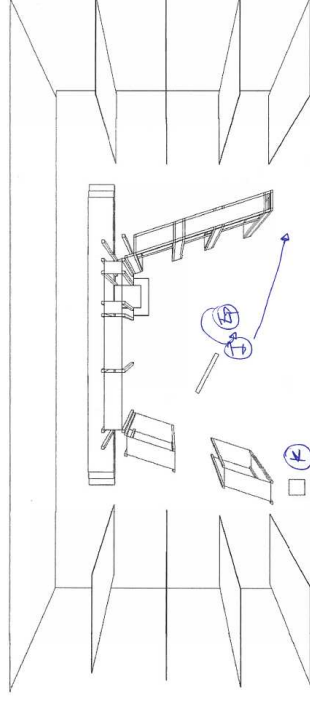
La luz blanca que tinte la plataforma se convierte en un rojo intenso. Los movimientos de los actores se vuelven más lentos y dramáticos.

El Emperador dice esta frase mirando hacia el público de la sala, aunque de verdad hace referencia lo que está sucediendo tras el.

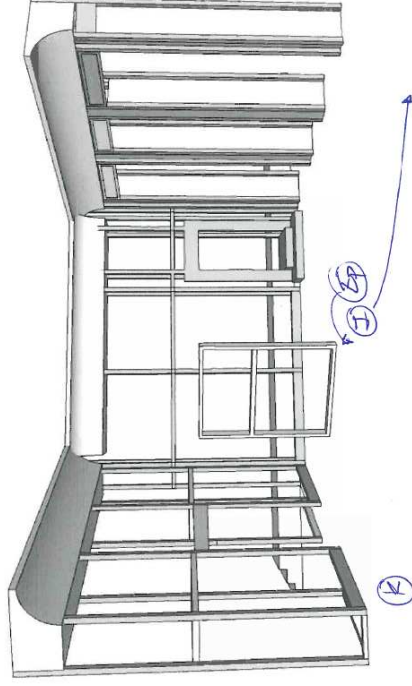
Todos los actores siguen al unísono la imaginaria bajada del telón de acero.

Vuelve la luz blanca a la plataforma trasera. Todos los actores se mueven lentamente hacia otras posiciones. Los que están subidos a la plataforma bajan de ella.

La Infanta se libera del abrazo de El Emperador y va a Z3.



Alzado



saber lo que vino después?
KANTOR.- ¿Por qué no?
INFANTA.- ¿Aunque sea un relato de pesadilla?
KANTOR.- Tal vez usted necesite contarlo y yo, oírlo... Conque adelante.
INFANTA.- Que vuelva el Embajador.

Planos: 1/6
CUADRO
 Título

XI
DESPOJOS

XI. DESPOJOS

Descripción Movimiento

Planta

El EMPERADOR sale al encuentro del EMBAJADOR.

EMPERADOR.- ¿Murió, al fin, el Rey?

EMBAJADOR.- No era inmortal.

INFANTA.- (A KANTOR)
 El Emperador no consintió que asistiera a la entrevista. Supe como fue la muerte y el entierro de mi padre porque hice lo que la servidumbre: escuchar detrás de la puerta.

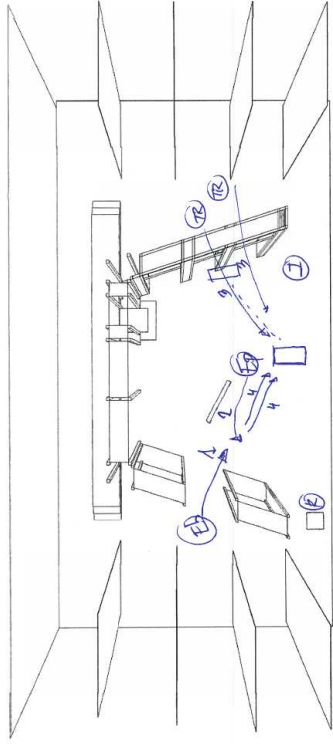
EMBAJADOR.- Ha tenido una agonía larga. Se orinaba encima y la pus le salía por todas partes sin que nadie se acercara a limpiarle. A la hora del adiós, ordenó que los suyos se alejaran del lecho. Alguien dijo que, en su delirio, le parecían buitres esperando sacar provecho de su muerte. Cuando al fin llegó, nadie, en Palacio, quería hacerse cargo de su cuerpo. Pocos le han llorado de verdad.

Entrada Mutis
Pto. Txt:

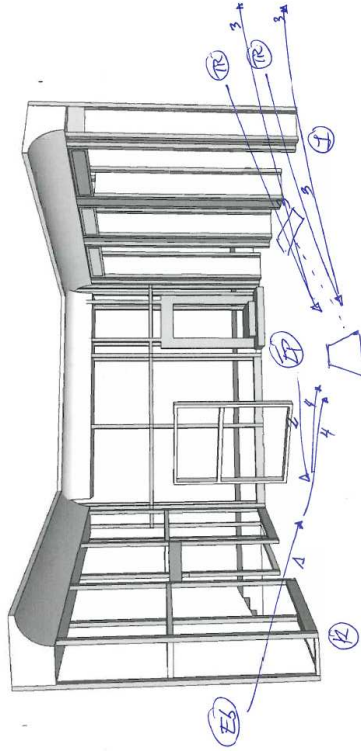
El Embajador vuelve a entrar por el armario de Kantor. El Emperador va a su encuentro.

Mientras dos tramoyistas desplazan la caja de embalaje y colocan en Z2 a modo de ataúd. Luz recortada que baña la caja mortuoria.
 Desde su posición en Z3

Embajador y Emperador se desplazan ligeramente hasta Z2-Z5, detrás de la caja de embalaje.
 Nos encontramos ante un triángulo compuesto por Kantor en Z1, la Infanta en Z3, y duo Embajador-Emperador en Z5-Z2



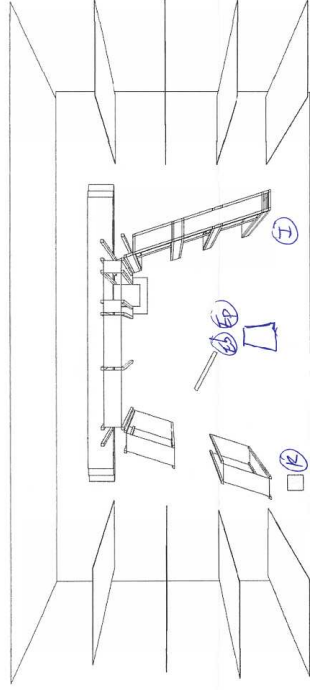
Alzado



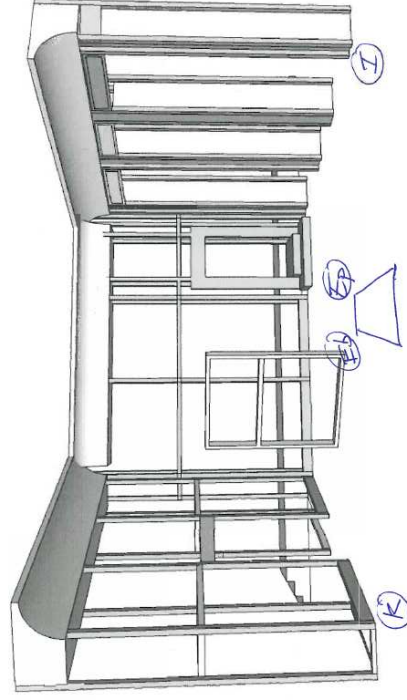
INFANTA.- Tampoco yo lo hice. Mientras el Embajador rendía su informe, yo imaginaba como sería mi boda.

EMBAJADOR.- Los que embalsamaron y amortajaron su cadáver, lo hicieron por obligación. Le expusieron en el salón llamado de las Comedias. Ninguna de las funciones que allí se han visto puede compararse con aquella representación fúnebre. Tuvo el mejor decorado de todas: seis altares, tapices con escenas de sus campañas africanas, enormes candeleros con sus hachas. Pero lo mejor fueron los actores, maestros en el arte de fingir. Hicieron bien su papel los comparsas que montaban guardia a los pies de la cama. Y los del coro, sobre todo cuando, al abrirse las puertas, entraron en tropel gimiendo por tan gran pérdida. Tuvieron mucho mérito, porque no lo habían ensayado antes. Los que hacían de cortesanos y criados principales se llevaban los pañuelos a los ojos y parecía que los llenaban de lágrimas. En cuanto a los protagonistas, todos enlutados de la cabeza a los pies, demostraron su gran oficio. Actuando con desgana, más pendientes de obtener un buen papel en el próximo espectáculo que de otra cosa, consiguieron aparentar un dolor que no sentían. Cuando cayó el telón, abandonaron el cadáver del Rey, todavía caliente.

Entrada
Mutis
Pto. Txt:



Alzado



Planos: 3/6
CUADRO
 Título

XI
 DESPOJOS

Descripción Movimiento

Planta

Texto

Entrada
 Mutis
 Pto. Txt:

KANTOR.- ¡Terrible relato! Desmiente que yo sea el creador del teatro de la muerte. La Muerte y el Barroco se paseaban de la mano, sin pudor, hace siglos.

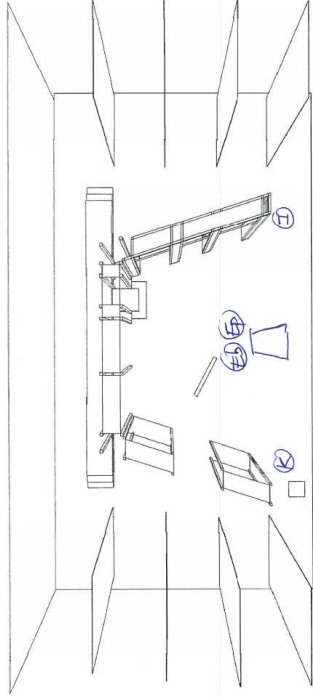
EMBAJADOR.- *(Mostrando un escrito)* Éste es su testamento.

EMPERADOR.- Lee, por favor...

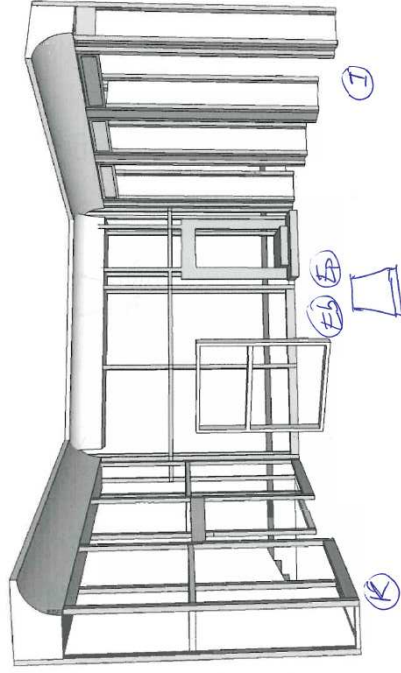
EMBAJADOR.- “Españoles: Al llegar para mí la hora de rendir la vida ante el Altísimo y comparecer ante su inapelable juicio, pido a Dios que me acoja benigno en su presencia, pues quise vivir y morir como católico...”

EMPERADOR.- No me interesan sus cuentas con Dios. Puedes pasar de ellas.

EMBAJADOR.- Como quiera. “Pido perdón a todos, como de todo corazón perdono a cuántos se declararon mis enemigos sin que yo los tuviera como tales. Creo y deseo haber tenido otros que aquellos que lo fueron de España, a la que amo...”

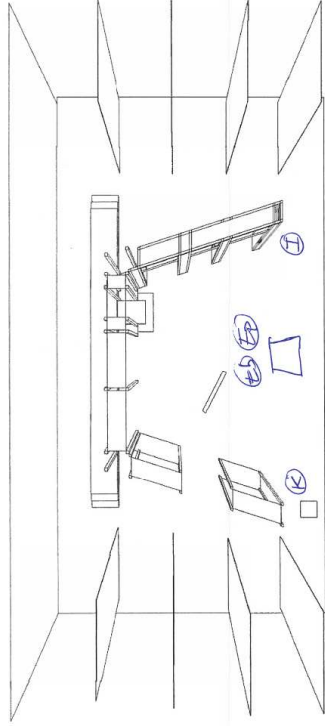


Alzado

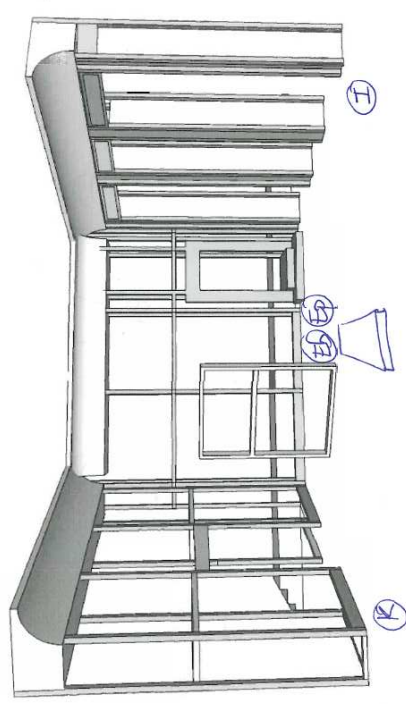


EMPERADOR.- ¡Al grano!
 EMBAJADOR.- “Por el amor que siento por nuestra patria, os pido que rodeéis al futuro Rey de España del mismo afecto y lealtad que a mí me habéis brindado...”
 EMPERADOR.- Háblame de él. ¿Son ciertos los rumores de que goza de mala salud?
 EMBAJADOR.- Las costras que le cubren la cabeza y los flemones en las mejillas son el mejor reflejo de su estado.
 EMPERADOR.- ¿Llegará a reinar?
 EMBAJADOR.- No me atrevo a decir que sus días estén contados. *(Hace una larga pausa)* Señor...
 EMPERADOR.- ¿Qué?
 EMBAJADOR.- En mi anterior visita, le aconsejé que retrasara su boda con la Infanta cuanto pudiera.
 EMPERADOR.- Estoy teniendo la paciencia que me pediste.

Entrada
 Mutis
 Pto. Txt:



Alzado



Planos: 5/6
CUADRO
 Título

XI
DESPOJOS

Descripción Movimiento

Planta

Texto

Entrada Mutis Pto. Txt:

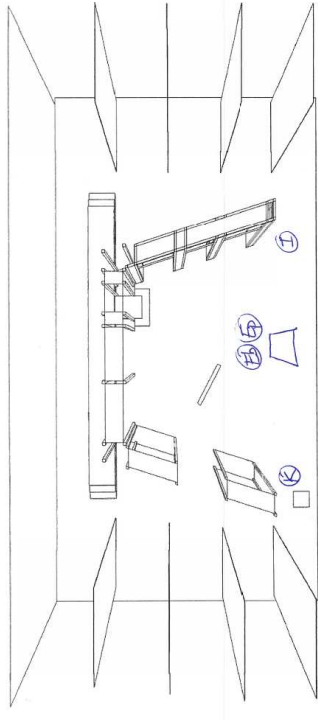
5 **EMBAJADOR.-** Ahora, en cambio, mi recomendación es otra: llévela al altar lo antes posible.

EMPERADOR.- ¿Sin respetar el luto? ¿A qué tanta prisa?

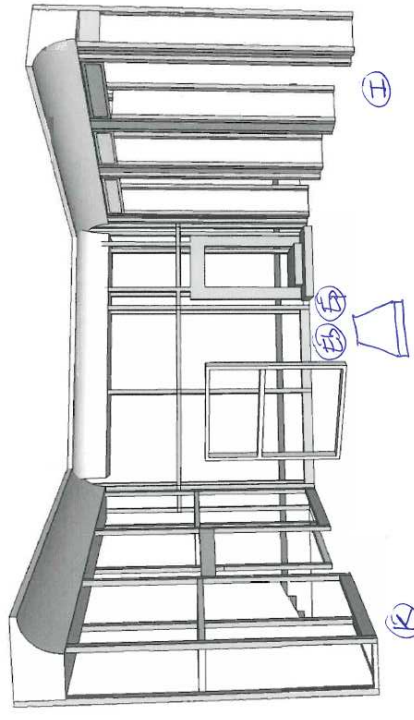
EMBAJADOR.- Su matrimonio con la Infanta le permitiría intervenir, si fuera necesario, en los asuntos de España.

EMPERADOR.- ¿De qué asuntos hablas? ¡Más claridad!

EMBAJADOR.- Mucho me temo que la corona que ciña el nuevo rey, sea de espinas. ¿Quién garantiza que cualquiera de los bastardos reales no cederá a la tentación de agitar los cuarteles en contra de esa criatura enfermiza? ¡Tal vez ya lo esté haciendo! ¡Son muchos y gozan de una salud de hierro! ¡No se confíe! Sería lamentable que España siguiera alejada de Europa.



Alzado



Entrada Mutis Pto. Txt:

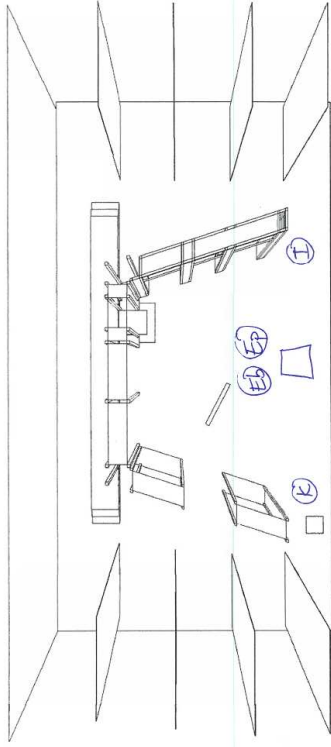
EMPERADOR.- Un fracaso que no puedo permitirme cuando está a punto de llamar a sus puertas.

EMBAJADOR.- Voy más lejos. No sólo urge que se case, sino que la Infanta le de un hijo varón enseguida. Señor, ese hijo, llegado el caso, podría aspirar a ceñir la corona de España. No es seguro que el nuevo rey se vaya de este mundo dejando descendencia.

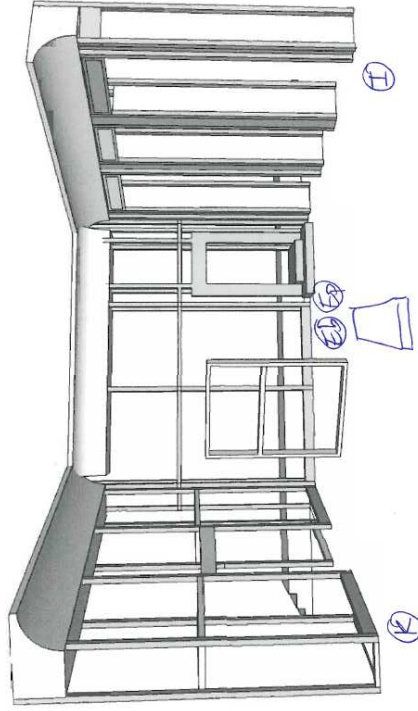
El EMPERADOR medita largamente. Los actores le rodean llenos de curiosidad.

EMPERADOR.- ¿Por qué no?

Todas las miradas confluyen en la resplandeciente **INFANTA.**



Alzado



Planos: 1/9
CUADRO
 Título

XII

LA BODA

Texto

1
 Un actor se pone sotana y bonete, reúne a la INFANTA y al EMPERADOR, se sienta frente a ellos, cubre la cabeza de ella con un velo blanco y, tras haber un guiño de complicidad a los demás actores, inicia la ceremonia nupcial.

CURA.- ¡Leopoldo! ¿Quieres por tu libre y expresa voluntad tomar por esposa a la que ves aquí, delante de ti, Margarita? (Le incita a contestar) ¡Sí, quiero!

El EMPERADOR se come la risa y la INFANTA no oculta su desconcierto.

CURA.- ¿Y tú, Margarita, quieres por tu libre y expresa voluntad tomar por esposo al que ves aquí, delante de ti, Leopoldo? ¡Vamos, querida, responde: ¡Sí, quiero!

La INFANTA dirige su mirada a KANTOR, buscando una explicación a lo que sucede.

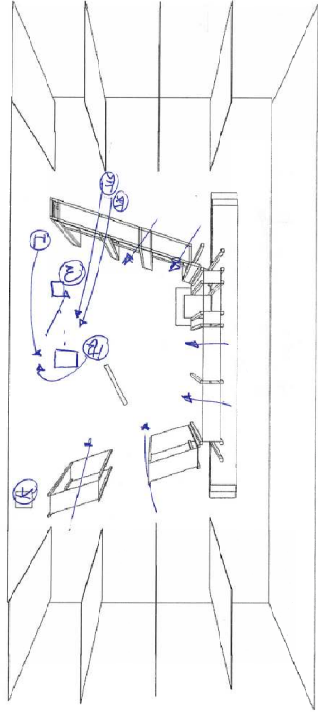
Descripción Movimiento

Cura, tramoyistas, actores

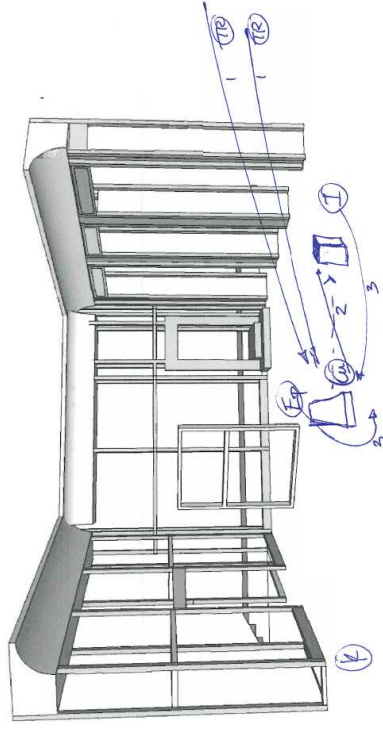
Entrada Mutis Pto. Txt:

Dos tramoyistas elevan la caja de embalaje que hacía de ataúd y la colocan en posición vertical en Z3 a modo de púlpito. Los actores invaden el espacio. Mientras el cura coloca a la Infanta y al Emperador en Z2. Al terminar, el cura volverá a Z3 donde está el púlpito.

Planta



Alzado



2

KANTOR.- ¡Maldito cura!
¿Qué clase de boda es ésta?

CURA.- La que tenemos
ensayada.

*Los actores celebran la respuesta
con abierta hilaridad.*

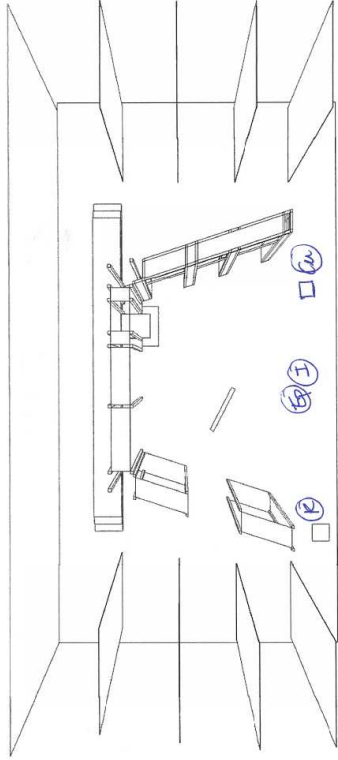
CURA.- *(Mostrando su aspecto a
KANTOR)* Sotana reluciente,
bonete y zapatos de charol.

KANTOR.- ¡Deja de hacer el
payaso!

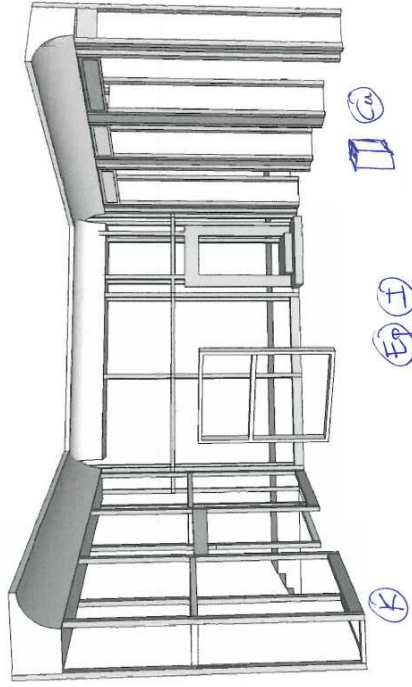
CURA.- Hay que casarlos. No
conozco otra fórmula nupcial.
*(De nuevo a la INFANTA y al
EMPERADOR)* Yo,

Leopoldo, te tomo ti, Margarita,
por esposa y te juro amor y fidelidad. Prometo honrarte y no abandonarte hasta que la muerte nos separe. Que así me ayude el Señor Dios Todopoderoso, unido en su Trinidad, y todos los Santos. Yo, Margarita, te tomo a ti, Leopoldo, por esposo...

Entrada
Mutis
Pto. Txt:



Alzado



Planos: 3/9
CUADRO
 Título

XII
LA BODA

Título

Descripción Movimiento

Planta

3

KANTOR abandona la mesa de luces y se dirige amenazante hacia el CURA. Cuando llega a su lado, la voz de la INFANTA se ha unido a la del CURA.

CURA E INFANTA.- Y te juro amor, fidelidad, honrarte y obedecerte, y prometo no abandonarte hasta que la muerte nos separe. Que así me ayude el Señor Dios Todopoderoso, unido en su Trinidad, y todos los Santos.

INFANTA.- (A KANTOR)
 En realidad, si se suprime el boato, la ceremonia no fue muy distinta a esta.

Suena la marcha de "La Infantería Gris". El EMPERADOR, con los ojos vidriosos y movimientos de autómatas, toma del brazo a la INFANTA y la arrastra. El velo blanco cae al suelo. Antes de que KANTOR lo recoja, es pisoteado.

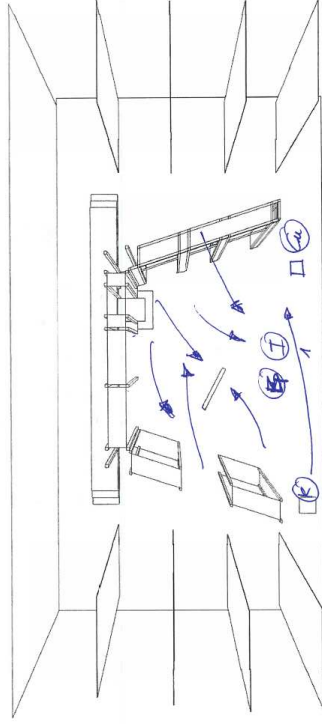
UNA ACTRIZ.- Es un presagio de desgracia.

Entrada Mutis
 Pto. Txi:

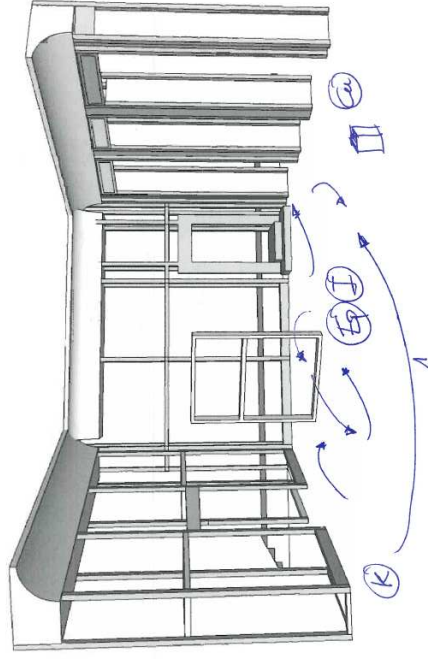
Kantor se desplaza de Z1 a Z3 de manera amenazante.

Kantor queda entre la pareja y el cura, en Z2-Z3.

Tumulto de actores se mueven como locos autómatas al iniciarse la marcha. Pisotean el velo de la novia. Finalmente Kantor consigue cogerlo y se desplaza libremente por el espacio.



Alzado



Texto

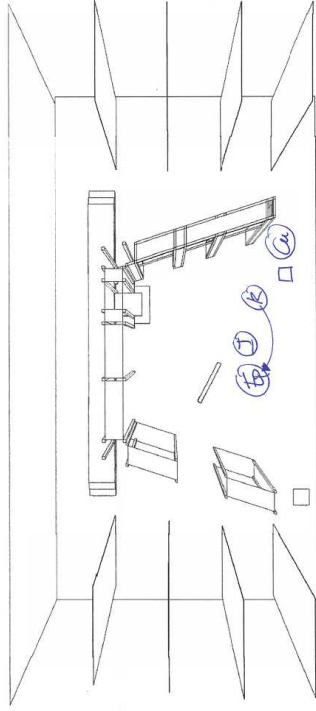
KANTOR, fuera de quicio, grita para que cese la música y se abre paso hacia el EMPERADOR, apartando a los actores con violencia. Con el fin de la música, la acción se interrumpe.
 KANTOR coge al EMPERADOR por el pecho y le zarandea.
 KANTOR.- ¿Qué locura es ésta, Adas?
 ADAS.- ¿De qué Adas habla? Quíteme la mano de encima. Soy el Emperador.
 KANTOR le suelta. Los dos hombres, apenas separados por unos centímetros, cruzan sus miradas.
 ADAS.- (Saliedo de su alucinación) Perdón...
 KANTOR.- (A la INFANTA) Haremos, si le parece, un descanso.
 INFANTA.- Yo no tuve descanso.
 KANTOR.- Adas no está en condiciones de seguir actuando.

Descripción Movimiento

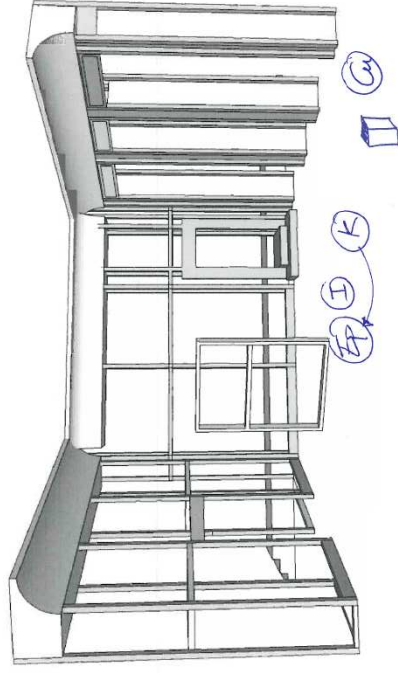
Entrada
Mutis
Pto. Txt:

La acción sucede entre Z2-Proscenio Central.
 Se hace el silencio.

Planta



Alzado



Planos: 5/9

CUADRO

Título

XII

LA BODA

Texto

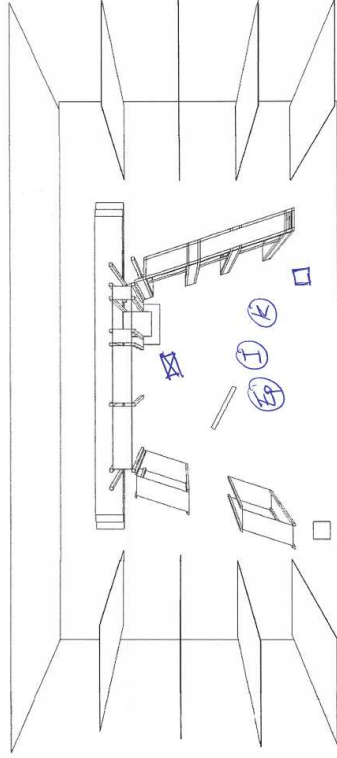
5
 INFANTA.- Se ha anticipado a los acontecimientos. Eso es todo. No demasiado, a decir verdad. Al acabar la ceremonia, el Emperador me cogió en brazos y me llevó a la alcoba, no a rastras, pero sí como alma que lleva el diablo. Es preciso que alumbres cuanto antes un hijo, dijo. A los nueve meses justos di a luz un varón. Fue un parto difícil. Duró siete horas. Antes de que llegaran a las capitales europeas los correos enviados para anunciar la buena nueva, el niño murió. No había pasado una hora desde que le dimos sepultura cuando el Emperador se aplicó con todas sus fuerzas a la tarea de dejarme embarazada de nuevo. Ahí supe el abismo que separa el amor de la razón de Estado. A tal grado de ansiedad llegó que abreviaba los despachos con sus ministros para acudir a mis aposentos. Tantas energías se consumieron entre aquellas paredes, que, fuera de ellas, parecía que no sucedía nada importante.

Descripción Movimiento

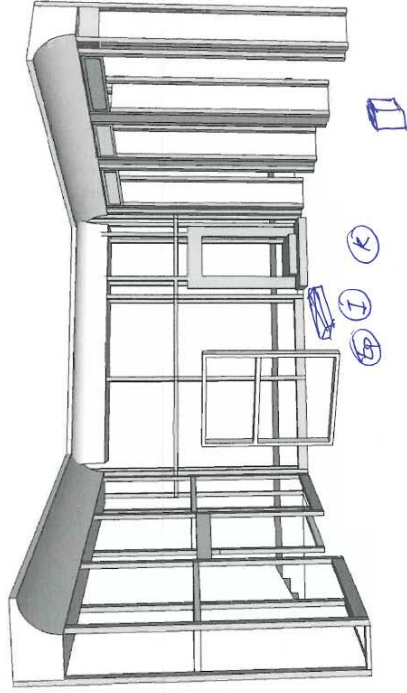
Entrada
 Mutis
 Pto. Txt:

Mientras en los actores van preparando la máquina familiar

Planta



Alzado



Texto

ACTOR 1.- (A ADAS) Eras igual, igual, que Tumor Cervical. (A los demás) ¿Os acordáis?

ACTRIZ 1.- Un tipo impúdico...

ACTOR 2.- Pero muy, muy inteligente. Un economista genial, dotado de una extraordinaria vitalidad, hábil para los negocios...

ACTRIZ 1.- Un vulgar exhibicionista que mezclaba sin pudor la ciencia, el sexo, la poesía y la moral.

Al tiempo que discuten, los ACTORES empiezan a transportar al primer término un artilugio que tiene algo de rudimentario aparato de gimnasia: de una especie de caballete alargado arrancan, unidos por una bisagra, dos tablas que pueden abrirse y cerrarse manualmente.

Descripción Movimiento

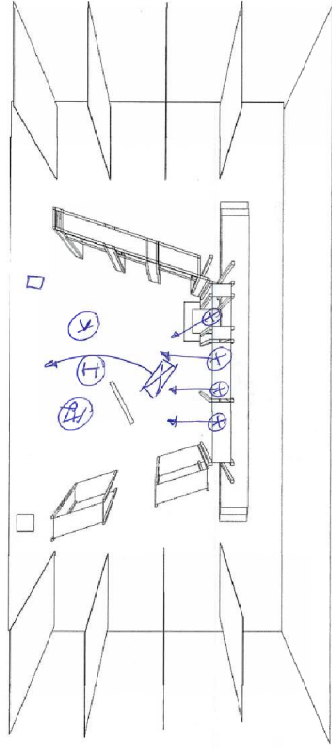
Actor 1, Actriz 1, Actor 2, Actor 3,

Entrada Mutis Pto. Txt:

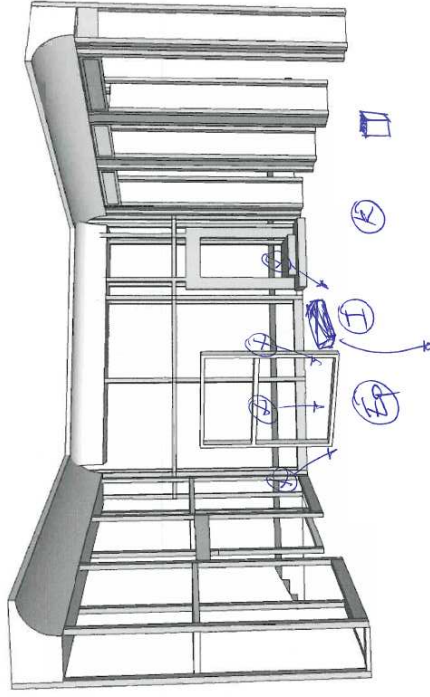
Los actores que toman la palabra, sale fundamentalmente del grupo que está en el tercer plano y avanzan hasta el primer plano para hablar.

Otros actores llevan hasta el primer plano la máquina familiar.

Planta



Alzado



Planos: 7/9
CUADRO
 Título

XII
LA BODA

Texto

KANTOR.- ¡No! ¡No!
 Nuestras historias no tienen nada que ver con la de la Infanta. Dejad eso dónde estaba y oigámosla a ella.

ACTOR 1.- Tumor Cervical y el Emperador eran dos folladores incansables.

ADAS/EMPERADOR.-
 ¡Con una sola mujer!

ACTRIZ 1.- Pobre.

EMPERADOR.- ¿Por qué pobre? ¿Nadie quiere saber si a mí me apetecía perder tanto tiempo en la cama? Penetrarla era un desagradable sacrificio que sólo el tiempo hizo más llevadero. Para que os hagáis una idea, imaginaos lo dificultoso que debe ser introducir una enorme píldora por la garganta de una ballena. ¡Todo por que quedara preñada!

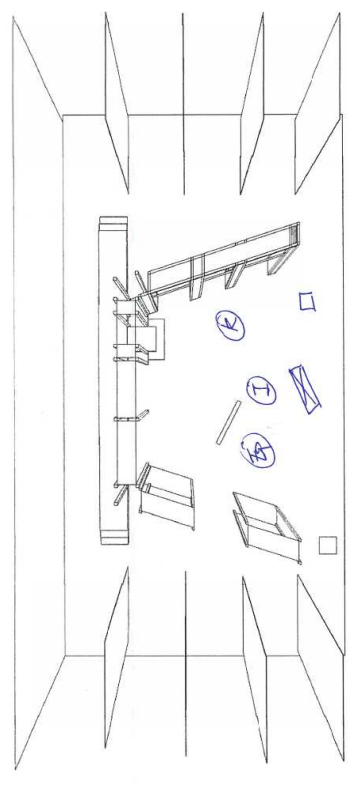
ACTOR 2.- No todas las mujeres son buenas conejas.

ACTOR 3.- La de Tumor Cervical lo era.

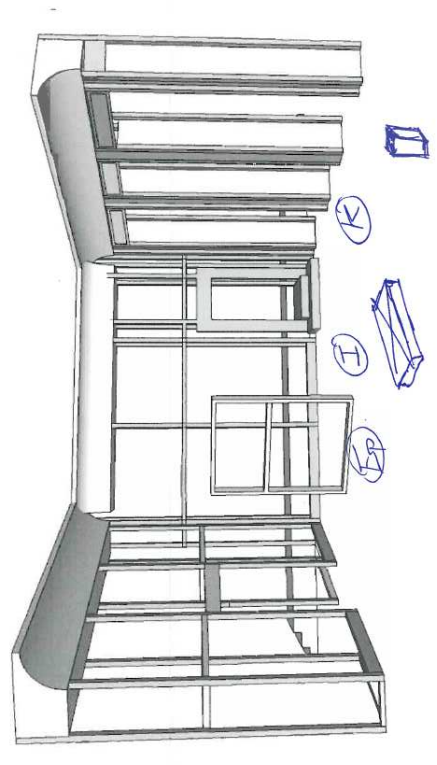
Descripción Movimiento

Entrada Mutis Pto. Txt:

Planta



Alzado



EMPERADOR.- Yo me empleaba a fondo con la Infanta. Ella misma lo ha dicho.

ACTOR 2.- Debiste repudiarla.

INFANTA.- Quedé embarazada.

Se hace un repentino silencio.

ACTRIZ 1.- (A ADAS/EMPERADOR)

¿Descansó al fin el señor?

ADAS.- (Por la INFANTA) Es ella la que lo cuenta... Yo... Nosotros estamos interpretando su relato... Quiero decir que no sé lo que hizo el Emperador.

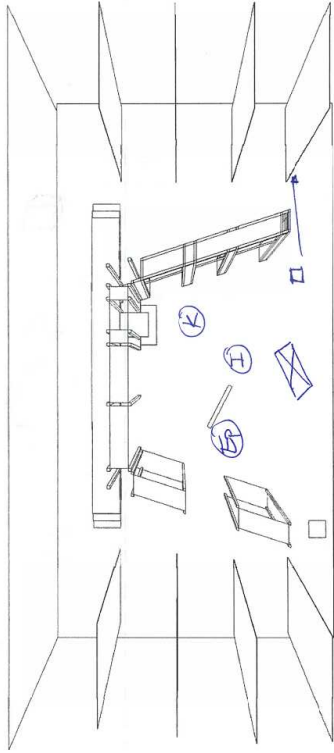
KANTOR.- Esto es entrar en razón.

INFANTA.- Tuve una niña.

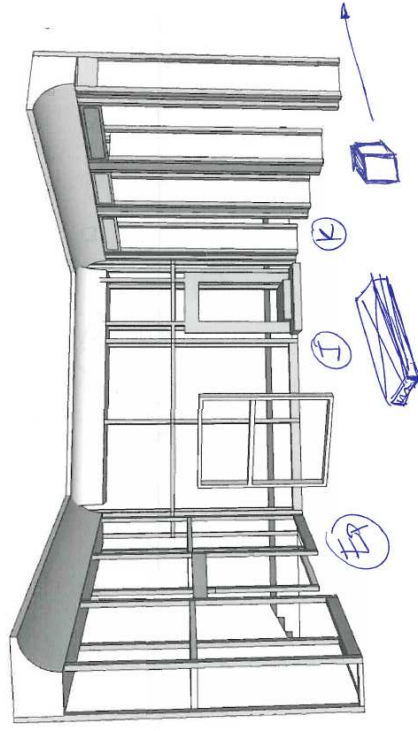
ACTOR 3.- ¡Asunto zanjado! ¡Fuera ese trasto!

ACTOR 2.- ¡Una hembra! ¡Bonita descendencia! Es como no tener nada.

Entrada
Mutis
Pro. Txi:



Alzado



9

INFANTA.- *(Humidita)* Eso es: como no tener nada. *(A KANTOR)* Volví a instalarme en el lecho. Un potro de tortura. El Emperador y ese Tumor Cervical del que hablan son como dos gotas de agua...

ACTOR 1.- ¡La Infanta me da la razón!

La INFANTA se lleva la mano a la frente. Está a punto de desvanecerse. KANTOR acude a su lado. Con la ayuda de algunos actores, la conduce hasta una silla y la obliga a sentarse.

INFANTA.- *(Protesta)* No he terminado...

KANTOR.- Ahora es usted la que necesita reposo.

ACTOR 1.- Nosotros podemos representar la escena siguiente... Estamos convencidos de que es parecida a alguna que ya hemos hecho. Permita que lo intentemos. Si en algo nos desviamos de lo que sucedió realmente, lo dejamos de inmediato.

La INFANTA asiente. KANTOR se encoge de hombros y no se opone.

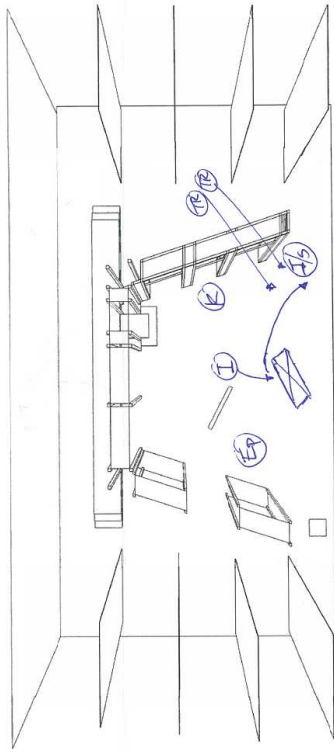
ACTRIZ 1.- *(A la INFANTA)* ¿Le importa que haga su papel?

INFANTA.- *¿De verdad está dispuesta?*

Entrada
 Mutis
 Pro. Txt:

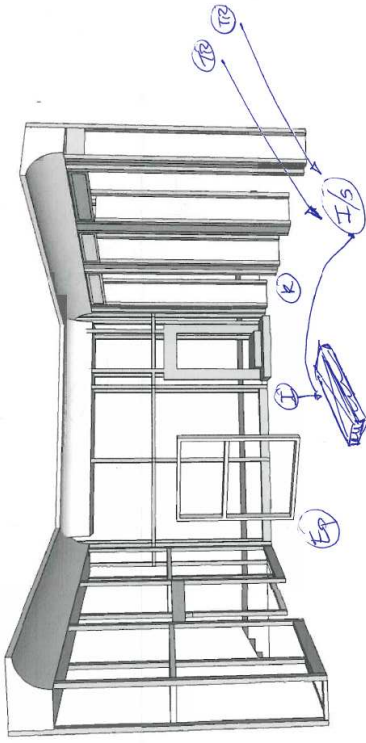
Doble de la Infanta.

La Infanta se aproxima hasta la máquina de la familia.



Los actores le acercan un silla. Instalan a la Infanta en Z3.

Alzado



1
A ese artilugio que los actores han traído a primer término, le llamó KANTOR, cuando lo empleó en "La clase muerta", la máquina familiar. Otros aparatos no menos raros van a ser utilizados: una cuna mecánica que se asemeja a un pequeño féretro y un viejo y rudimentario carro de basura. La actividad de los actores es frenética. Mientras unos acercan los objetos al centro del estudio, otros van separando muñecos de cera con apariencia de cadáveres de niños. KANTOR, un tanto desbordado por el ajeteo, finge controlar la situación.

Los personajes ocupan sus sitios. El EMPERADOR se dirige a la DOBLE DE LA INFANTA.

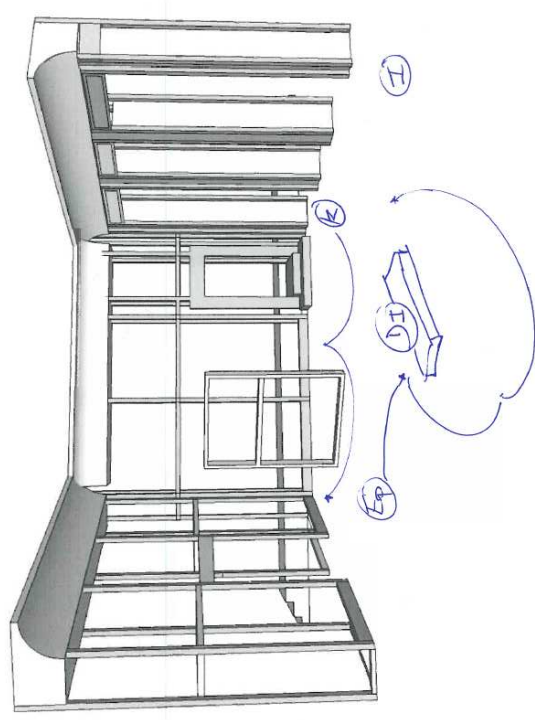
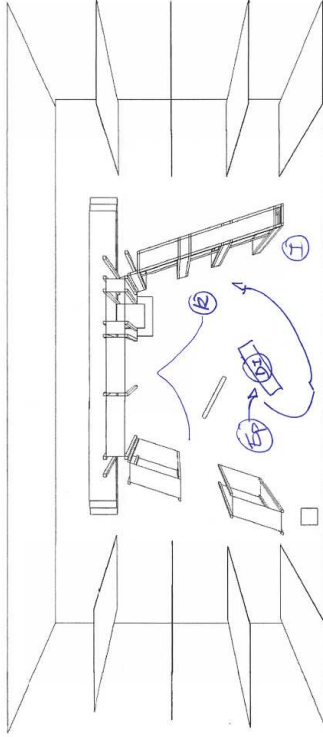
EMPERADOR.- La siguiente criatura que salga de ese vientre ha de tener atributos de hombre. Si no es así, prefiero que nazca muerta. Ese hijo ha de ser la culminación de mi obra. Todo el poder se concentrará en sus manos. Tendrá por nombre Euro. Cuando alcance la pubertad, eyaculará un magma que se extenderá a lo largo y a lo ancho del Continente. Bajo

Entrada Mutis Pto. Txt:

Comienza una actividad frenética donde los actores desplazan de un lado a otro la cuna mecánica y el carro de la basura. Los actores se irán pasando los muñecos de cera de mano en mano imbuidos en una danza de la muerte. El espacio se irá llenando de estos cadáveres infantiles.

Kantor se mueve de un sitio a otro tratando de controlar la situación.

El emperador tiene evidentes síntomas de estar fuera de sí.



él se ahogará la mala hierba.
¡Ni una bocanada de aire para la disidencia! Sobre la nueva superficie, florecerá la paz. Una generación de semidiosos, clones de nuestro hijo, aprenderá las nuevas matemáticas, las que rigen las finanzas y el comercio. Las estadísticas y las encuestas guiarán los pasos de esos sabios. Por todos los poros del cuerpo les saldrán ríos de números contables que, bien manejados, traerán una prosperidad jamás conocida.

Al terminar se desplaza libremente invadido por la inquietud y el nerviosismo.

Texto Descripción Movimiento

Planta

2

Dos **HOMBRES** tienden a la **DOBLE DE LA INFANTA** en la máquina familiar, el cuerpo sobre el caballete y las piernas extendidas a lo largo de las tablas. Cuando está bien amarrada, se sientan a ambos lados y abren y cierran una y otra vez las tablas y, con ellas, las piernas de la mujer. Una **COMADRONA** coloca la cuna mecánica bajo la máquina familiar. Simula extraer un muñeco de cera de las entrañas de la **DOBLE DE LA INFANTA**. Mientras lo deposita en la cuna, un **ACTOR** imita el llanto del recién nacido.

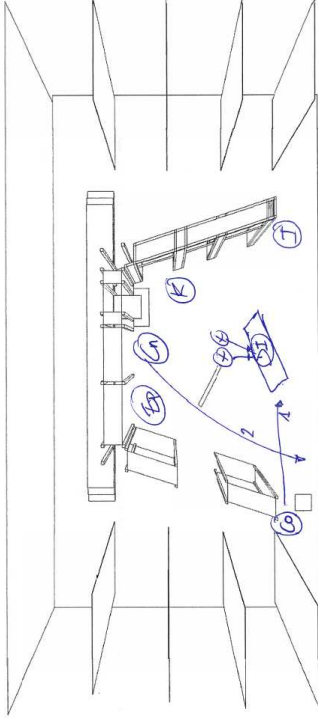
COMADRONA.- ¡Lindo, lindo, lindo!
CURA.- ¡Dios es poderoso y procura el bien de los que le obedecemos!
CONSEJERO.- Ese llanto enérgico es un buen augurio. Tendremos un rey fuerte.

Entrada Mutis Pto. Txt:

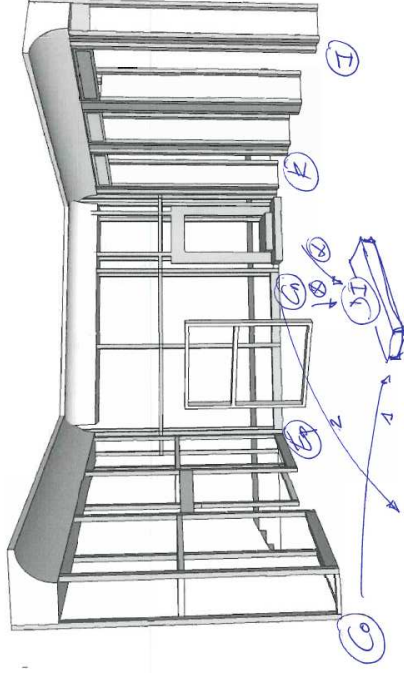
Comadrona

Dos **HOMBRES** colocan a la **DOBLE DE LA INFANTA** en la máquina familiar. (Z2)
 La **COMADRONA** arrebatada la cuna mecánica a los actores que frenéticamente la movían por todo el escenario y la pone bajo la máquina familiar. (Z2)

El Consejero aparece desde la masa y se adelanta. Se ubicará entre Z1.



Alzado



Texto

HUMANISTA.- (Saliedo de detrás de un pupitre repleto de libros) Y cuerdo y prudente.

CONSEJERO.- La cordura y la prudencia, llegan con la edad.

HUMANISTA.- Y con el estudio... (Señalando los libros) Estos libros serán útiles para su formación.

CONSEJERO.- (A medida que los examina, los arroja al suelo) Enciclopedias polvorientas y deshilachadas. Reliquias del pasado. Todo el saber que el hombre necesita cabe en la mitad de la mitad de un disquete. ¿También tenemos poesía?

HUMANISTA.- Ayuda a mantener equilibrado el espíritu.

CONSEJERO.- Y a desperdiciar papel con tanto renglón menguado.

Entrada Mutis

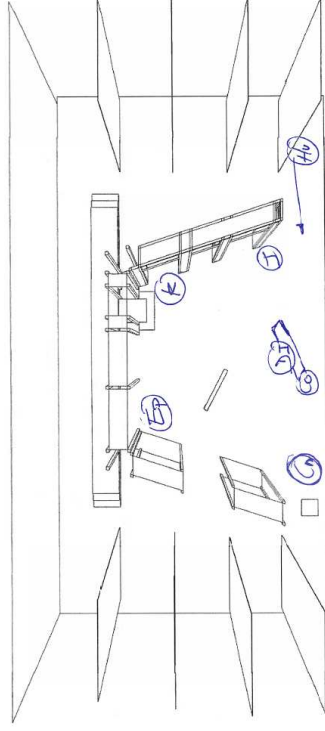
Pto. Txt:

El humanista sale del pupitre que está por Z3-Proscenio Derecho.

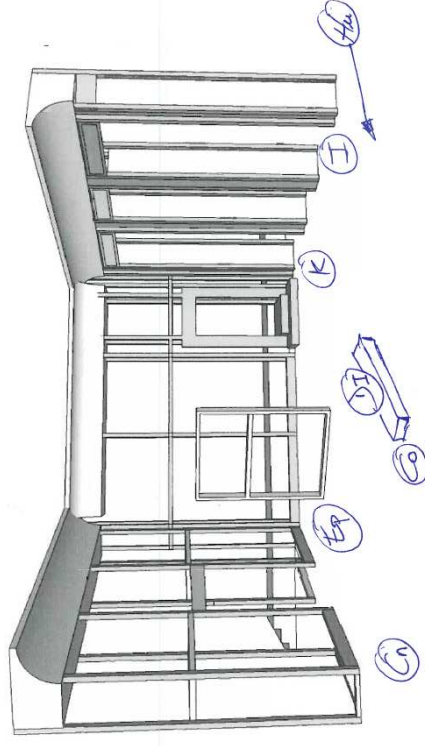
El humanista y el Consejero dialogan desde la distancia. Está cada uno en los extremos del escenario.

Lo que tira al suelo el Consejero, son los libros que Kantor tenía en su mesita de luces.

Planta



Alzado



Arrodillado, el HUMANISTA intenta recoger los destrozados libros y de recomponerlos.

EMPERADOR.- ¡Quiero ver a mi Hijo!
COMADRONA.- Enseguida, Señor. *(A los que están a su alrededor)* ¡Pronto! ¡Una túnica para cubrirle!

EMPERADOR.- ¡Desnudo!
COMADRONA.- Sí, Señor.

La COMADRONA saca al muñeco de la cuna. Antes de presentárselo al EMPERADOR, el actor que imitaba su llanto, calla.

EMPERADOR.- ¿¡Qué me traes!? *(A la INFANTA)*
¿Qué has parido?

COMADRONA.- Estaba vivo.

INFANTA.- Murió a las pocas horas de nacer.

El EMPERADOR arroja el muñeco contra el suelo.

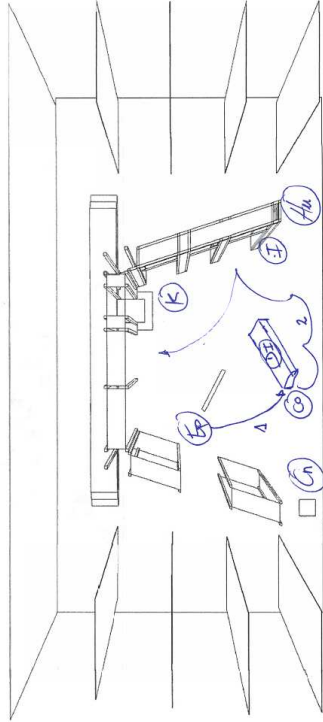
INFANTA.- Y vuelta a empezar.

Entrada Mutis
Pto. Txt:

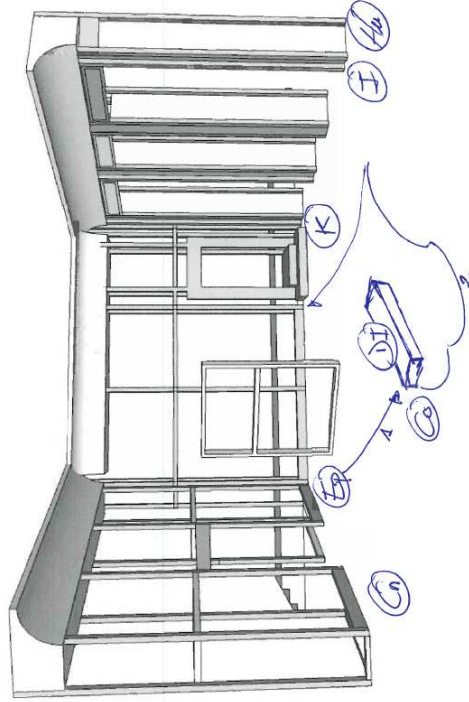
Eliminaremos esta acción "Arrodillado, el HUMANISTA intenta recoger los destrozados libros y de recomponerlos".

El Emperador se lleva el corazón del muñeco hasta su oído.

El EMPERADOR arroja el muñeco contra el suelo y sigue caminando frenéticamente por todo el espacio esperando mejores noticias.



Alzado



5

La máquina familiar entra, de nuevo, en funcionamiento. Un AMA DE CRÍA muestra su pecho desnudo y se ofrece para amamantar lo que venga. Pero ni la Virgen del santuario de Jetzinger, traída en procesión por el CURA, proporciona mejor fortuna en los partos siguientes. Los abortos se suceden. Apenas desaloja la COMADRONA la cuna, otro muñeco la ocupa. El EMPERADOR, furioso, sigue enviando los fetos al suelo. La DOBLE DE LA INFANTA gime.

INFANTA.- (Al EMPERADOR, con un hilo de voz) Basta, basta...

EMPERADOR.- Tienes que ser fuerte. Tiempo habrá de quitarte el bulto del cuello.

INFANTA.- No para de crecer. Es enorme.

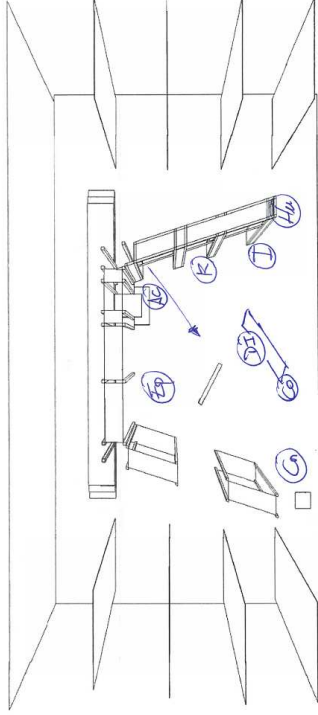
EMPERADOR.- ¡Enterrad estos cuerpos!

Entrada Mutis Pto. Txt:

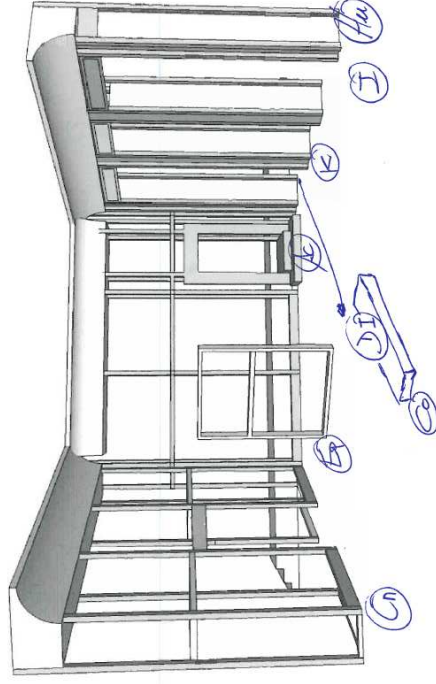
El Ama de cría también vaga entre el resto de los actores ofreciendo su pecho a quien quiera amamantarse...

La locura se apodera de todo el espacio.

Nadie para.



Alzado



Texto

6 El EMPLEADO DE LA FUNERARIA llega empujando el carro de la basura y va echando muñecos en su interior. Cuando no caben más, se los llena. En el suelo quedan los suficientes para repetir unas cuantas veces el viaje. Por la puerta del armario asoma el VIAJERO. Al espectador no debe sorprenderle la presencia en el escenario de un personaje que murió de tres disparos en la escena nueve. Al fin y al cabo, casi todos los que pululan por el escenario, incluida la INFANTIA, pertenecen, como advirtió el propio KANTOR, al mundo de los ausentes.

VIAJERO.- ¿Dan su permiso?

Viendo que no le responden, se adentra en la estancia.

VIAJERO.- (*Dirigiéndose a unos y a otros*) ¿Ha leído la prensa?... Impresionante... Noticias que pasan desapercibidas... Ya saben, una cuña: no más de doce líneas. A lo más, una columna escondida en una página perdida... La televisión, ni una palabra. ¡Ni una! (*Muestra un recorte de periódico*) Tras un sueño intranquilo, al despertar por la mañana, un hombre como ustedes y como yo aparece convertido en un monstruoso insecto...

Descripción Movimiento

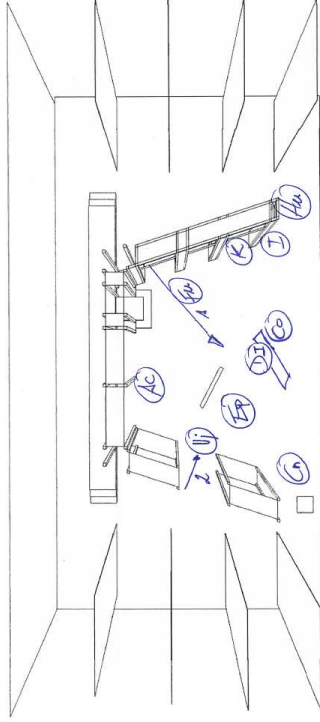
Viajero

Entrada
Mutis
Pto. Txt:

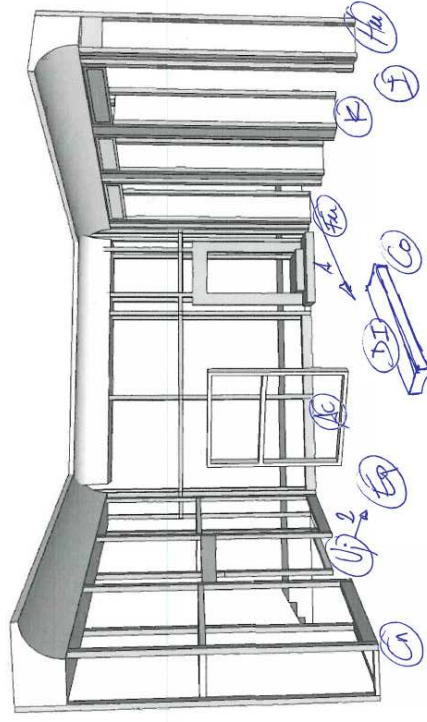
Vuelve El EMPLEADO DE LA FUNERARIA llega empujando el carro de la basura y va echando muñecos en su interior. Sale a descargar los muñecos y vuelve.

Por la puerta del armario asoma el VIAJERO.

Planta



Alzado



Planos: 7/15
CUADRO
 Título

XIII

LA MAQUINA FAMILIAR

Texto

Como nadie le escucha, se adelanta hacia el proscenio. Descubre la presencia del público. Duda unos segundos. Al cabo, coge una silla y se sienta frente a la sala. Busca en los bolsillos más recortes de prensa. Escoge uno. A sus espaldas, continúa la acción. Únicamente el CONSEJERO se interesa por lo que cuenta.

VIAJERO.- En un barrio de la ciudad de Treviso, en el corazón de Europa o, tal vez, en su hígado, no conozco su situación exacta, sus habitantes han sido sometidos a un curioso experimento. Un grupo de investigadores expertos en luminotecnia ha proyectado sobre ellos, desde todos los ángulos posibles, una luz cegadora. Los resultados han sido espectaculares. Las personas se han vuelto transparentes. ¡Han perdido hasta la sombra!

Descripción Movimiento

Entrada

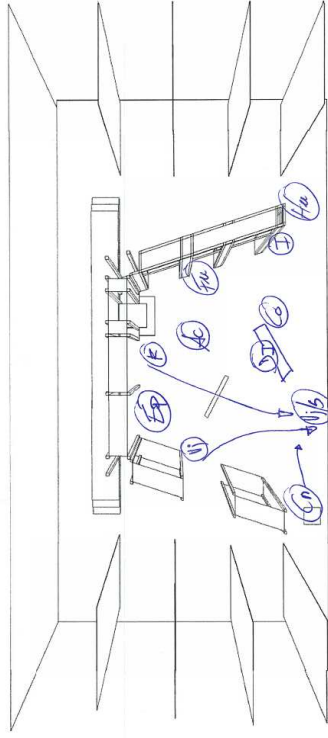
Mutis

Pto. Txt:

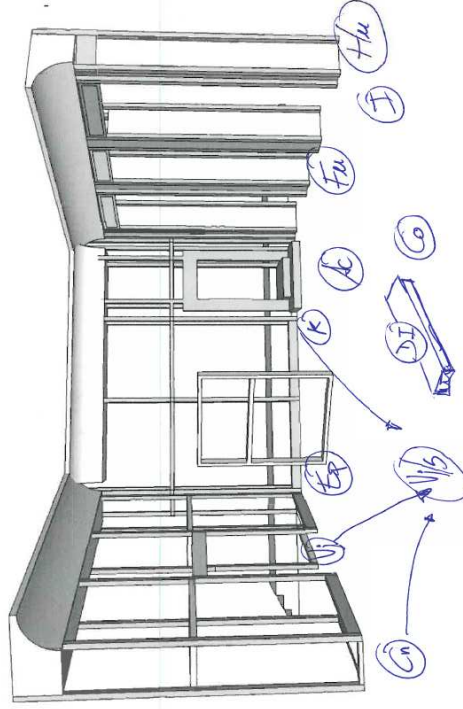
El viajero se adentra poco a poco hasta el primer plazo de la zona derecha (Z1). Coge la silla de Kantor y se sienta frente al público.

El Consejero que le ve se va acercando poco a poco hasta que cuando le toca hablar, está a su altura en el primer plano, más próximo al centro del escenario. (Z1-Z2)

Planta

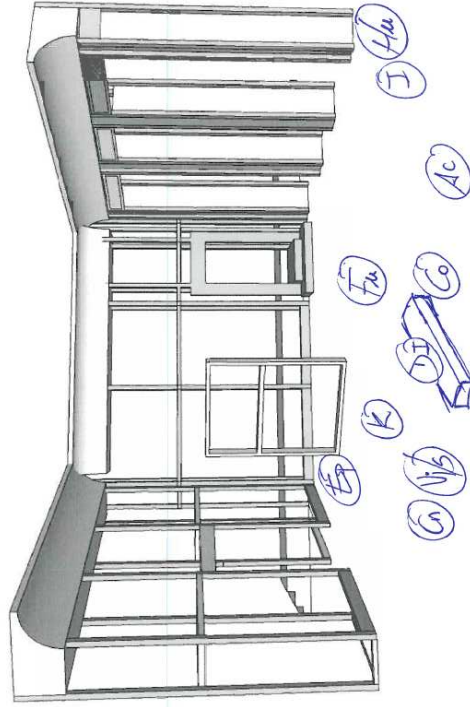
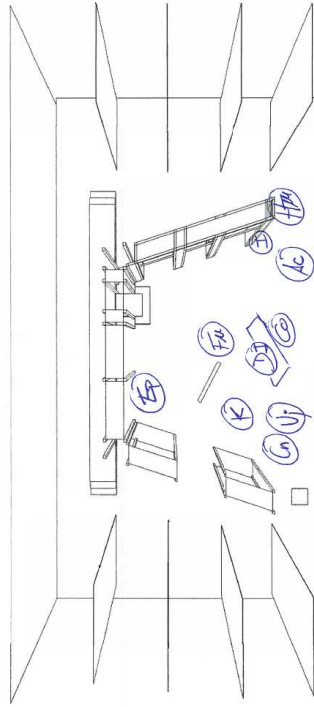


Alzado



CONSEJERO.- La prensa debiera tratar con más prudencia y rigor la información científica.
VIAJERO.- ¿Insinúa que la noticia es falsa?
CONSEJERO.- Habría que matizarla... Usted la ha ofrecido incompleta.
VIAJERO.- En efecto, hay que añadir que los ciudadanos de Treviso viven entregados a una actividad...
CONSEJERO.- Limpia, blanca.
VIAJERO.- A una sociabilidad...
CONSEJERO.- Así mismo blanca.
VIAJERO.- Todo se blanquea en Treviso: el cuerpo, el cerebro, la memoria... ¡La asepsia total! Y, sin embargo, uno de esos ciudadanos, un tal Roberto Zucco, a sangre fría, sin móvil aparente, como si nada tuviera que perder, ha arrojado a su padre por la ventana, ha estrangulado a su madre porque no quería darle un sucio y arrugado uniforme militar...

Entrada Mutis Pto. Txt:



Entrada
Mutis
Pto. Txt:

CONSEJERO.- ¡No puede decir esas cosas!

VIAJERO.- Ha violado a una chiquilla, ha apuñalado a un inspector de policía...

CONSEJERO.- ¡Mentiras de la prensa sensacionalista!

VIAJERO.- Ha matado de un tiro en la nuca a un niño...

CONSEJERO.- ¡Basta ya! Cuando por primera vez en la historia empezamos a olvidar los viejos conflictos y a construir un espacio común de libertad...

VIAJERO.- ¿Habla de Europa?

CONSEJERO.- Sí.

VIAJERO.- ¡Y yo!

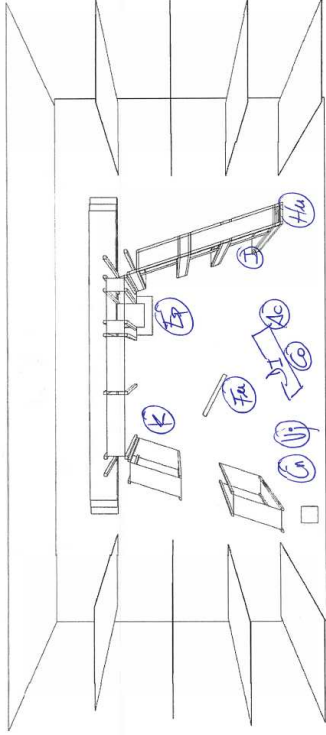
CONSEJERO.- Usted está haciendo un uso indebido de la información. ¿Por qué en lugar de escarbar en las páginas de sucesos no echa una mirada a su alrededor?

VIAJERO.- Suelo hacerlo.

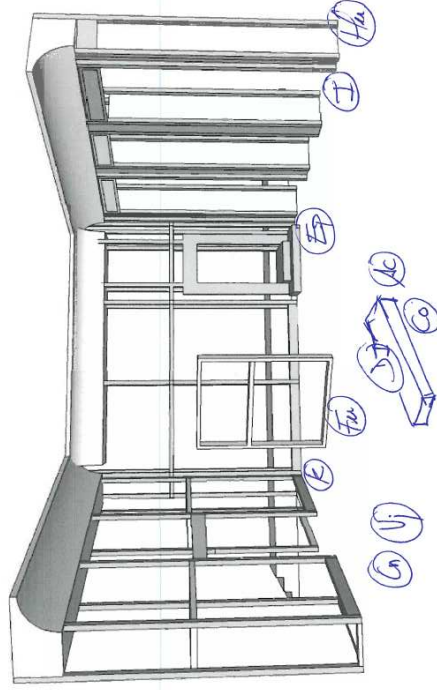
CONSEJERO.- ¿Y qué ve?

VIAJERO.- Una temible epidemia de consenso. La pérdida de identidad en la promiscuidad. Y escombros, muchos escombros.

El viajero se levanta de la silla. La discusión se produce ahora con la silla en medio de los dos hombres.



Alzado



CONSEJERO.- ¡Miente! Todos han sido retirados.

VIAJERO.- Los viejos escombros. No lo niego. Yo mismo participé en la tarea. Me refiero a los nuevos. A los que se han formado al derribar ese muro...

CONSEJERO.- ¡Había que hacerlo!

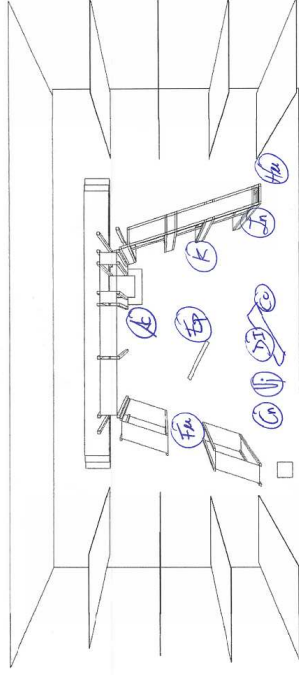
VIAJERO.- ¿Quién dice lo contrario? Pero a los que empujaban desde el otro lado les decían por los altavoces que, cuando al fin cediera, se encontrarían ante un gran escaparate luminoso repleto de todo aquello de lo que carecían. Cayeron los bloques de ladrillo y cemento y contemplaron extasiados la gran vitrina de occidente. Un espejismo. Nada de lo expuesto estaba a su alcance. Habían conquistado la libertad de ver, pero no la de tocar.

CONSEJERO.- ¡Gozan de otras libertades!

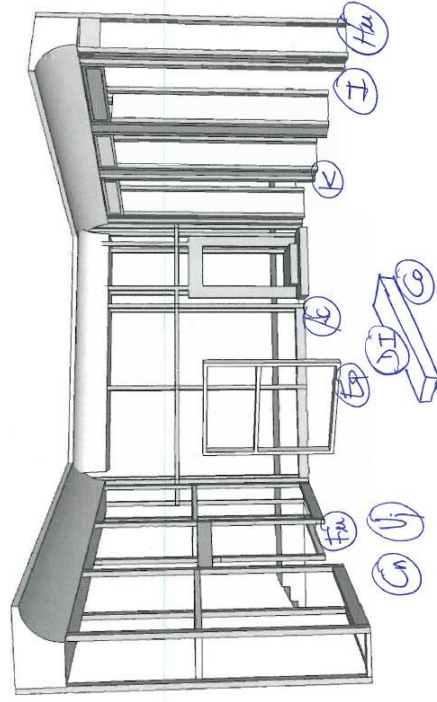
Entrada Mutis Pto. Txt:

El viajero abre la maleta que trae y la vacía encima de la silla. La maleta está llena de escombros.

Refiriéndose a los escombros que le acaban de tirar delante de sus narices.



Alzado



Descripción Movimiento

Texto

VIAJERO.- Ni siquiera les consenten llevarse los cascos del muro para construir chabolas. ¡Esos escombros cargados de historia empleados en la construcción de viviendas tercermundistas! ¡Nunca! Su sitio está en los salones de los sesudos políticos que dirigieron con tan dudosos resultados la demolición. ¡Magníficos trofeos para albañiles chapuceros!

CONSEJERO.- ¡Váyase o haré que le echen!

VIAJERO.- (*Airando más papéles*) No he terminado.

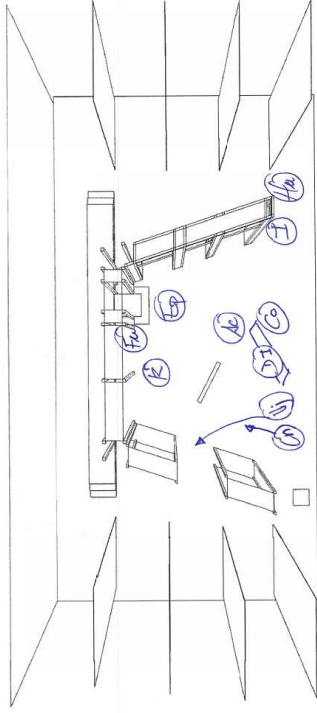
CONSEJERO.- Por supuesto que sí.

El CONSEJERO le coge por las solapas y le levanta de la silla.

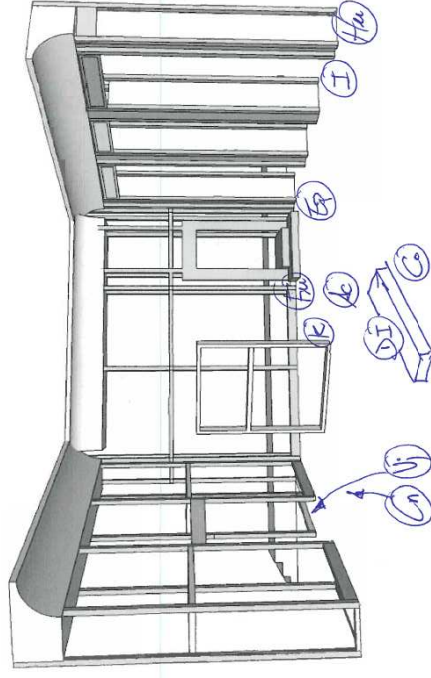
VIAJERO.- Conozco el camino.

Entrada Mutis Pto. Txt:

Planta



Alzado



El consejero le empuja hasta la salida por el armario. En nuestro caso, el Viajero ya se había levantado de su silla.

Texto Descripción Movimiento

Planta

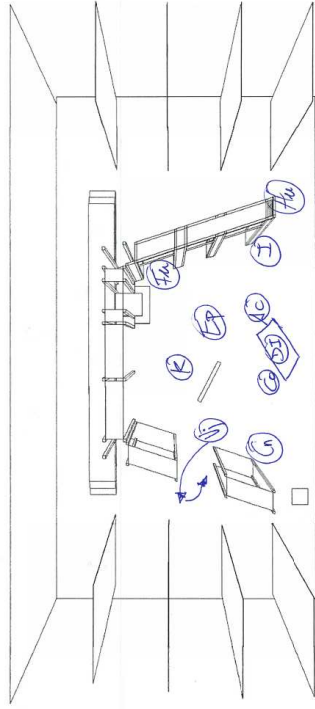
Entrada Mutis Pto. Txt:

12 El CONSEJERO le suelta. El VIAJERO se despide del público con una leve inclinación de cabeza y emprende el regreso hacia el armario, aunque no llega a entrar en él. El EMPERADOR se ha despojado de parte de su ropa y hace flexiones con las manos apoyadas en el suelo. El AMA DE CRÍA va como una sonámbula con el seno desnudo. Empieza a comportarse con la obscenidad de las prostitutas. El EMPLEADO DE LA FUNERARIA empuja el carro de la basura describiendo siempre la misma circunferencia.

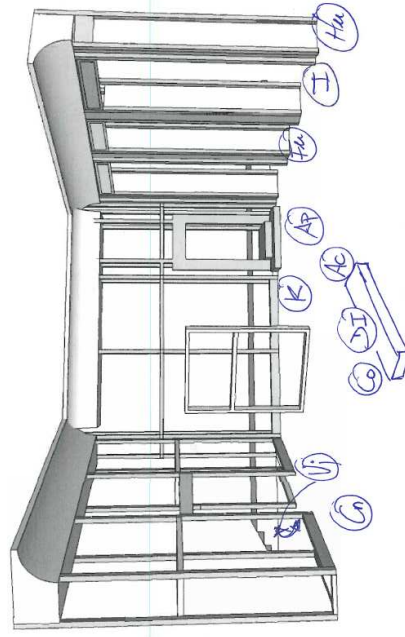
EMPLEADO DE LA FUNERARIA.- ¡No hay espacio para más cadáveres!

CONSEJERO.- ¿Dónde lo buscas, imbécil?

EMPLEADO DE LA FUNERARIA.- Aquí y allá. Es decir, por todas partes.



Alzado



Planos: 13/15
CUADRO
 Título

XIII
 LA MAQUINA FAMILIAR

Texto Descripción Movimiento

Planta

13

CONSEJERO.- En el sur hay tierra de sobra.

EMPLEADO DE LA FUNERARIA.- Los Balcanes se han convertido en una gigantesca fosa común.

HUMANISTA.- Estamos en la cuna de la tragedia, y la tragedia, ya se sabe, es buena proveedora de cadáveres.

CONSEJERO.- La tragedia ha sido abolida en Europa.

HUMANISTA.- ¿Cómo? ¿De un plumazo?

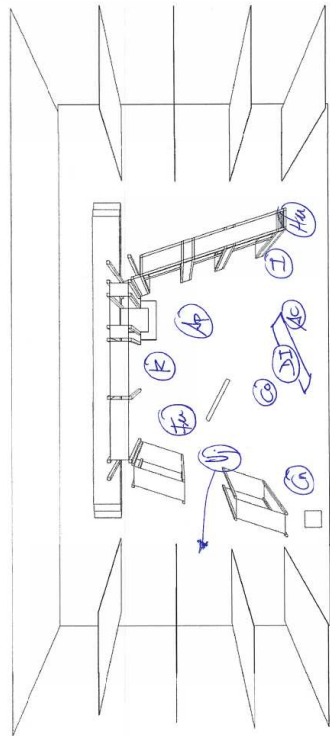
CONSEJERO.- ¡Por decreto del Emperador!

VIAJERO.- (*Terzando en la conversación*) Papel mojado. Nadie le respeta. Y el que legisla hace la vista gorda. Son muchos los que viven de ella. El negocio de la guerra sigue dando buenos dividendos.

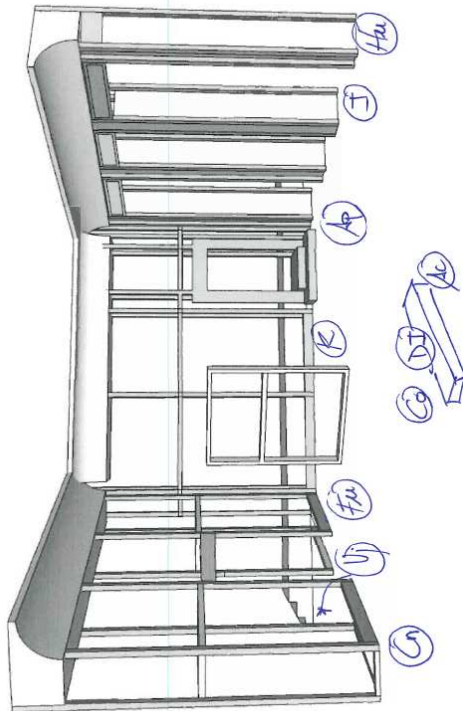
CONSEJERO.- ¿Todavía aquí?

VIAJERO.- Ya me iba. El hedor de tanta carne mal acunada es insoportable.

Entrada Mutis Pto. Txt:



Alzado



Planos: 14/15
CUADRO
 Título

XIII

LA MAQUINA FAMILIAR

Texto Descripción Movimiento

Planta

Entrada Mutis Pto. Txt: Viajero

14 El VIAJERO se introduce en el armario.

EMPLEADO DE LA FUNERARIA.- ¿Qué hago con el cargamento?

CONSEJERO.- (Con un hilo de voz) En otros tiempos se incineraba.

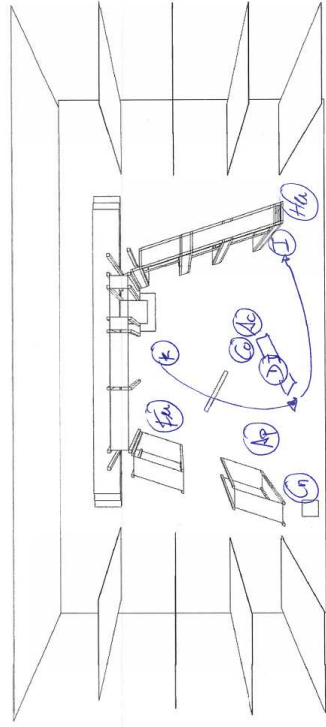
KANTOR se sobresalta.

KANTOR.- ¡No hemos aprendido nada!

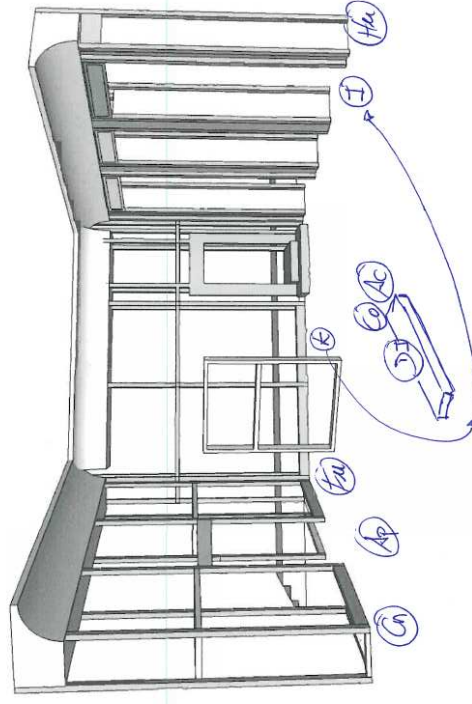
CONSEJERO.- No he dicho que ahora vayamos a hacerlo. He apuntado una posibilidad. Encenderíamos los hornos sólo durante unos días. Los imprescindibles. La contaminación atmosférica sería mínima.

KANTOR.- (Espantado) ¿Qué sucedió, Infanta?

INFANTA.- Al dolor de tantos desengaños, se sumó el de la garganta, en la que el bulto crecía. La fiebre se apoderó de mí y ya no me libré de ella. Era una muñeca rota. Todos lo veían. Menos el Emperador.



Alzado



Kantor vuelve al primer plano de la escena.

Kantor vuelve hasta la Infanta en Z3.

Planos: 15/15
CUADRO
 Título

XIII
 LA MAQUINA FAMILIAR

Descripción Movimiento

Planta

Texto

15

EMPERADOR.- *(Abandonando las flexiones)* ¡Mi esposa goza de tan buena salud que me acompañará a los carnavales!

INFANTA.- Cuando entré en el salón de baile, era una brutal máscara de mi misma, la estampa de la muerte.

La DOBLE DE LA INFANTA *lanza un grito agónico, al que sigue el silencio. Los HOMBRES que manejan la máquina familiar, dejan de hacerlo. Liberan de las ataduras el cuerpo de la mujer y le tienden a los pies de la INFANTA. La COMADRONA, sentada en un taburete, se limpia el sudor. El EMPERADOR contempla el cadáver con la mirada extraviada.*

CONSEJERO.- ¡La Infanta ha muerto!

EMPERADOR.- Necesito otra esposa.

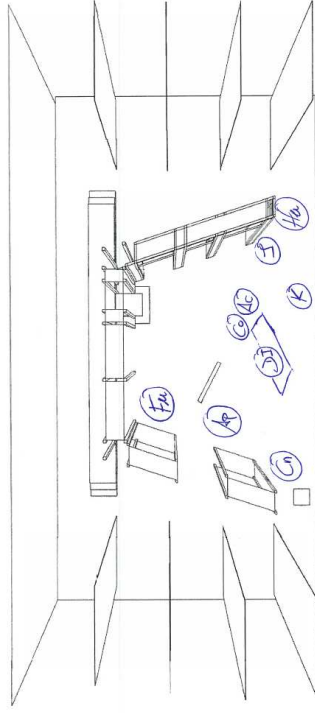
INFANTA.- Apenas acabaron los funerales, empujé el camino de Cracovia.

KANTOR *agita las manos ordenando que concluya la actuación. Los actores de Cricot se relajan.*

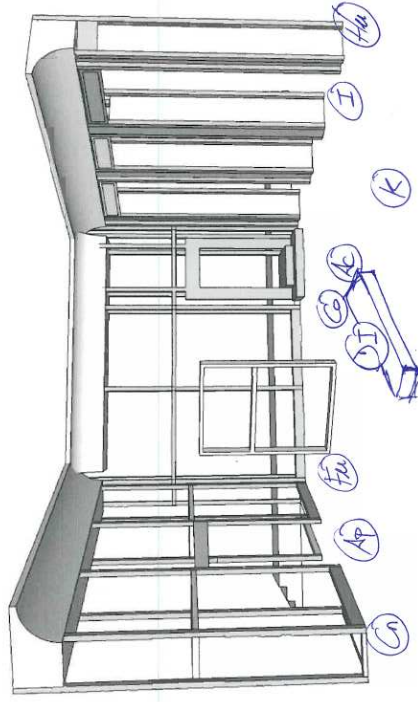
Entrada
 Mutis
 Pto. Txt:

Silencio extremo.

Kantor ordena a todos que paren...



Alzado

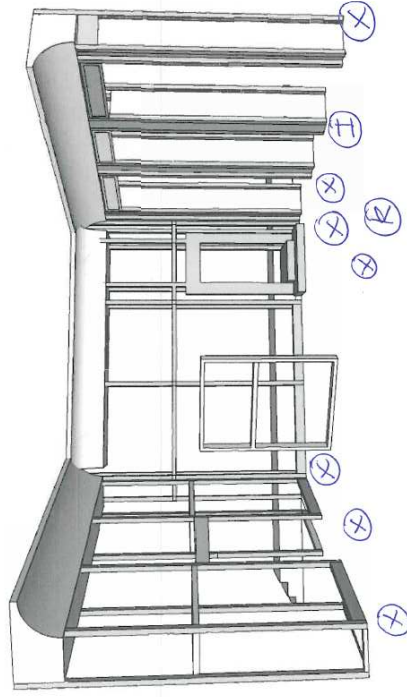
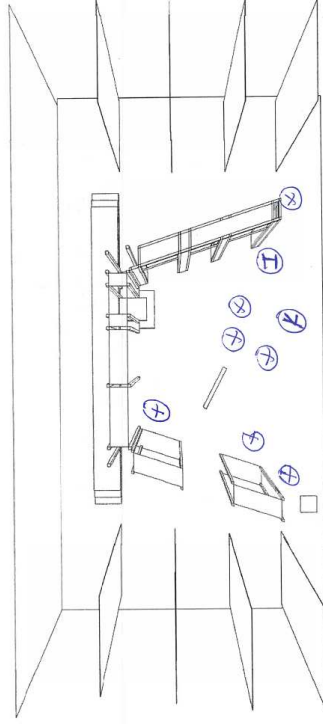


KANTOR.- Mi abrigo.
(Rechaza el que le ofrece un ACTOR) El que llevaba en El regreso de Ulises...

ACTOR.- Esta muy viejo. Tiene los bolsillos rotos. No podrá abrochárselo. No tiene botones.

KANTOR.- Ésc. Tráeme ése... *(Mientras el ACTOR busca el abrigo, se dirige al resto de la compañía)* He de confesaros algo. La oscuridad empieza a envolverme. A veces miro y no veo. Las voces, incluso las cercanas, las oigo mal. Tengo la sensación de que todo se aleja de mí poco a poco. Lo interpreto como el anuncio de que está a punto de llegar ese momento en que ya no ocurre nada. He decidido disolver la compañía. Habéis peregrinado conmigo durante mucho tiempo. Gracias a todos. Sed felices. Es cuanto tengo que decir. Podéis olvidaros de mí.

Entrada Mutis Pto. Txt:



Planos: 2/6
CUADRO
 Título

XIV
NO VOLVERÉ JAMÁS

Descripción Movimiento

Planta

Entrada Mutis Pto. Txt:
 Los actores salen todos por el armario. El ultimo actor que sale cierra las puertas y la luz del armario que se encendió en el Cuadro V, se apaga ahora definitivamente. La luz de la bombilla que preside el escenario quedará encendida junto a la plataforma trasera. Kantor avanza desde el Z3 hasta su mesa en Z1. Observa todo su material tirado en el suelo.

2
 Los actores abandonan disciplinadamente la estancia a través del armario. El que ha ayudado a KANTOR a ponerse el abrigo, lo hace en último lugar, cerrando sus puertas desde dentro. KANTOR huye de la mirada de la INFANTA refugiándose tras la mesa de luces.

INFANTA.- ¿Por qué?

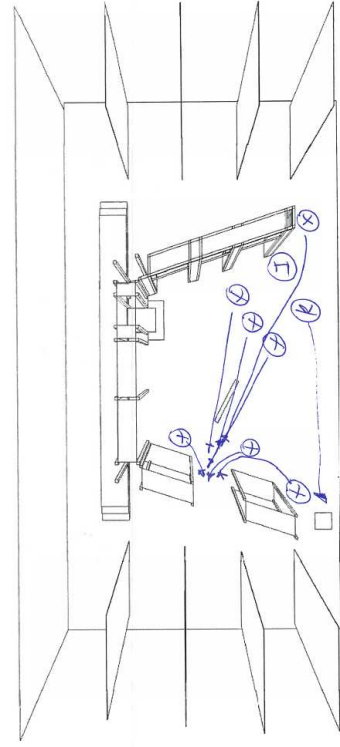
KANTOR.- Estoy cansado.

INFANTA.- Pero estaba preparando un nuevo espectáculo. Me ha ofrecido un papel en él. Iba a interpretar mi propio personaje. ¿No es cierto? Usted me ha animado a que contara mi aventura.

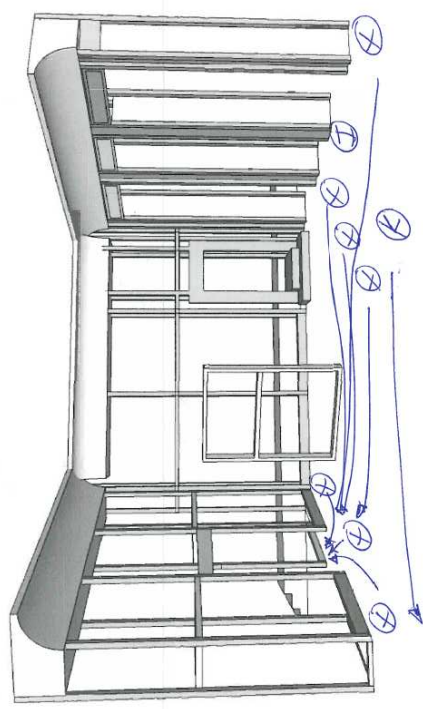
KANTOR.- Ha sido un error. Lo siento.

KANTOR empieza a apagar los focos.

INFANTA.- ¿Dónde está el error?



Alzado



La luz del escenario se van apagando paulatinamente.

KANTOR.- La realidad va más allá que la imaginación. La realidad surge directamente de la vida. Es repugnante y brutal, aunque la mostremos disfrazada de obra de arte. La estética, querida Infanta, está reñida con la realidad.

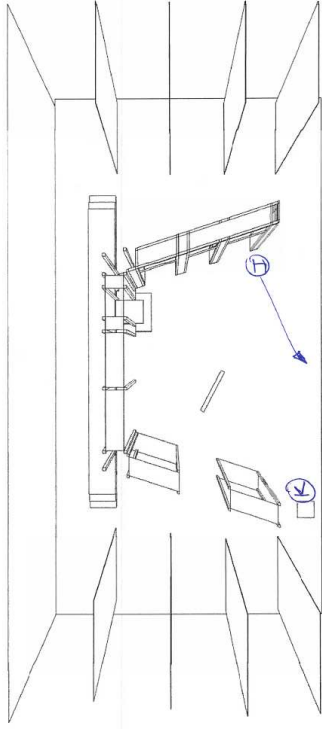
INFANTA.- ¡Quiero que se conozca mi historia!

KANTOR.- Una historia llena de privaciones. ¿Cree que serviría para hacer frente al culto de la sangre y del dinero? ¿Para qué revivir tantas escenas de desolación y muerte? Regrese al cuadro del que jamás debió salir.

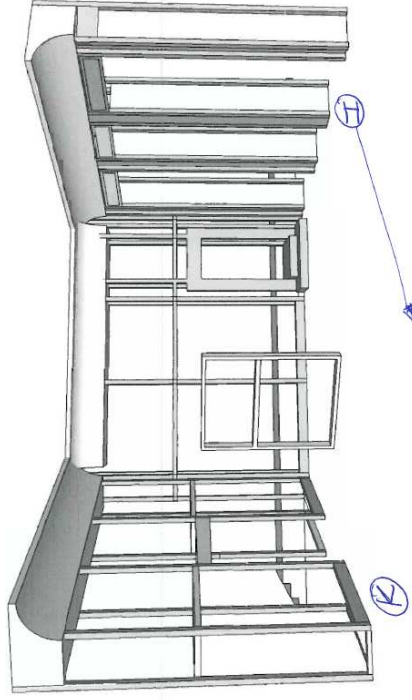
INFANTA.- ¡Nunca! No quiero que mi imagen vuelva a servir para mostrar el rostro amable de una Corte gobernada por el hambre y la peste. Los visitantes contemplan, gracias a la genialidad de un pintor como Velázquez, un mundo irreal en el que yo, con la inocencia de los cinco años, aparezco dulce y distraída. Deslumbra tanta belleza. Usted no se dejó cegar...

Entrada Mutis Pto. Txt:

La Infanta se acerca hasta Kantor pero queda en Z2.



Alzado



Planos: 4/6
CUADRO
 Título

XIV

NO VOLVERÉ JAMÁS

Descripción Movimiento

Texto

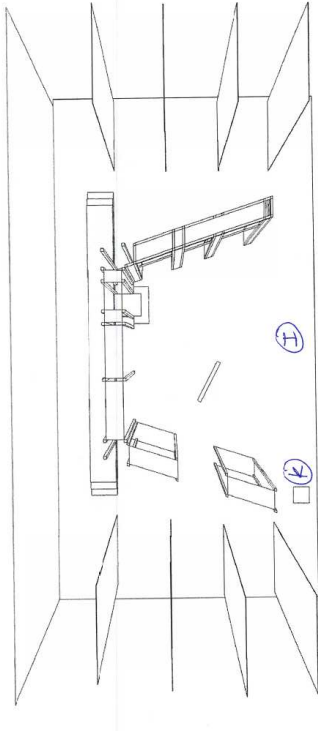
4

KANTOR.- Fue algo extraño.
 INFANTA.- Vio o intuyó cosas que pasaban desapercibidas para los demás. Por ejemplo, adivinó mi deseo de escapar de aquel lugar. No era el afán de aventura lo que me empujaba. Era el ansia de apartarme de un mundo maltrecho y decadente.

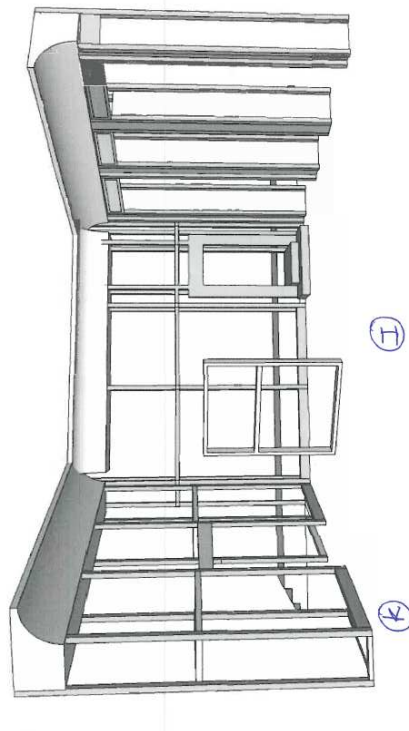
KANTOR.- Pobre Infanta. Huyendo de España, da en Europa. ¿Y qué encuentra? Bajo montañas de maquillaje espeso, la misma miseria. Así eran España y Europa hace trescientos años y así son ahora. He pasado mi vida creyendo que la memoria es capaz de hacernos mejores, que el testimonio de los seres que habitan en ella evita que el hombre repita sus errores. ¡Qué equivocado estaba! Quienes han asumido la faraónica empresa de edificar la nueva Europa se han olvidado de que los cimientos se apoyan en una inmensa ciénaga. Habría que limpiarla de los odios engendrados por patriotismos estúpidos. Pero ellos no saben hacerlo. Son comerciantes zafios y tahúres sin escrúpulos. Aprendieron la tabla de multiplicar antes que a entender un poema. Nada que no sea el dinero les conmueve. Explotan a los que huyen de la barbarie de las guerras que ellos mismos alimentan y a los que van llegando de continentes todavía más miserables. La herida abierta de los Balcanes es la prueba de su incompetencia. Prometen restaurarla, pero la hacen cada vez más honda. ¡Cuánta obscenidad!

Entrada Mutis Pto. Txt:

Planta



Alzado



Entrada
Mutis
Pto. Txt:

La única luz que alumbra el estudio es la que proporciona la bombilla suspendida del techo.

INFANTA.- ¿Hacia dónde encaminará sus pasos, señor Kantor?

KANTOR.- (*Apartándose de la mesa de luces*) Hacia la isla de Ítaca, como Ulises. En ella se conservan los primeros recuerdos de la infancia, de la familia... Pero no la encontraré.

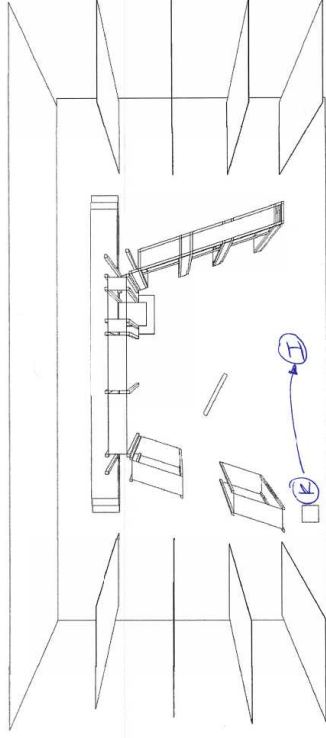
INFANTA.- Déjeme que le acompañe. Tal vez, entre los dos, demos con ella.

KANTOR.- Es posible que ya no exista. Presiento que vagaré sin llegar a ningún destino. Me invade un inmenso terror, Infanta. Tengo la sensación de que me precipito cabeza abajo en el abismo.

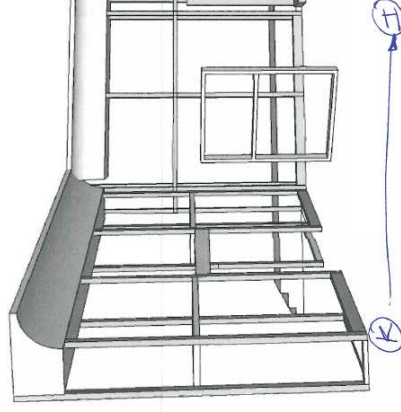
KANTOR alarga el brazo.

INFANTA.- ¿Que hace?

Kantor se acerca hasta Z2 donde está la Infanta.



Alzado



KANTOR alarga el brazo

Descripción Movimiento

Texto

KANTOR.- Tiendo la mano buscando algo a lo que agarrarme, algo que detenga mi caída, que me eleve de nuevo...

INFANTA.- ¿Otra mano, tal vez?

KANTOR.- Tal vez.

La INFANTA me su mano a la de KANTOR.

INFANTA.- Demasiado débil.

KANTOR.- Una mano cálida. La cabeza me da vueltas...

La INFANTA le obliga a sentarse.

KANTOR.- ¿Por qué no nos hemos conocido antes? Hubiéramos hecho grandes cosas juntos. Ahora es tarde. Si seguimos cogidos de la mano, lo único que conseguiré será arrastrarla en mi viaje a los infiernos. Regrese a su sitio en el cuadro de Velázquez. Viva en él eternamente y olvide el futuro. Juegue con Nicolásillo y con ese perro que abulta más que él...

INFANTA.- No me iré de su lado.

KANTOR.- Claro que sí. ¿Sabe, Infanta? Hoy es mi cumpleaños. El último.

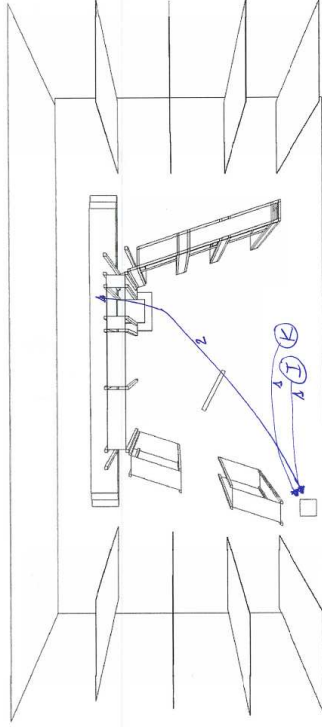
KANTOR inclina la cabeza hacia delante. La INFANTA llora. No sabe qué hacer. Contempla los brazos vacíos. Luego, retrocede hacia la puerta. Apaga la bombilla. Todavía llega alguna luz débil del exterior. Sale. Cierra suavemente. El cuarto de la imaginación y de la memoria de TADEUSZ KANTOR queda sumido en la oscuridad.

Entrada
Mutis
Pto. Txt:

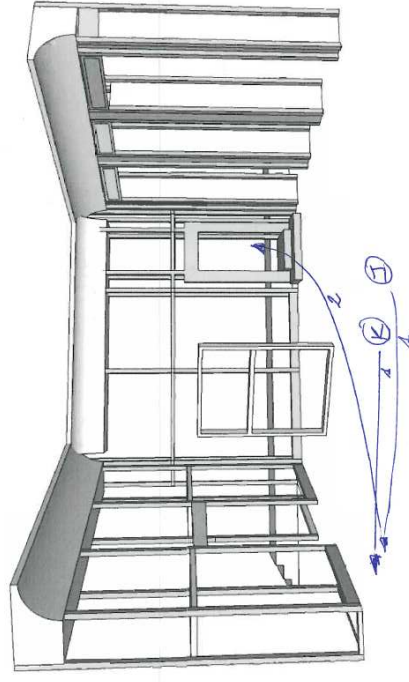
La Infanta le toma la mano.

La Infanta le lleva hasta su silla en Z1.

Planta



Alzado



KANTOR inclina la cabeza hacia delante. Muere. La INFANTA llora. La Infanta retrocede hacia la puerta en el fondo del escenario entre Z8-Z9. Sube por las escaleritas y cuando está en rampa iluminada, con un chasquido de dedos apaga la bombilla. Poco a poco va transitando la pasarela hasta que sale. Oscuridad.

4.3.4.2. El momento y lugar de las entradas y salidas de los actores.

Cuadro	Zona de escenario	Personajes	Entrada	Mutis
I	Entran por el patio de butacas Kantor y el Guía del museo.	Guía Kantor	X	
	La gasa se va iluminando por la parte trasera donde se vislumbra a la misma altura que la imagen de la Infanta en el cuadro, otra Infanta bañada por una luz cenital. El cenital cae a la altura de Z2 (zona 2) en el escenario.	Infanta	X	
	Junto a la Infanta anteriormente iluminada, aparecen en absoluta inmovilidad Velázquez (Z1) y Nicolasillo Pertusato (Z3) que también son actores.	Nicolasillo Velázquez	X	
	El guía baja del escenario cuando Kantor se encamina hacia la salida. Kantor sale por el pasillo hacia el hall de teatro y el Guía le sigue.	Kantor Guía		X
III	Se hace la oscuridad. Entra un miliciano que tira la figura recortada de Don José Nieto por la puerta del fondo Z8-Z9.	Miliciano	X	
	A una señal del Miliciano, los Tramoyistas del teatro irrumpen en escena.	Tramoyistas	X	
	El miliciano echa a Nicolasillo de la escena por el lado marcado y rápidamente abre los balcones de Z6-Z9.	Nicolasillo		X
	Salen Tramoyistas por todos los lados y Miliciano.	Tramoyistas Miliciano		X
	Regresa el Miliciano a buscar definitivamente a los que quedaban dentro.	Miliciano	X	
	Velázquez besa en la frente a la Infanta y se despide de ella. El Miliciano acaba por coger a la Infanta por la mano y se la lleva por la puerta del foro. Recorren toda la plataforma trasera y salen por Z9 Sale Velázquez por la misma puerta. Llega a la plataforma y mira hacia donde se han ido el miliciano y la Infanta. Velázquez se marcha por el lado contrario de la plataforma.	Miliciano Infanta Velázquez		X
IV	La escena comienza en oscuridad total. Kantor está sentado en una silla de escorzo al público y echado encima de una mesa de luces. La ubicación será entre proscenio y Z1.	Kantor	X	
	Desde la derecha de la pasarela comienza a entrar la Infanta. Se para a la altura de la puerta y levanta la mano tratando de tocar en una puerta cerrada. Llamen a la puerta. La Infanta baja de la pasarela por la escalera de manera muy parsimoniosa. Queda entre Z8-Z9	Infanta	X	
	La Infanta retrocede hacia la puerta por la que entró, entre Z8-Z9. Sube por la pequeña escalera y se sitúa sobre la rampa trasera de espaldas al público.	Infanta		X
V	En el hueco de la puerta reaparece la Infanta. Kantor manda a entrar a la Infanta. Esta baja y entra nuevamente por la puerta, hasta situarse en Z5 aprox.	La Infanta	X	
	Las puertas del armario se abren y entran varios actores que se sitúan dentro de la escena por el lado izquierdo	Actores del Cricot	X	
	Los actores comienzan a marcharse por la puerta del armario. Se llevan las figuras de cera.	Parte de los actores del Cricot		X
VI	Tío Carlos tira la traviesa en el medio de la escena. Entre Z5-Z2. Un soldado del ejército alemán aparece por la rampa sobre la luz fría que había dejado del Tío Carlos en la acción anterior.	Soldado del ejército alemán	X	
	El traqueteo se va haciendo más lento y, finalmente, tras el chirriar de los trenos, se detiene. Desde ambos lados de la rampa comienzan a aparecer los personajes marcados: Los viajeros, soldados uniformados con camisas azules y un Capellán Castrense.	Los viajeros Soldados uniformados con camisas azules Capellán castrense	X	
	El último que llega a Z2, lugar donde está la Infanta, es el teniente.	Teniente	X	
	Todos los actores salen como alma que lleva el diablo por todas las direcciones, atravesando incluso la estructura. El hombre del Andén se incorpora y sale.	Actores del Cricot		X
	Los actores más próximos a Z3-Z6 entran en escena. No más de tres que arrojarán al Tío Carlos.	Actores del Cricot Curiosos	X	
	Los Curiosos desaparecen de escena después de lanzarse como buitres sobre la maleta que tenía Tío Carlos.	Actores del Cricot Curiosos		X
VII	Kantor abre una de las puertas falsas y hace señas para que alguien salga. Al punto asoma un nutrido grupo de actores sucios y mal vestidos. Las puertas falsas han de estar esencialmente a los laterales del tercer plano. En este caso situaremos esta a la altura de Z9.	Actores Cricot Adas	X	
	Otro de los actores que hará de cortesano, entra por la zona derecha del escenario. Se situará en Z3.	Cortesano	X	
	A una palmada de Kantor, todos se apartan y dejan solos, frente a frente, a la Infanta y al Emperador.	Cortesanos		X

	Cuando lo indica El Emperador se enciende la luz de rampa trasera y un grupo de violinistas a modo de orquesta comienza a tocar al compás de una pavana. No tienen instrumentos pero los imitan. Emperador e Infanta comienzan a bailar. Les acompañan 4 parejas más que salen de entre la estructura escenográfica pero que quedarán bailando en los laterales de la escenografía.	Orquesta Parejas de Baile	X	
	El Emperador toma por el talle a la Infanta y, al punto, la orquesta pasa de la pavana al vals. Van retirándose los otros bailarines, dejando sola a la pareja.	Parejas de baile		X
	Un violinista entra por el armario de Kantor, y queda situado en Z4, ante la puerta del propio armario.	Violinista	X	
	A una señal del Violinista cesa la música.	Orquesta Violinista		X
	El embajador entra por el armario. El Emperador le recibe en la puerta y le desplaza para hablar hasta Z3, donde está el pupitre.	Embajador	X	
	El autor asoma por la zona de Kantor. Kantor casi ni le ve porque le da la espalda.	Autor	X	
	Sale el autor por donde mismo entró.	Autor		X
	Sale el Embajador por donde mismo entró, por el armario de Kantor.	Embajador		X
	Desde el otro extremo de la escena, y antes de que el Emperador salga del escenario, un actor que está en el exterior de la estructura por Z9-Z6, recrimina el trabajo de Adas/Emperador. Otro actor que está también fuera de la estructura pegado a la puerta del fondo. Otro actor desde el fondo de la escena.	Actores Actriz	X	
VIII	Nicolasillo coge uno de los varios marcos de las ventanas que están apoyados por la zona Z6 en el exterior de la estructura, y se asoma. Nicolasillo entra con el marco de la ventana cogido en sus manos.	Nicolasillo	X	
	Después de su pregunta, un tramoyista entra una silla sobre la que se sienta abatida la Infanta. La silla se situará entre Z2-Z3. El tramoyista queda a su lado.	Tramoyista	X	
	El tramoyista queda a su lado.	Tramoyista		X
	Nicolasillo sale por el armario de Kantor. Se irá a ubicar en la plataforma del fondo en la zona derecha. Ha de quedar visible para todos. Una luz cenital barre su posición mientras se encuentre allí.	Nicolasillo		X
IX	Los actores entran en tropel en escena y se sitúan libremente en los laterales de la estructura.	Actores	X	
	La Infanta señala a un actor que se ha situado en la parte izquierda de la estructura. Este comenzará hablando desde su posición y a lo largo del discurso progresará hasta situarse en el primer plano del escenario.	Viajero	X	
	Del fondo de la escena, Z9, un actor se gira y se acerca al Viajero por la parte trasera. Es el Esbirro.	Esbirro		
	Todos los presentes salen.	Actores.		X
	Mientras salen todos, dos actores asumen el rol de empleados de la funeraria y entran a recoger el cadáver.	Empleados de la funeraria	X	
	Salen los empleados de la Funeraria.	Empleados de la funeraria		X
X	Nicolasillo baja corriendo de la plataforma y entra por la puertita del fondo. Va hasta el cuadro donde está la Infanta. Vuelve por la puerta del fondo	Nicolasillo	X	
	Nicolasillo sale corriendo hasta el lateral derecho de la estructura. Un tramoyista le dará una barra de hierro y vuelve sobre sus pasos hacia el marco del lienzo. Los dos Esbirros entran por la puerta del fondo de la escena y agarran a Nicolasillo lo desarman y lo tiran al suelo. Nicolasillo ha de caer entre Z3-Z5.	Tramoyista Esbirros	X	
	Entra el Emperador y los 3 cortesanos por la puerta del fondo. Por donde antes entraron los Esbirros.	Emperador Cortesanos	X	
	En la plataforma trasera se ve como entra un muchacho que enarbola una gran bandera. Mientras el resto de los actores del Cricot, y de espaldas al público y desde la posición en la que estén, jalean y aplauden al muchacho de la bandera.	Joven de la bandera Actores públicos	X	
	El Joven de la bandera es la imagen del pánico. Su rostro se contrae en un rictus que ya no se borrará.	Actores		X
	Todos los actores se mueven lentamente hacia otras posiciones. Los que están subidos a la plataforma bajan de ella.	Joven de la bandera		X
XI	El Embajador vuelve a entrar por el armario de Kantor. El Emperador va a su encuentro.	Embajador	X	
	Mientras dos tramoyistas desplazan la caja de embalaje y colocan en Z2 a modo de ataúd. Luz recortada que baña la caja mortuoria.	Tramoyistas con ataúd	X	

XII	Un actor se pone sotana y bonete, reúne a la Infanta y al Emperador. Dos tramoyistas elevan la caja de embalaje que hacía de ataúd y la colocan en posición vertical en Z3 a modo de púlpito.	Cura Tramoyistas Actores	X	
	Los actores que toman la palabra, sale fundamentalmente del grupo que está en el tercer plano y avanzan hasta el primer plano para hablar.	Actor 1 Actriz 1 Actor 2 Actor 3	X	
	Una actriz se ofrece para hacer el papel de la Infanta ante la indisposición de esta. La Infanta asiente. Kantor.	Doble de la Infanta	X	
	La Comadrona arrebató la cuna mecánica a los actores que frenéticamente la movían por todo el escenario y la pone bajo la máquina familiar. (Z2)	Comadrona	X	
	El Ama de cría también vaga entre el resto de los actores ofreciendo su pecho a quien quiera amamantarse.	Ama de cría	X	
	Por la puerta del armario asoma el Viajero. Vuelve El Empleado de la funeraria llega empujando el carro de la basura y va echando muñecos en su interior. Sale a descargar los muñecos y vuelve.	Viajero	X	
	Vuelve El Empleado de la funeraria llega empujando el carro de la basura y va echando muñecos en su interior. Sale a descargar los muñecos y vuelve.	Empleado de la funeraria	X	X
	El Viajero se introduce en el armario.	Viajero		X
XIV	Los actores salen todos por el armario.	Actores del Cricot		X
	La Infanta retrocede hacia la puerta en el fondo del escenario entre Z8-Z9. Sube por las escaleritas y cuando está en rampa iluminada, con un chasquido de dedos apaga la bombilla. Poco a poco va transitando la pasarela hasta que sale.	Infanta		X

4.3.4.3. Principales acciones anotadas.

Cuadro	Acciones
I	<ul style="list-style-type: none"> - Entran por el patio de butacas Kantor y el Guía del museo. - El Guía del museo avanza por el pasillo guiado por la luz de una linterna. Alguien que se cubre la cabeza con un sombrero y lleva un gabán apoyado sobre los hombros, le sigue a pocos pasos. - El Guía sube al proscenio y enciende la luz. Repentinamente se ilumina sólo el cuadro. - Kantor fija su mirada en los ojos de la Infanta. - Kantor se quita el sombrero y retrocede para abarcar mejor el cuadro. Al cabo de unos segundos, se dirige a ella. - Kantor fija su mirada en los ojos de la Infanta. Comienza a avanzar hasta aproximarse al cuadro sin subir al proscenio. Luego se dirige a ella... - A medida que Kantor ha ido acercándose al cuadro, la parte trasera del lienzo ha comenzado a iluminarse de tal modo que ahora se ve con más profundidad todo. - Kantor, malhumorado, se cala el sombrero y se encamina hacia la salida. De pronto, repara en el público que ocupa la sala. - El guía baja del escenario cuando Kantor se encamina hacia la salida, dejando la luz del cuadro encendida y toda la parte trasera de la gasa con una luz más amplia que en el momento de la entrada de los dos personajes. - Kantor vuelve a pararse casi en el mismo punto central en el que lo hizo cuando procedía a entrar en el espacio. Se dirige a todo el público y hablará dando una vuelta sobre sí mismo para que le escuchen también los espectadores que han quedado por detrás de él. - Kantor sale por el pasillo hacia el hall de teatro y el Guía le sigue. - Mientras salen, la Infanta hace ademán de moverse hasta que finalmente extiende su brazo. - Las figuras de Velázquez y de Nicolasillo se agitan inquietas.
II	<ul style="list-style-type: none"> - Deja de proyectarse el cuadro. Se sube la gasa que separaba el resto de la escena del proscenio. - La Infanta trata de salir corriendo y Velázquez la para. - Durante todo el tiempo, Nicolasillo estará curioseando por el estudio de Velázquez. - Velázquez hace ademán de querer tirarle la paleta al enano. - Se enfada y se va al fondo del escenario. Se planta a la altura de la puerta del fondo en Z8-Z9. - Nicolasillo da un puntapié al perro y se sienta en el suelo. Velázquez vuelve a pintar
III	<ul style="list-style-type: none"> - De fuera llega un fuerte estampido. Todos vuelven la vista hacia los balcones. Nicolasillo se asoma a uno. - Nueva explosión. Nicolasillo se agacha ante la explosión que parece más cercana. Los demás se llevan las manos a la cabeza. La Infanta trata de ocultarse detrás de dos maniqués de alambre de - Velázquez se va hasta donde está el enano y le da un pescozón a Nicolasillo. Le echa del balcón y queda él mirando. - La siguiente explosión se produce cerca. La Infanta y el enano se vienen al suelo. Velázquez queda un poco aturdido en el balcón donde se hallaba. - Una descarga de artillería ahoga sus palabras y hace temblar los muros de Palacio. Velázquez también acaba por agacharse... Comienza a llenar la atmósfera escénica con humo. - Velázquez acude junto a la Infanta y la protege con su cuerpo. El fragor remite a medida que Nicolasillo va cerrando los balcones. - En el lugar que ocupaba la silueta de José Nieto Velázquez, aparece un Miliciano. Enciende una linterna y grita desde el fondo.

	<ul style="list-style-type: none"> - El miliciano trata de levantar a Velázquez. - El miliciano trata de sacar a Velázquez, junto a Nicolasillo, por el lateral izquierdo de la estructura. A la altura de Z4. - Salen todos, excepto Velázquez. El Miliciano entreabre uno de los balcones y una suave penumbra baña la estancia. A una seña suya, los Tramoyistas del teatro irrumpen en escena. Con gran celeridad, descuelgan los cuadros y los van sacando por los laterales. - Velázquez Trata de arrebatarse un cuadro a un tramoyista. - Velázquez se pone delante del cuadro tratando de obstaculizar al miliciano y los tramoyistas que se lo lleven. - Apenas dejan el taller de pintura los Tramoyistas y el Miliciano, Velázquez tiende la mano hacia el lienzo. - Salen Tramoyistas y Miliciano. Velázquez tienen la mano a la Infanta para que salga del marco que la arropa. - La Infanta sale del cuadro. Contempla la estancia desnuda. - Regresa el Miliciano a buscar definitivamente a los que quedaban dentro. - Velázquez besa en la frente a la Infanta y se despide de ella. - El Miliciano acaba por coger a la Infanta por la mano y se la lleva por la puerta del foro. Recorren toda la plataforma trasera y salen por Z9 - Sale Velázquez por la misma puerta.
IV	<ul style="list-style-type: none"> - En el escenario oscuro, se oyen los pasos y la respiración fatigada de alguien. Entra Kantor - Se enciende la luz de la bombilla que preside el escenario y quedará encendida hasta el final de la obra. - Desde la derecha de la pasarela comienza a entrar la Infanta que vienen con un traje negro gastado y deshilachado como si fuera un espectro. Se para a la altura de la puerta y levanta la mano tratando de tocar en una puerta cerrada. - Lllaman a la puerta. El ruido de los golpes en la puerta los hace Kantor en su propia mesa. - Quien entra es la Infanta. - Kantor levanta la mirada. Se sorprende. Va a su encuentro. - La Infanta retrocede hacia la puerta por la que entró, entre Z8-Z9. Sube por la pequeña escalera y se sitúa sobre la rampa trasera de espaldas al público. Se ilumina la rampa Allí hará el cambio mínimo de vestuario que precise para la siguiente escena. El cambio se hará a vista de público. - Kantor camina un poco hacia Z5 para asegurarse de que la Infanta no le verá cambiar las cosas. Comienza el cambio de objetos. - Kantor vuelve a su silla.
V	<ul style="list-style-type: none"> - Inclinado sobre la consola, Kantor actúa sobre los interruptores y unos focos visibles desde la sala iluminan el escenario. - En el hueco de la puerta reaparece la Infanta. - Kantor manda a entrar a la Infanta. Esta baja y entra nuevamente por la puerta, hasta situarse en Z5 aprox. - Las puertas del armario se abren y entran varios actores que se sitúan dentro de la escena por el lado izquierdo. - Los actores comienzan a vestirse. - Actores empujados por el Soldado Napoleónico, que ha tomado un fusil del armero. - Kantor le da una maleta a un actor. - La Infanta se resiste. El Soldado Napoleónico derriba a la Infanta de un culatazo. No consiente que nadie acuda en su ayuda. - Los actores comienza a marcharse por la puerta del armario. Se llevan las figuras de cera.
VI	<ul style="list-style-type: none"> - Pero no todos los actores se van enseguida. Algunos se rezagan y deambulan por la sala curioseándolo todo. Kantor va tras ellos y los empuja agitando las manos. Uno de los que se escabullen se acerca a la maleta con la intención de cogerla. - Hay un amago de forcejeo entre la Infanta y Tío Carlos. - Kantor coge a Tío Carlos del brazo y se lo lleva hasta las puertas del armario. El resto de actores que están dentro se van apartando. - Al escuchar el pitido, todos los actores miran al unísono a Z9. Una imaginaria vía cruzará desde Z9 hasta Z1. Los actores lo harán visible para que el público detecte que se quiere contar. - El hombre del andén gira la cabeza al paso de cada tren. De pronto, adivinamos, por el gesto, que lanza un grito desesperado. Luego saca una pistola del bolsillo y la apoya en la sien. La Infanta corre hacia él, pero no logra evitar el disparo. - Tío Carlos está fuera de sí. Trata de cruzar pero Kantor le retiene. - Tío Carlos tira la traviesa en el medio de la escena. Entre Z5-Z2. - Un soldado del ejército alemán aparece por la rampa sobre la luz fría que había dejado del Tío Carlos en la acción anterior. - Una voz ronca entona las primeras estrofas de “La agresión del comunismo ruso” y, al punto, un coro enfervorizado y desafiante le secunda, Mientras el Capellán, crucifijo en mano, reza por el muerto. - La tropa rodea a la Infanta. - Todos miran al unísono a Z9 y se apartan de la línea imaginaria por donde pasa el tren desde Z9 a Z1. - Todos los actores salen como alma que lleva el diablo por todas las direcciones, atravesando incluso la estructura. - La Infanta se mueve y mira entre la estructura para encontrar al actor que haga de Emperador. - Tío Carlos abre finalmente la maleta. - Los curiosos caen como buitres sobre la maleta que tenía el Tío Carlos.
VII	<ul style="list-style-type: none"> - Kantor abre una de las puertas falsas y hace señas para que alguien salga. Al punto asoma un nutrido grupo de actores sucios y mal vestidos. - El elegido se adelanta. La Infanta no disimula su desencanto. - La Infanta se cubre los ojos con las manos. Kantor se apresura a despojar a Adas de sus pobres y sucias prendas. - Kantor llama a uno de los actores que intentaron entrar anteriormente. Se acerca hasta el centro del escenario.

	<ul style="list-style-type: none"> - Todos cantan el himno nacional austriaco con mucho fervor, desde la posición donde estén. Todos, menos Kantor, la Infanta y el propio Emperador. - A una palmada de Kantor, todos se apartan y dejan solos, frente a frente, a la Infanta y al Emperador. - El emperador coge de la mano a la Infanta y la lleva hasta Z2-Proscenio Central. - Cuando lo indica El Emperador se enciende la luz de rampa trasera y un grupo de violinistas a modo de orquesta comienza a tocar al compás de una pavana. No tienen instrumentos pero los imitan. Suenan los compases de una pavana. - El Emperador coge a la Infanta y comienza a darle algunas indicaciones - Todos, en palacio, se incorporan a la danza cortesana. Se mueven como figuras de caja de música. - Emperador e Infanta comienzan a bailar. Les acompañan 4 parejas más que salen de entre la estructura escenográfica pero que quedarán bailando en los laterales de la escenografía. - El Emperador pasa al ataque. Cierta confusión en la Orquesta. Se van retirando las otras parejas y quedan solos bailando El Emperador y la Infanta. - La Infanta hace cierto esfuerzo por zafarse del Emperador. - Un Violinista de nuestro tiempo, con pajarita y sombrero hongo, irrumpe en escena. Un violinista entra por el armario de Kantor. - El emperador deja de bailar. - El Emperador conduce a la Infanta al otro lado del marco sin lienzo. - La besa en los labios y se va apartando de ella. - El Emperador recibe a su Embajador en Madrid. El embajador entra por el armario. - El autor asoma por la zona de Kantor. Sale el autor por donde mismo entró. - Sale el Embajador por donde mismo entró, por el armario de Kantor. - La Infanta sigue dentro del cuadro. La Infanta llora en silencio. El Emperador le coge la barbilla a la Infanta en un gesto de afecto.
VIII	<ul style="list-style-type: none"> - Por uno de los marcos de ventana asoma la cabeza de Nicolasillo. - La Infanta abraza hasta esa zona. - Tira el marco de la ventana a un lado y se lleva a la Infanta hasta Z2. - Un tramoyista entra una silla sobre la que se sienta abatida la Infanta. La silla se situará entre Z2-Z3. El tramoyista queda a su lado. - La Infanta se enfrenta a Nicolasillo. - Trata de abrazarle. Nicolasillo se aparta. - Nicolasillo sale por el armario de Kantor. Se irá a ubicar en la plataforma del fondo en la zona derecha. Ha de quedar visible para todos.
IX	<ul style="list-style-type: none"> - Los actores entran en tropel en escena y se sitúan libremente en los laterales de la estructura... - La Infanta señala a un actor que se ha situado en la parte izquierda de la estructura. - Todos los actores se disponen a escuchar el discurso del viajero. - Un tramoyista próximo a la silla donde estaba sentada la Infanta, se la aproxima hasta Z2-Z5 - La Infanta ya está nuevamente dentro del marco del cuadro. - El Emperador le tira una de las banderas que estaba ubicada convenientemente entre el atrezo por Z6. El Viajero la coge. - Empuña la bandera y la levanta a ojos de todos. Termina a voz en cuello con la respiración entrecortada. - Todos los actores que están en el espacio se giran y dan la espalda al público. Todos menos La Infanta, Kantor y El Emperador. - Del fondo de la escena, Z9, un actor se gira y se acerca al Viajero por la parte trasera. Es el Esbirro. - El Esbirro dispara tres veces sobre el Viajero, que cae al suelo. La Infanta vuelve la cabeza. - El viajero se desploma en suelo. Z2. La Infanta no quiere verlo. - Nicolasillo, que desde su escondite no ha perdido detalle, contempla atónito como dos empleados de la funeraria arrastran el cadáver y lo introducen en un cesto de mimbre. - Pasan una fregona y le hacen desaparecer. En cuanto se queda sólo, - Nicolasillo baja corriendo de la plataforma y entra por la puertita del fondo. Va hasta el cuadro donde está la Infanta.
X	<ul style="list-style-type: none"> - Kantor levantándose de su silla. También ha quedado abatido con lo que ha visto. - Nicolasillo vuelve por la puerta del fondo y vuelve nuevamente hasta el marco donde se haya la Infanta retenida. - La Infanta trata de salir del cuadro, pero no puede. Golpea con los puños la barrera invisible e infranqueable que tiene delante. - Nicolasillo sale corriendo hasta el lateral derecho de la estructura. Un tramoyista le dará una barra de hierro y vuelve sobre sus pasos hacia el marco del lienzo. - Los dos Esbirros entran por la puerta del fondo de la escena y agarran a Nicolasillo lo desarmen y lo tiran al suelo. Nicolasillo ha de caer entre Z3-Z5. - Entra el Emperador y los 3 cortesanos por la puerta del fondo. Por donde antes entraron los Esbirros. - Los dos Esbirros se echan encima del enano y le sacan a rastras por la puerta del armario de Kantor. - El Emperador vuelve sobre el cuadro de la Infanta. - Ordena a los cortesanos que salgan. Estos se van por distintas direcciones, ninguna por la puerta del fondo por la que entraron - El Emperador le tiende la mano y la Infanta abandona el cuadro sin dificultad. Su confusión es tanta, que no acierta a hablar. - Por la pasarela trasera, de derecha a izquierda, pasan 4 actores montados sobre escobas emulando paseos a caballo. - Un Actor Joven coge una bandera y, montado a horcajadas sobre los hombros de un compañero, la agita. Cae abatido

	<ul style="list-style-type: none"> - El Emperador abraza a la Infanta y sigue con la mirada el descenso del invisible telón de seguridad. El ruido se amortigua. Antes de apagarse, suena lejano un tableteo de ametralladora. - Todos los actores se mueven lentamente hacia otras posiciones. - La Infanta se libera suavemente de los brazos del Emperador y le mira fijamente a los ojos.
XI	<ul style="list-style-type: none"> - El Embajador vuelve a entrar por el armario de Kantor. El Emperador va a su encuentro. - Mientras dos tramoyistas desplazan la caja de embalaje y colocan en Z2 a modo de ataúd.
XII	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Dos tramoyistas elevan la caja de embalaje que había de ataúd y la colocan en posición vertical en Z3 a modo de púlpito.</i> - <i>Los actores invaden el espacio.</i> - <i>Mientras el cura coloca a la Infanta y al Emperador en Z2. Al terminar, el cura volverá a Z3 donde está el púlpito.</i> - Kantor abandona la mesa de luces y se dirige amenazante hacia el Cura. - El velo blanco cae al suelo. <i>Tumulto de actores se mueven como locos autómatas al iniciarse la marcha. Pison el velo de la novia. Finalmente Kantor consigue cogerlo y se desplaza libremente por el espacio.</i> - Kantor, fuera de quicio, grita para que cese la música y se abre paso hacia el Emperador, apartando a los actores con violencia. Con el fin de la música, la acción se interrumpe. Kantor coge al Emperador por el pecho y le zarandea. - <i>Mientras en los actores van preparando la máquina familiar. La llevan primer plano.</i> - <i>La Infanta se aproxima hasta la máquina de la familia.</i> - La Infanta está a punto de desvanecerse. Con la ayuda de algunos actores, la conduce hasta una silla y la obliga a sentarse.
XIII	<ul style="list-style-type: none"> - Comienza una actividad frenética donde los actores desplazan de un lado a otro la cuna mecánica y el carro de la basura. - Los actores se irán pasando los muñecos de cera de mano en mano imbuidos en una danza de la muerte. El espacio se irá llenando de estos cadáveres infantiles. - Kantor se mueve de un sitio a otro tratando de controlar la situación. - Dos hombres colocan a la doble de la Infanta en la máquina familiar. (Z2) - La Comadrona arrebata la cuna mecánica a los actores que frenéticamente la movían por todo el escenario y la pone bajo la máquina familiar. (Z2) - El Consejero aparece desde la masa y se adelanta. Se ubicará entre Z1. - El humanista sale del pupitre que está por Z3-Proscenio Derecho. - El humanista y el Consejero dialogan desde la distancia. Está cada uno en los extremos del escenario. - Lo que tira al suelo el Consejero, son los libros que Kantor tenía en su mesita de luces. - La Comadrona saca al muñeco de la cuna. Antes de presentárselo al Emperador, el actor que imitaba su llanto, calla. - El Emperador arroja el muñeco contra el suelo y sigue caminando frenéticamente por todo el espacio esperando mejores noticias. - El Ama de cría también vaga entre el resto de los actores ofreciendo su pecho a quien quiera amamantarse - Vuelve El empleado de la Funeraria llega empujando el carro de la basura y va echando muñecos en su interior. Sale a descargar los muñecos y vuelve. - Por la puerta del armario asoma el Viajero. Únicamente el Consejero se interesa por él. - El viajero se adentra poco a poco hasta el primer plazo de la zona derecha (Z1). Coge la silla de Kantor y se sienta frente al público. - El Consejero que le ve se va acercando poco a poco hasta que cuando le toca hablar, está a su altura en el primer plano, más próximo al centro del escenario. (Z1-Z2) - El viajero se levanta de la silla. La discusión se produce ahora con la silla en medio de los dos hombres. - El viajero abre la maleta que trae y la vacía encima de la silla. La maleta está llena de escombros. - El consejero le empuja hasta la salida por el armario. En nuestro caso, el Viajero ya se había levantado de su silla. - El Viajero se despide del público con una leve inclinación de cabeza y emprende el regreso hacia el armario, aunque no llega a entrar en él. - El VIAJERO se introduce en el armario. - La Doble de la Infanta lanza un grito agónico, al que sigue el silencio. Los hombres que manejan la máquina familiar, dejan de hacerlo. Liberan de las ataduras el cuerpo de la mujer y le tienden a los pies de la Infanta. La Comadrona, sentada en un taburete, se limpia el sudor. El EMPERADOR contempla el cadáver con la mirada extraviada. - Kantor ordena a todos que paren...
XIV	<ul style="list-style-type: none"> - El abrigo que Kantor ha pedido viene desde el armario. Se lo van pasando los actores entre sus manos hasta que llega al propio Kantor. - Los actores salen todos por el armario. El último actor que sale cierra las puertas y la luz del armario que se encendió en el Cuadro V, se apaga ahora definitivamente. - Kantor avanza desde el Z3 hasta su mesa en Z1. Observa todo su material tirado en el suelo. - Kantor va apagando los focos. La luz del escenario se van apagando paulatinamente. - Kantor alarga el brazo y une su mano a la de la Infanta. - La Infanta le obliga a sentarse. La Infanta le lleva hasta su silla en Z1. - Kantor inclina la cabeza hacia delante. La Infanta llora. Muere. No sabe qué hacer. Contempla los marcos vacíos. Luego, retrocede hacia la puerta. Apaga la bombilla. Todavía llega alguna luz débil del exterior. Sale. Cierra suavemente. El cuarto de la imaginación y de la memoria de Tadeusz Kantor queda sumido en la oscuridad. - La Infanta retrocede hacia la puerta en el fondo del escenario entre Z8-Z9. Sube por las escaleritas y cuando está en rampa iluminada, con un chasquido de dedos apaga la bombilla. Poco a poco va transitando la pasarela hasta que sale.

4.3.5. TECNOLOGÍA

4.3.5.1. Iluminación

4.3.5.1.1. Concepto lumínico

Se desprende del texto un concepto lumínico que pivota entre el juego de la luz y el color de la técnica más velazquiana y un hierático concepto kantoriano que, sin ser expresionismo, potencia los claroscuros de los personajes y las situaciones de guerra fundamentalmente.

Al margen de un estudio riguroso y en profundidad del cuadro de Velázquez, es destacable la luminosidad de la infanta en un primer plano, mientras se diluye la imagen de los reyes en un espejo al fondo. Ese valor que lumínicamente destaca Velázquez es también el gran argumento de López Mozo para contar la apenada historia de la Infanta. Ambos la ponen en el primer plano.

Ese juego lumínico de los primeros planos de Velázquez en *Las Meninas* y su contraposición con la oscuridad del fondo representa de alguna manera lo que pasa en un escenario donde de generalmente hay una potenciación lumínica en el área del proscenio y zonas Z1-Z2-Z3.

Pero desde un planteamiento lumínico también muy teatral, esa oscuridad del fondo se ve rota por la luminosidad de la puerta entreabierta de la que destaca la figura de don José Nieto Velázquez, mayordomo de palacio.

Este contraste de luminosidad en el proscenio que se confronta con la penumbra del fondo es también el contraste la luz-aire, el gran protagonista en *Las Meninas*.

El juego de matices lumínicos en *La Infanta de Velázquez* está muy ligado al tiempo escénico, y es muy importante a la hora de generar atmósferas. Al igual que en los espectáculos de Kantor, la luz juega con una amplia diversidad de matices y sutilezas.

Destacamos que López Mozo plantea de manera efectista el juego de la luz intraescena en algunas fases del espectáculo, como en el inicio, donde el Guía del museo se acompaña de una linterna para conducir a Kantor hasta el cuadro de Velázquez.

López Mozo hace precisiones lumínicas muy exactas, lo que demuestra bien a las claras qué imagen tiene en su cabeza el autor y qué le gustaría que se consiguiera desde el planteamiento de dirección. Por ejemplo, en el Cuadro I apunta: «Bañar de luz a la Infanta cuando Kantor descubre el cuadro»; en el Cuadro III: «Al cabo, la estancia queda sumida en una oscuridad apenas mitigada por la luz que penetra por la puerta del fondo. En el lugar que ocupaba la silueta de José Nieto Velázquez, aparece un Miliciano»; o, también en el mismo cuadro: «El Miliciano entreabre uno de los balcones y una suave penumbra baña la estancia».

En ese juego de precisiones, es esclarecedor cómo la visión escénica de López Mozo define el final del espectáculo, un final absolutamente poético:

Kantor empieza a apagar los focos. La única luz que alumbra el estudio es la que proporciona la bombilla suspendida del techo. Apaga la bombilla. Todavía llega alguna luz débil del exterior. El cuarto de la imaginación y de la memoria de TADEUSZ KANTOR queda sumido en la oscuridad”

4.3.5.1.2. Tipos de focos**Colour Count***(All Layers)*

10/15/15

Autor: Jeronimo López Mozo**Designer:** Miguel Ferrera**Show:** "LA INFANTA DE VELÁZQUEZ"**Director:** Ignacio Cabrera

Color	Type	Count
L021	10" Colour Frame	6
L147	10" x 11.5" Colour Frame	2
L147	310 CHPC Colour Frame	6
L200	10" Colour Frame	10
L200	310 CHPC Colour Frame	6

Instrument Count*(All Layers)*

10/15/15

Venue: Jeronimo López Mozo**Designer:** Miguel Ferrera**Show:** "LA INFANTA DE VELÁZQUEZ"**Assistant:**

Type	Lens	Count	Status
310 CHPC		12	HUNG
Altman Focusing Cyc 1		6	HUNG
PAR 64		29	HUNG
Source 4 - 25/50 Zoom		21	HUNG

LEYENDA

Symbol	Name	Count
--------	------	-------



	Sel 1200 PC	12
--	--------------------	-----------



	Altman FC 1 Plan	6
--	-------------------------	----------



	USITT Par 64 MFL	27
--	-------------------------	-----------



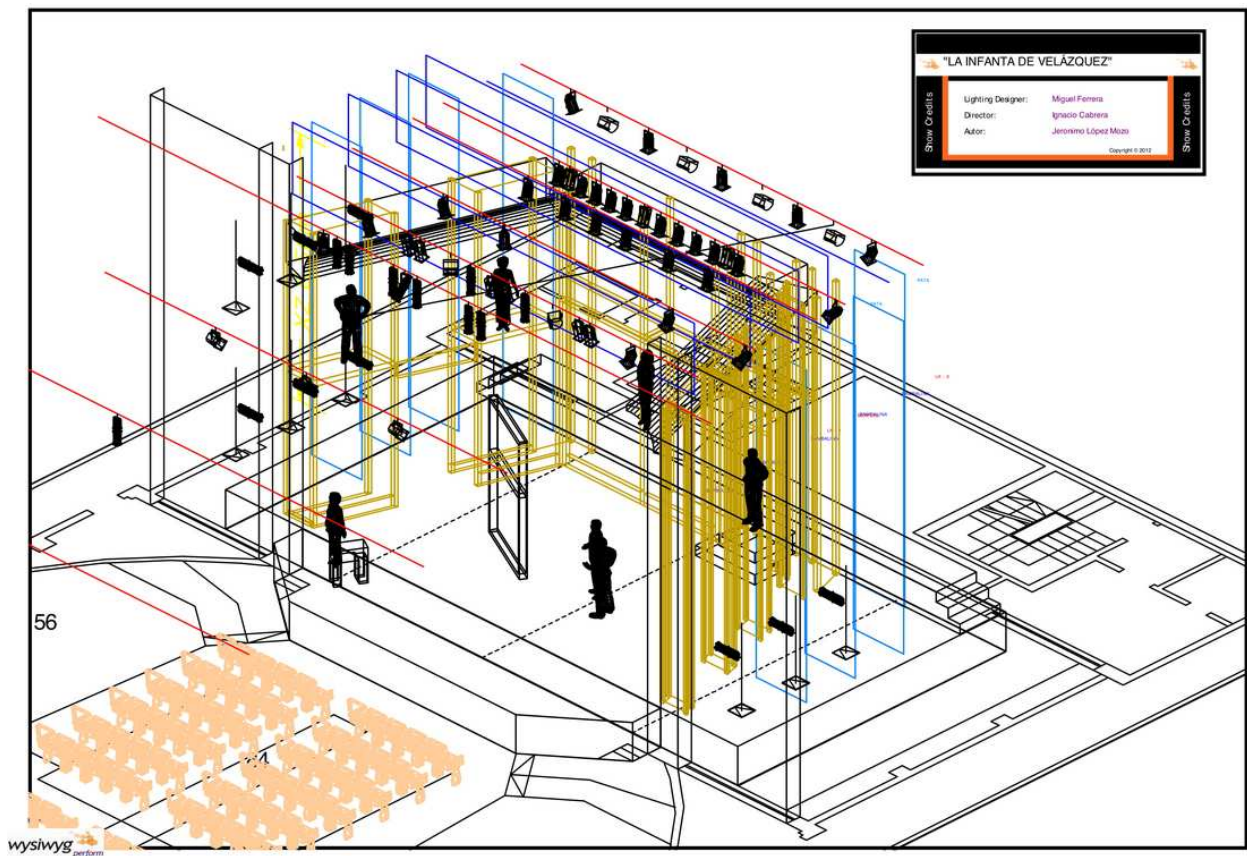
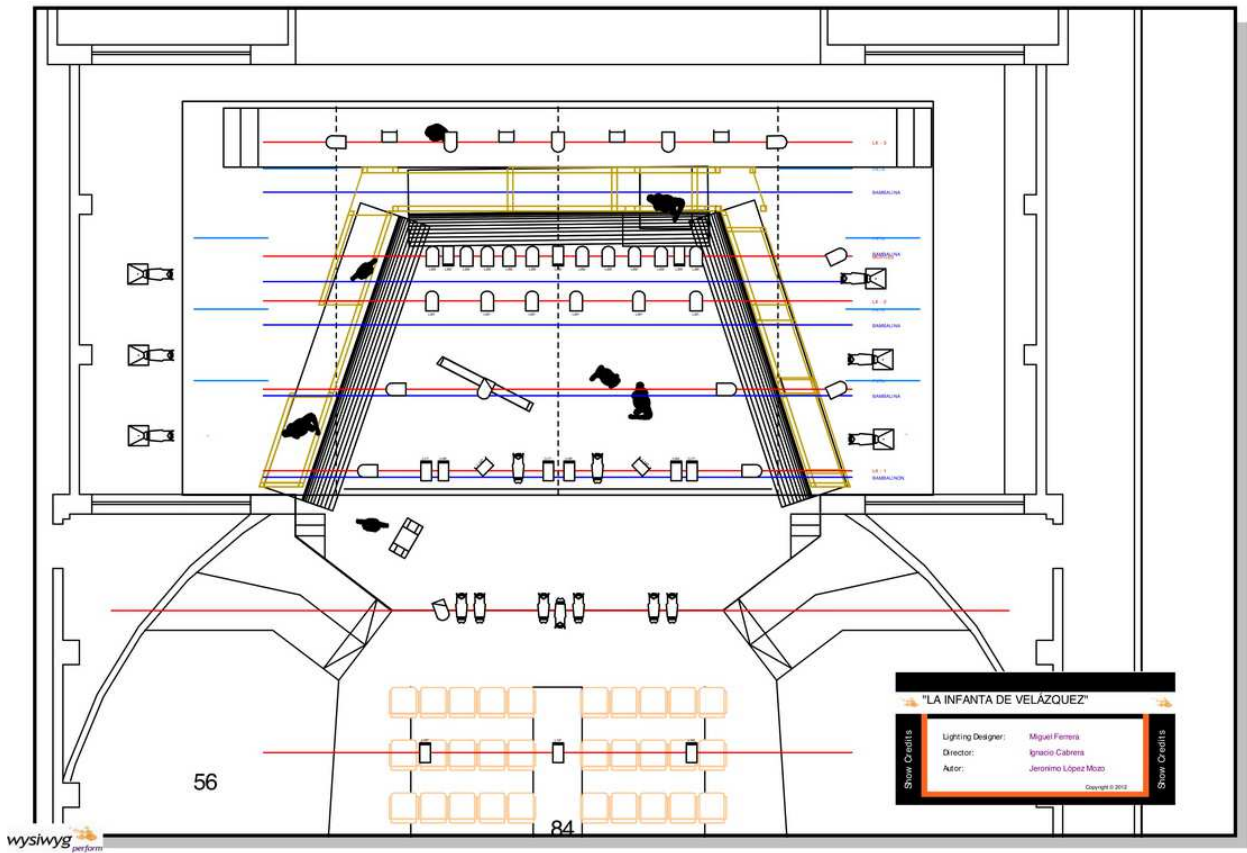
	USITT Par 64 NSP	2
--	-------------------------	----------

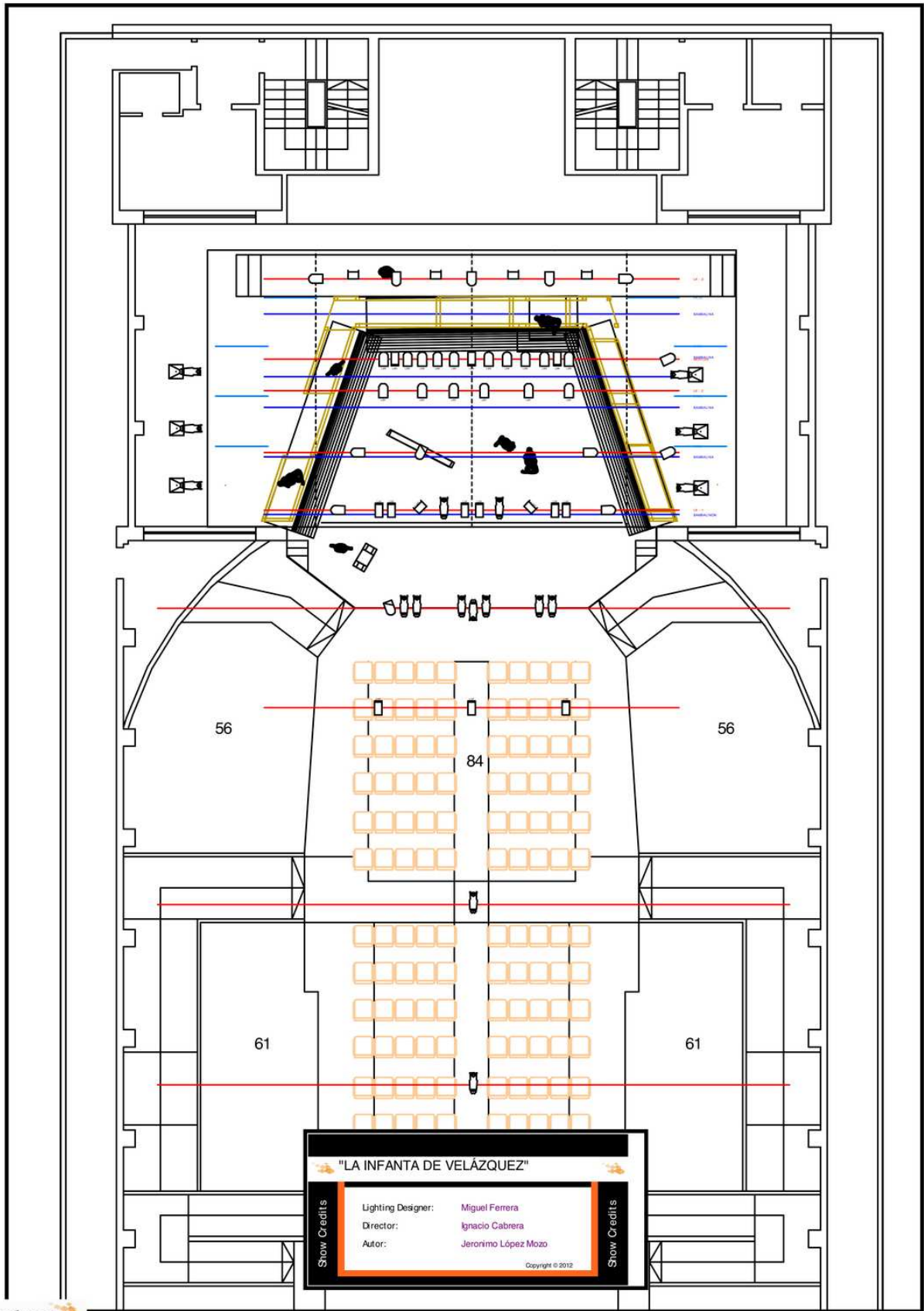


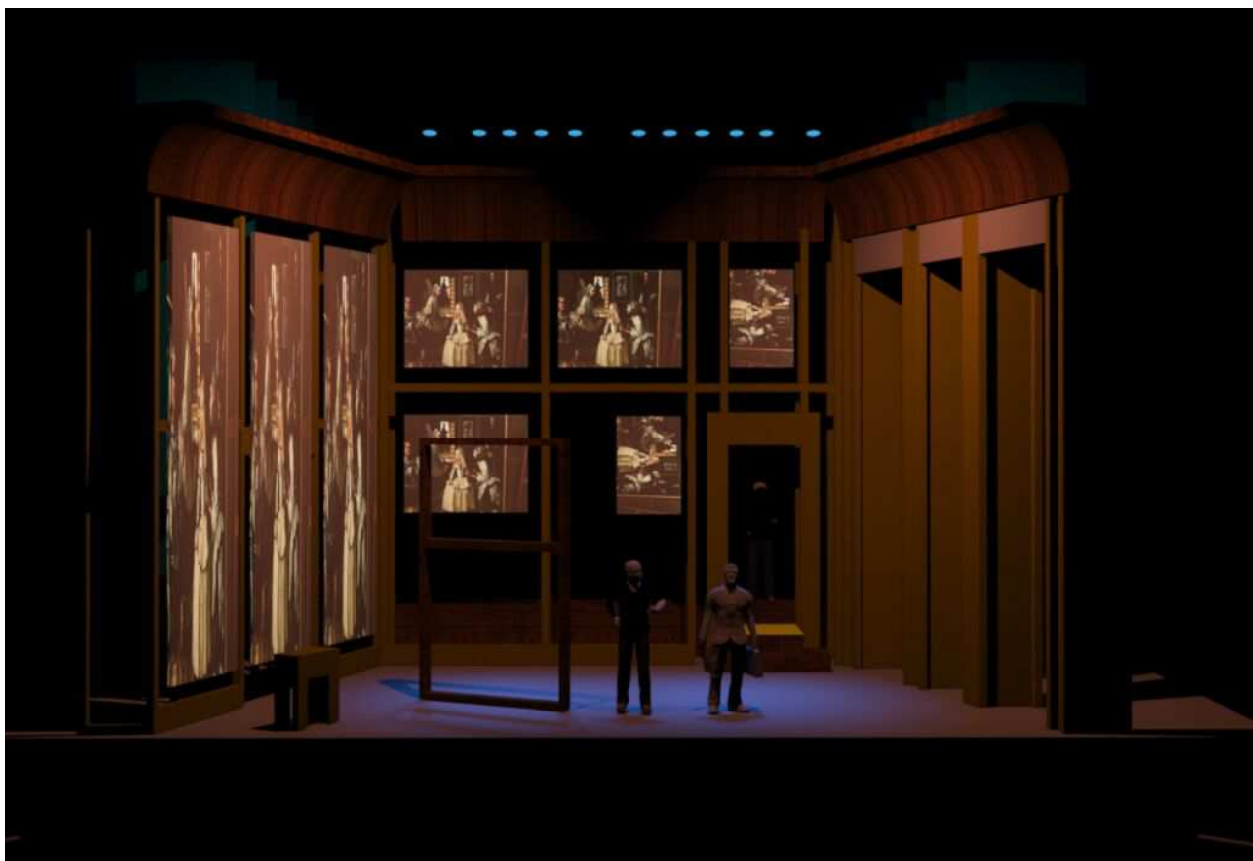
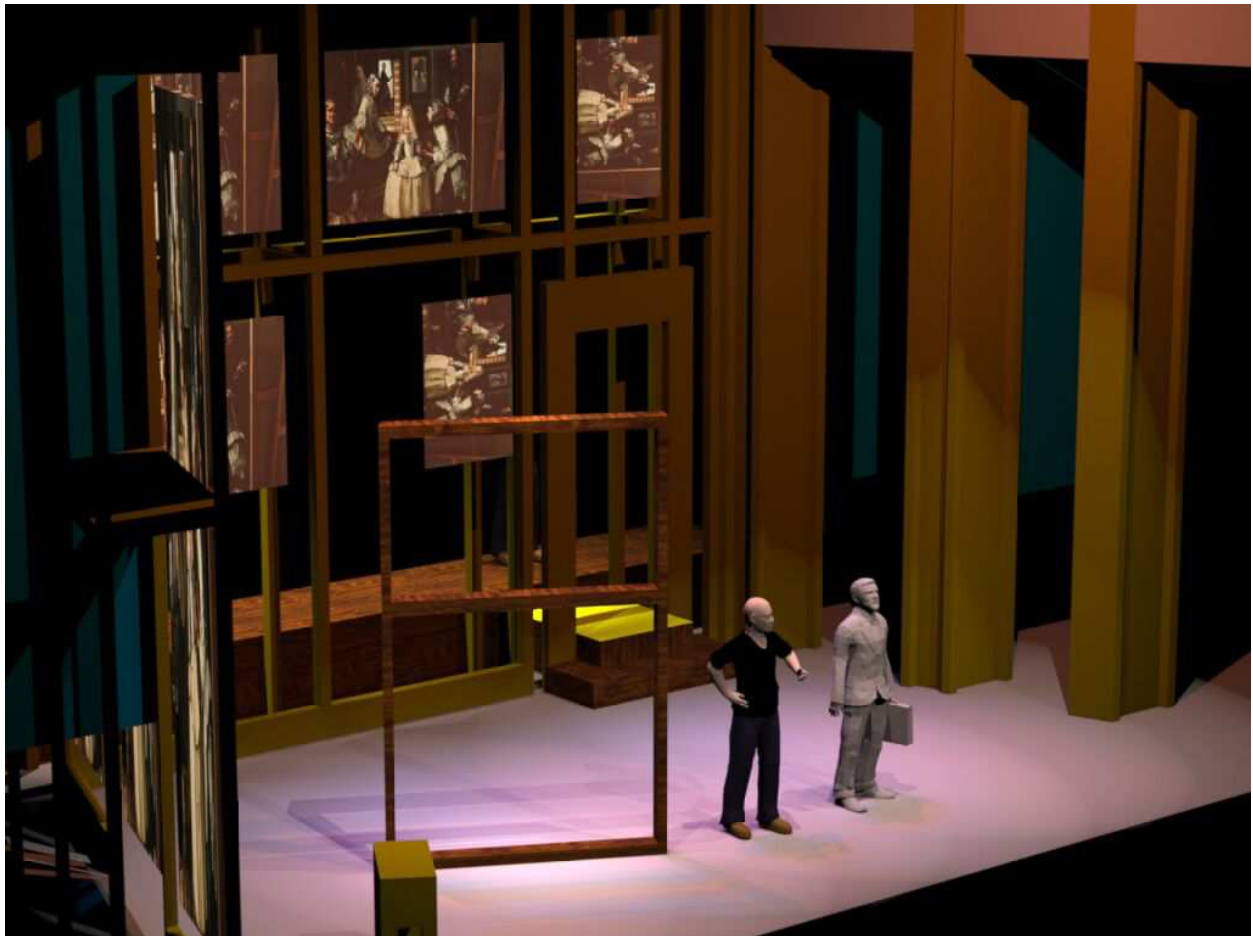
	Source 4 25/50	21
--	-----------------------	-----------



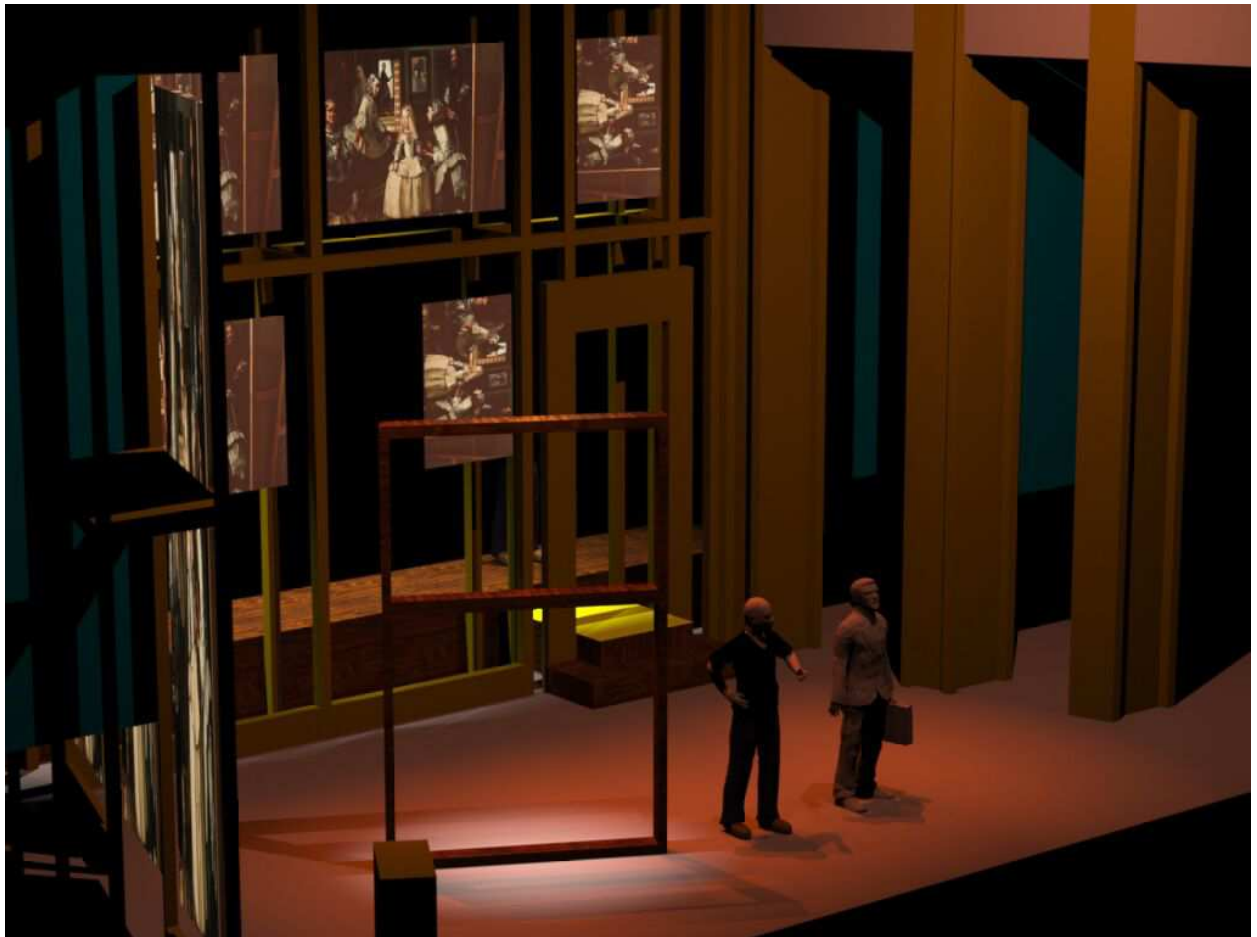
4.3.5.1.3. Distribución de aparatos





4.3.5.1.4. Renders





















4.3.5.1.5. Lista de movimientos lumínicos

Lo normal es que en un libro de dirección inicial, con el que se va a empezar a montar el espectáculo, no vengan predeterminados los movimientos de luz. Esta función quedará derivada a cuando esté dibujado todo el montaje.

Pudiera ser que algún equipo de dirección se hiciera un avance de lo que podría ser un listado básico de movimientos de luz, pero la realidad es que los equipos creativos con el iluminador al frente son bastante más operativos.

El listado de movimientos es lo que comienza a definirse dos semanas antes aproximadamente del estreno, después de tener el plano de luces y la disposición de movimientos finales en escena.

4.3.5.2. Espacio sonoro

4.3.5.2.1. Raider de sonido

La potencia del equipo de sonido vendrá determinada por el aforo del teatro. Se estima que para interiores se trabajará con 12 watts/persona en interiores; y si el espectáculo se pone en escena al aire libre esta potencia será de 24 watts/persona.

- 1 Equipo de amplificación para PA
- 1 Mesa de sonido
- 1 Reproductor de CD

Si no se cumplieran las condiciones y de manera alternativa, siempre previa consulta al sonidista del espectáculo, se pueden variar las condiciones de sonido del mismo siempre y cuando no se vean afectadas las condiciones artísticas.

Preferentemente, las columnas de sonido han de estar colocadas detrás del telón de fondo. En caso de que sea imposible, ha de consultarse con el sonidista del espectáculo.

4.3.5.2.2. Lista de pistas de sonido

López Mozo también sigue la estela kankoriana en lo referente al espacio sonoro. Aunque no hay mucha música en el espectáculo, toda ella no es música incidental, aunque sí es verdad que acompaña a determinadas acciones de importancia.

El resto del espacio sonoro arroja las acciones en la escena de manera efectista, generando una atmósfera propicia a la acción dramática.

Como aclaración, apuntaremos que propondremos la lista de pistas de sonido donde aparecerán sólo aquellas referidas por el autor en el texto original. Ello no invalida la posibilidad que, desde la dirección del espectáculo, se coloquen otras pistas, bien como inicio o fin de la obra, como posibles transiciones de cuadros, para remarcar escenas o acciones concretas y de importancia, etc.

En total se detecta en el texto quince referencias de audio. Algunas de ellas podrían dividirse en otras más, como pudiera ser la pista trece, pero, por la operatividad de la escena y por la velocidad con la que se desarrolla la misma, mantendremos una pista única que previamente será mezclada.

Relación y orden de los audios		
CUE	Cuadro	Descripción
1	III	Estampidos
2	III	Ruidos de cañonazos
3	III	Descarga de Artillería
4	III	Al estruendo de las bombas, siguen descargas de fusilería.
5	VI	Un pitido lejano anuncia que un tren se acerca.
6	VI	El tren pasa sin detenerse.
7	VI	Otro tren a gran velocidad.
8	VI	El estrépito de los trenes hace inaudibles las voces.
9	VI	Continuo paso de trenes.
10	VI	El traqueteo se va haciendo más lento y, finalmente, tras el chirriar de los trenos, se detiene.
11	VI	El tren lanza un agudo pitido y arranca lentamente.
12	VII	Una orquesta invisible inicia un concierto de violines. Suenan los compases de una pavana.
13	X	Del exterior llegan ruidos de botas. A medida que se aproximan, el sonido crece hasta hacerse estruendoso. Se suma el rugido de los motores de vehículos pesados. Se oyen voces en ruso que transmiten órdenes y suena algún disparo aislado.
14	XI	El emperador sigue con la mirada el descenso del invisible telón de seguridad. El ruido se amortigua. Antes de apagarse, suena lejano un tableteo de ametralladora.
15	XII	Suena la marcha de “La Infantería Gris”

4.3.5.3. Video.

Kantor era un director alejado de la tecnología, pero López Mozo, como autor, no lo es o, por lo menos, no se le conocen posicionamientos en contra. López Mozo nunca se pronuncia en sus textos sobre el uso o no de la tecnología, pues es una tarea que deja reposar en los hombros del director de escena.

Nosotros nos plantearemos el uso de la misma en momentos puntuales y con el objetivo de fortalecer los espacios y los tiempos dramáticos propuestos.

Aparecerá una proyección en el inicio de la obra con el cuadro de Velázquez sobre una gasa. También nos apoyaremos en imágenes de trenes en el Cuadro VI. Estas imágenes serán proyectadas en el foro de la escena.

4.3.6. ESCENOGRAFÍA

4.3.6.1. Concepto de la escenografía

Jerónimo López Mozo escribe *La Infanta de Velázquez* asumiendo una parte fundamental del corpus artístico de Kantor. No es de extrañar entonces que, conociendo al artista que combinaba trabajo pictórico y experimentación teatral, el concepto escénico que había definido López Mozo alrededor de la superposición de espacios y tiempos transitara los postulados más kantorianos.

La obra nace con un cuadro que toma vida. Una obra de arte como parte del escenario, con una Infanta que es referencia de la pintura mundial. Para ello, se apoya en un Kantor que también era pintor y estudió escenografía en Cracovia de joven.

La puesta en escena de esta obra reclama un alto componente visual, lo que hace que la escenografía entre en el juego de la postmodernidad que nos plantea el autor.

La escenografía de *La Infanta de Velázquez* ha de reflejar aquellas características propias del texto, con esa irracionalidad del tiempo que se refleja en escena. El tiempo es una constante en los textos de López Mozo, prueba de ello es el reloj, elemento que ya aparece referenciado en varias de sus obras, tal como apunta la profesora Eileen J. Doll [2008].

La escenografía y los vestuarios de los espectáculos kantorianos vienen marcados por una estética constructivista y de la Bauhaus, en la que los “objetos encontrados” forman parte de una plástica bien definida que se empapa de lo burlesco y lo trágico.

Nuestra escenografía es destructivista y constructivista a la vez, y se apoya en un simbolismo cuya finalidad es generar emoción. Desde ese constructivismo, se generan otros espacios dramáticos que están en imaginación del personaje Kantor.

Debemos tener claro a la hora de definir la escenografía que el planteamiento lineal de la fábula salta por los aires en favor de una narración troceada y de una transformación en cuanto al orden temporal de los cuadros.

El trabajo se facilita gracias a la total renuncia a los cambios escenográficos, a pesar de que la acción sucede en varios espacios simultáneamente. La solución viene determinada por el aprovechamiento de un solo espacio que valga de marco para todo.

Como elementos de interés, comenzaremos apuntando que en el Cuadro I la entrada de los personajes se produce por el patio de butacas. La boca del escenario estará presidida por una gran gasa sobre la que se proyectará el cuadro de Velázquez.

Esa gasa se elevará cuando comience el Cuadro II, que nos dejará ver una gran estructura a base de un armazón de sencillas líneas que hará de marco de todos los espacios dramáticos venideros.

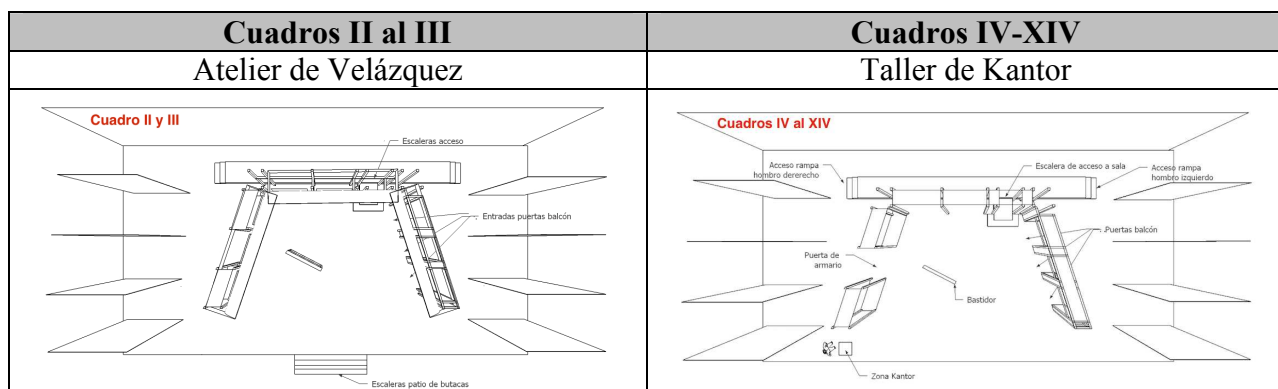
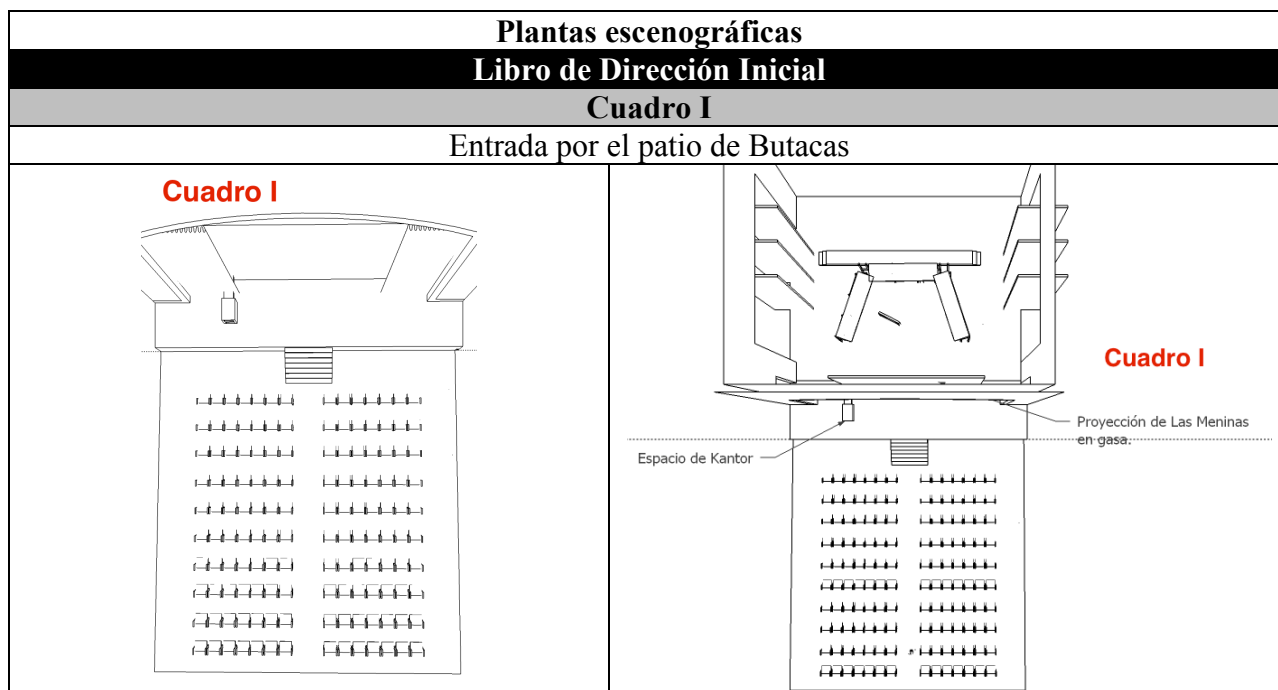
También esa estructura nos dejará al descubierto las tripas del escenario donde estamos actuando, así como diversos cuadros de Velázquez.

Usaremos la técnica del *Video Retrato* de Bob Wilson para el cuadro del fondo, donde se ven las figuras de los reyes. Será el único cuadro con movimiento en todo el espacio. Esto se logrará con una pantalla extraplana escondida tras un marco de cuadro.

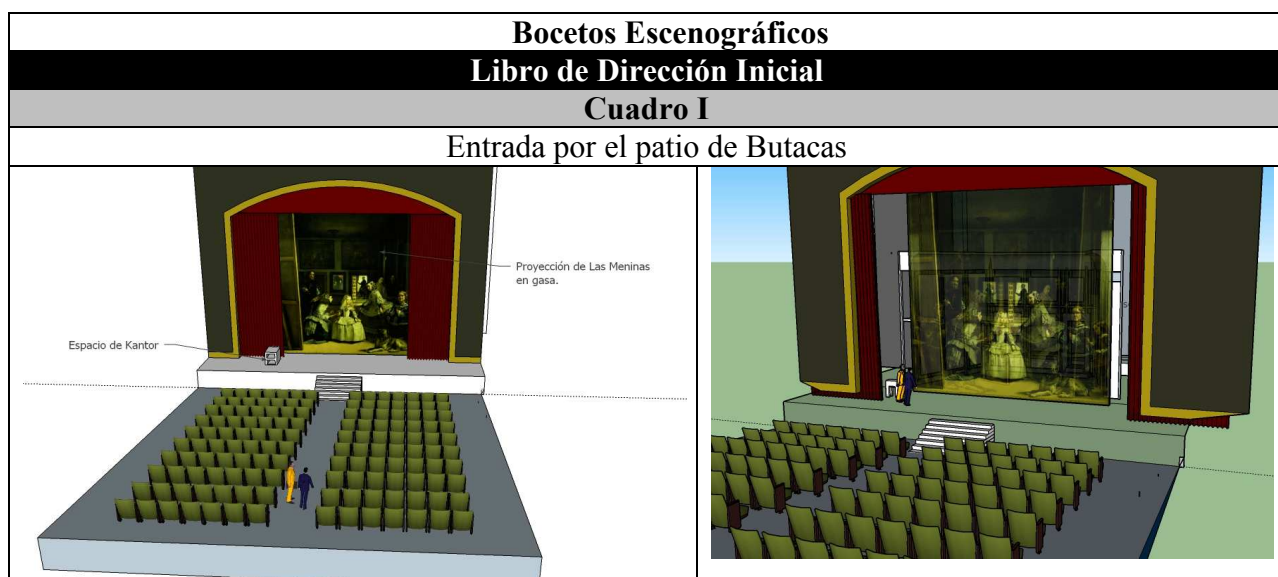
La bombilla del *Guernica* de Picasso es una licencia que nos hemos permitido a modo de referencia cruzada entre artistas que han tomado *Las Meninas* como testimonio de su arte.

También, al igual que en los trabajos de Kantor, los maniqués son referentes fundamentales en la construcción de nuestra puesta en escena.

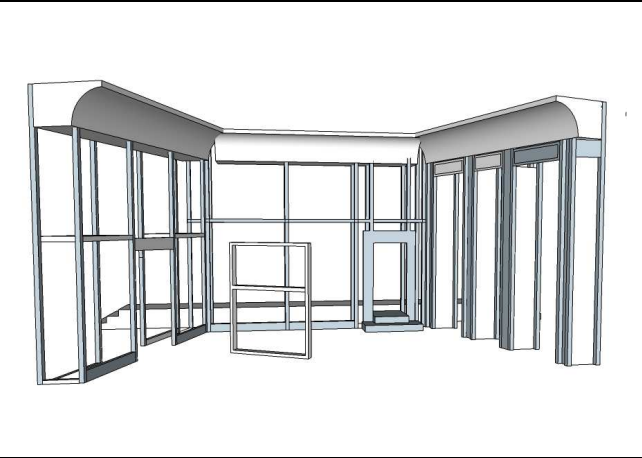
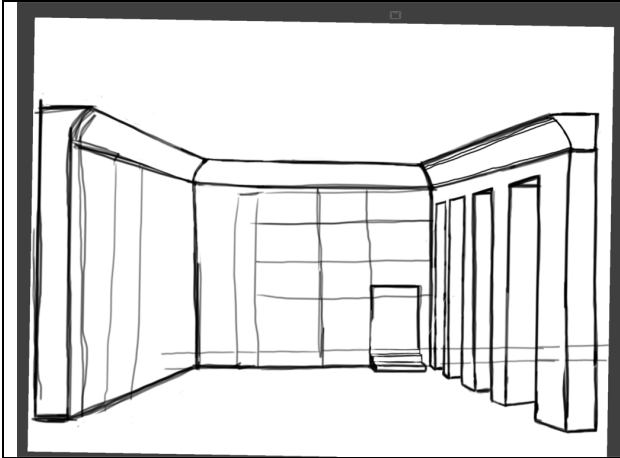
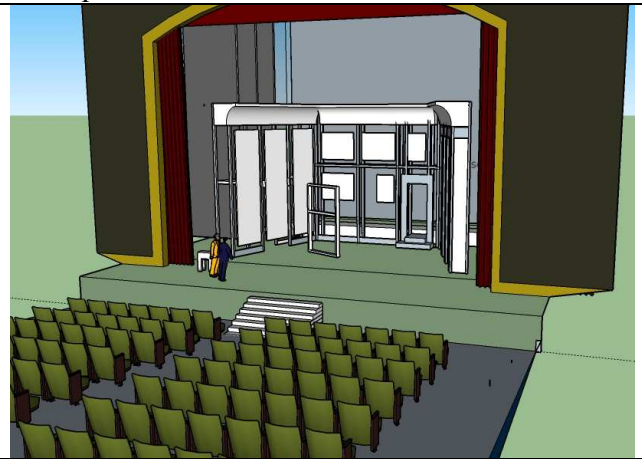
4.3.6.2. Plantas escenográficas.



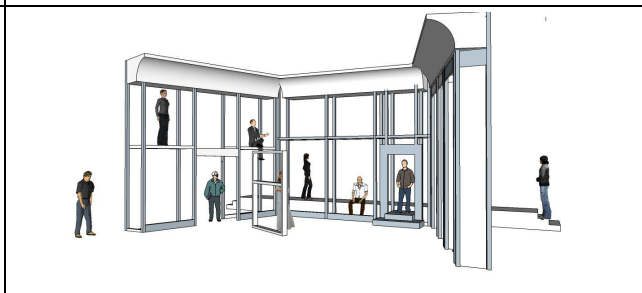
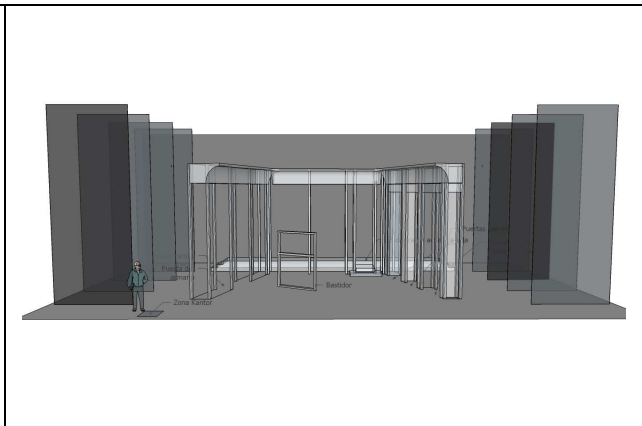
4.3.6.3. Bocetos escenográficos.

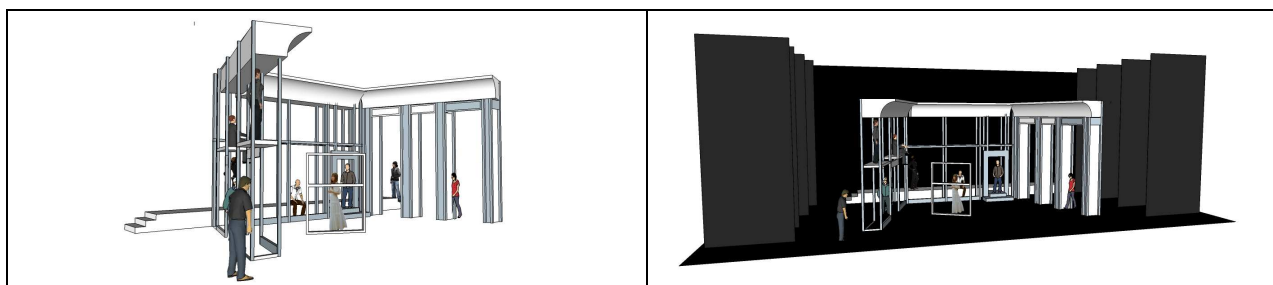


Cuadros II al III
Taller de Velázquez



Cuadros IV-XIV
Taller de Kantor





4.3.7. VESTUARIO.

4.3.7.1. Concepto del vestuario. Época y estilo.

El atuendo del espectáculo es muy ecléctico. Sobre la base del vestuario de los personajes del cuadro de *Las Meninas* de Velázquez, López Mozo juega con los tiempos históricos y las épocas.

Va deteriorando el concepto inicial hasta convertirlo en unas *Meninas* más picassianas, donde predomina un cubismo desnudo.

A modo de gran lienzo, el planteamiento de color en escena va cambiando desde la vivacidad inicial hasta una paleta de negros y grises finales.

Si desde el Cuadro I la misma Infanta comienza destacando por un vestido blanco con pliegues, en el Cuadro II, en su llegada al estudio de Kantor, la Infanta ya presenta un deterioro que López Mozo describe así:

Ya no viste el traje blanco y oro con que posara para Velázquez, sino otro negro de parecida hechura tan gastado y deshilachado que con él parece, no la modelo del pintor, sino su espectro. Viene descalza, con los brazos al aire y el torso oprimido por un rígido corsé. Abierto el vestido por delante, quedan al descubierto, entre la maraña de hierros y ballenas que sostienen la falda, unas piernas flacas y ensangrentadas.

En esas mezclas de tiempos que define la obra, nos vamos a encontrar a un soldado que viste de época napoleónica (Cuadro V), en un andén en tiempos de la Segunda Guerra Mundial, y seguidos por soldados que componen la División Azul en el Cuadro VI. También nos podemos encontrar a un violinista en el Cuadro VII vestido como hoy lo hacen nuestros músicos.

En un alarde de contemporaneidad en el vestuario, el autor marca en el Cuadro VI:

Cubren el cuerpo desnudo de Adas con ropas traídas de la guardarropea de Cricot. Arrastrados por su entusiasmo, ellos mismos se disfrazan de cortesanos con las que Kantor rechaza. El nuevo ropaje es una mezcla extraña de la palaciega indumentaria barroca y de la que dicta la moda del siglo XX.

Toda esta variedad sin aparente sentido en el vestuario viene perfectamente justificada por la existencia de la guardarropea del Cricot 2, la compañía teatral de Tadeusz Kantor. Todos esos vestidos entremezclados y que aparecen en escena son la imagen de la miscelánea de todo lo que tiene que ver con lo temporal en la obra.

Será justamente Kantor el personaje que más trate de asemejarse a la imagen real que de tenemos de él, compuesto de su sombrero y gabán.

Época-Estilo. En esa mezcla de estilos que define a *La Infanta de Velázquez*, tenemos personajes que lucen desde una vestimenta más contemporánea, como el propio Kantor o el viajero del discurso en La Plaza de la Concordia, hasta las vestimentas barrocas que vienen representadas por el cuadro de Velázquez. Además, nos encontramos en algunos momentos con un estilo de vestuario más realista, de entreguerras del siglo XX, donde había un predominio de un atuendo más sombrío y conservador.

También nos encontramos un vestuario más creativo; por ejemplo, el que marca el deterioro del personaje de la Infanta, una extraña combinación palaciega que funde una idea barroca del vestuario con moda del siglo XX.

4.3.7.2. Listado.

Jerónimo López Mozo deja perfectamente claro en su texto los personajes que deben aparecer en la obra. Además, los divide en bloques con el objeto de clarificar al lector cómo será la distribución y vestuarios de los mismos.

No todos los vestuarios deben aportarse de manera completa, ya que, como indica el texto, los personajes cogen los ropajes que encuentran y se van vistiendo a medida que Kantor marca la escena. Sin embargo, nosotros sí que hemos tomado la decisión de aportar el vestuario completo para dejar un abanico de posibilidades de cara a la elección del atuendo por parte de los actores en escena.

Siguiendo las indicaciones del autor, estos serán los vestuarios que aparezcan en escena:

PERSONAJES

- Guía del Museo del Prado
- Tadeusz Kantor
- Miliciano
- Tramoyistas
- Autor de la obra

LOS PERSONAJES DEL CUADRO

- Infanta
- Velázquez
- Nicolasillo Pertusato

LOS ACTORES DE CRICOT

- Soldado napoleónico
- Mujer en la frontera
- Hombre de la maleta
- El que lo sabe todo
- Tío Carlos
- Hombre del andén
- Soldado del ejército alemán
- Soldados de la división azul

- Capellán castrense
- Teniente de la división azul
- Curiosos en el andén
- Adas/emperador (Aquí hemos decidido hacer dos bocetos. Uno para el Adas actor, y otro para el personaje de Emperador)
- Cortesanos
- Violinista
- Embajador
- Viajero
- Esbirro
- Empleados de la funeraria
- Joven de la bandera
- Cura
- Doble de la infanta
- Comadrona
- Consejero
- Humanista
- Ama de cría

4.3.7.3. Orden de cambios.

En el presente cuadro no sólo hemos querido colocar el orden de los vestuarios que van apareciendo, sino que hemos colocado la columna de entradas/salidas de los personajes para ir teniendo una amplia fotografía de la aparición ordenada de los vestuarios.






Orden de cambios de vestuario		
Cuadro	Entradas y Salidas	Vestuario
I	<p>Entrada: El Guía Kantor Velázquez La Infanta Margarita Nicolasillo Pertusato</p> <p>Mutis: El Guía Kantor</p>	Tadeusz Kantor viene con sombrero y gabán. Mientras la figura de la Infanta aparece con un vestido blanco con pliegues. Esta precisión en el vestuario vendrá explicada en el Cuadro IV
II	<p>Cuadro Anterior: Velázquez La Infanta Nicolasillo</p>	
III	<p>Cuadro Anterior: Velázquez La Infanta Nicolasillo</p> <p>Entrada: Miliciano</p> <p>Mutis: Nicolasillo</p> <p>Entrada: Tramoyistas</p> <p>Mutis: Miliciano Tramoyistas</p> <p>Entrada: Miliciano</p>	

	Mutis: Miliciano Infanta	
IV	Cuadro Anterior: Kantor Entrada: Infanta Mutis: Infanta	La Infanta ya no viste el traje blanco y oro con el que apareció desde el principio del espectáculo. Ahora aparecerá con otro negro muy parecido en su hechura pero muy gastado y deshilachado, emulando a un espectro. Trae además un rígido corsé que la oprime y que deja los brazos desnudos. El vestido está abierto por delante y por la parte baja, donde podemos apreciar una maraña de hierros y ballenas que sostienen la falda. Viene descalza. También le vemos las piernas flacas y ensangrentadas.
V	Cuadro Anterior: Kantor Entrada: Infanta Las puertas del armario se abren. De su interior salen varios actores. Mutis: Actores del Cricot	En la nueva entrada, La Infanta viste jubón degollado y la misma falda de antes recompuesta. El soldado que aparece en escena viste uniforme del ejército napoleónico El vestuario que los actores eligen para representar el cuadro, viene determinado por chaquetas de pana gastada, monos de miliciano, abrigos de medio pelo, cazadoras de cuero, zamarras, guerreras con los galones arrancados. También hay bufandas, pasamontañas, sombreros de fieltro, gorros de lana, etc....
VI	Cuadro Anterior: Kantor Infanta Tío Carlos El hombre del andén Entrada: Soldado del ejército alemán Capellán Castrense Viajeros Soldados uniformados (soldado 1, soldado 2, soldado 3 y al teniente) Mutis: Capellán Castrense Viajeros Soldados uniformados (soldado 1, soldado 2, soldado 3 y al teniente) Entrada: Curioso 1 Curioso 2 Mutis: Curioso 1 Curioso 2 Tío Carlos	Algunos actores hacen de viajeros, otros de soldados uniformados con camisas azules emulando la División Azul, pantalones caqui y un variado surtido de gorras, entre las que abundan las legionarias y las boinas rojas.
VII	Cuadro Anterior: Kantor La Infanta Entrada: Actores del Cricot Adas/Emperador Cortesano Mutis: Cortesano Entrada: Violinista Embajador Autor Mutis: Autor El Emperador	Aparecen un numeroso grupo de actores sucios y mal vestidos. Cubren el cuerpo desnudo de ADAS con ropas traídas de la guardarrope de Cricot. El nuevo ropaje, es una mezcla extraña de la palaciega indumentaria barroca y de la que dicta la moda del siglo XX. Los actores también se disfrazan de cortesanos el vestuario que Kantor rechaza. Un actor hace de violinista de nuestro tiempo, con pajarita y sombrero hongo.
VIII	Cuadro Anterior:	

	<p>Kantor La Infanta Actores del Cricot (no intervienen)</p> <p>Entrada: Nicolasillo</p> <p>Mutis: Nicolasillo</p>	
IX	<p>Cuadro Anterior: Kantor La Infanta Actores del Cricot</p> <p>Entrada: El Viajero El emperador Esbirro</p> <p>Mutis: El Viajero El emperador Esbirro</p> <p>Entrada: Empleados funeraria Nicolasillo</p> <p>Mutis: Nicolasillo</p>	El Viajero lleva corbata y gabán
X	<p>Cuadro Anterior: Kantor La Infanta</p> <p>Entrada: Nicolasillo Dos Esbirros ... El Emperador</p> <p>Mutis: Nicolasillo Dos Esbirros</p> <p>Entrada: Joven de la bandera</p>	
XI	<p>Cuadro Anterior: Emperador Infanta Kantor Actores Cricot</p> <p>Entrada: Embajador</p>	
XII	<p>Cuadro Anterior: Emperador Infanta Kantor Actores Cricot</p> <p>Entrada: Cura Una Actriz Actor 1 Actriz 1 Actor 2 Actor 3</p>	Se describe que el cura viste con sotana, bonete y zapatos de charol. Es muy importante la presencia del velo blanco para la novia que aparecerá en cuando comienza la boda.
XIII	<p>Cuadro Anterior: Kantor Emperador Infanta Doble Infanta Actores Cricot</p>	

	Entrada: Comadrona Cura Consejero Humanista Empleado de la funeraria Viajero Consejero Mutis: Viajero	
XIV	Cuadro Anterior: Kantor Infanta Actores Cricot Mutis: Actores Cricot Infanta	Kantor coge el viejo abrigo de <i>El regreso de Ulises</i> ¹ . Ni tiene botones y los bolsillos están rotos. No podrá abrochárselo.

4.3.7.4. Bocetos de vestuario





Personajes		
Guía del Museo	Tadeusz Kantor	Miliciano
		
Tramoyista	Autor de la obra	
		

1. *El regreso de Ulises* es un espectáculo de Stanislaw Wyspianski. En homenaje a este autor, Kantor, en el final de obra *La clase muerta*, lee un fragmento de este texto: «Nadie regresa vivo al país de su infancia. Mi patria está en mi corazón, y hoy la llevo en mi deseo [...] Allí, a lo lejos, está Ítaca, mi patria; allí acaba mi vida».

Personajes del Cuadro		
Infanta	Velázquez	Nicolasillo Pertusato
		
Infanta de negro		
		
Actores del Cricot		
Soldado napoleónico	Mujer en la frontera	Hombre de la maleta
		

El que lo sabe todo	Tío Carlos	Hombre del andén
		
Soldado del ejercito alemán	Soldado de la División Azul	Teniente de la División Azul
		
Capellán Castrense	Curiosos en el Andén	Adas
		

Emperador	Cortesianos	Violinista
		
Embajador	Viajero	Esbirro
		
Empleado de la funeraria	Joven de la Bandera	Cura
		

Doble de la Infanta	Comadrona	Ama de cría
		
Consejero y Humanista		
		

4.3.8. MAQUILLAJE

No aporta el texto de López Mozo ningún dato concreto acerca de cómo han de ir maquillado los personajes. Por otra parte, es normal que eso sea así, ya que es un apunte que los autores nunca especifican en sus textos, salvo raras ocasiones y por cuestiones muy determinadas.

Pero si seguimos la lógica de Kantor y su *Cricot 2*, veremos que era una constante el uso de un maquillaje exagerado que bebe de fuentes circenses. Como anécdota, hemos de apuntar que la palabra *Cricot* leída de derecha a izquierda, quiere decir “circo”.

Las vanguardias teatrales de la mano de directores de la talla de Brecht, Grotowski, Craig o el propio Kantor, recuperaron el uso del maquillaje como máscara. Reclamaban desde el maquillaje la ritualidad teatral perdida, lo que producía un efecto distanciador del público y casi convertían al actor en una marioneta.

López Mozo, en la estela de Kantor, pretende desvelar claramente las mutaciones de la escena y los personajes, y no ocultarla a los ojos del público.

4.3.8.1. Concepto de maquillaje.

En la línea de un trabajo y estética kantoriana, partimos de un maquillaje que sublima la muerte y que genere personajes inquietantes con cierta tendencia a estar fuera de este mundo. Personajes de guerra que se alejan de un maquillaje naturalista, distanciados de la vanidad que rodea el concepto belleza.

En la *Infanta de Velázquez*, la muerte es una especie de prolongación de la vida y de los personajes que se mueven dentro de ese clima de indefinición y misterio. Un misterio sin posibilidad de desciframiento que va de la mano del concepto vida-muerte o del paso del tiempo. Nuestro maquillaje se moverá bajo el concepto “la máscara que oculta”.

4.3.8.1.1. Época

Sin época concreta.

4.3.8.1.2. Estilo

Nos apoyaremos en un maquillaje deliberadamente antinaturalista, sin posibilidad de desvelar el estado anímico de los personajes. Se potenciará el estilo dramático a través de los claroscuros.

4.3.8.2. Necesidades materiales.

No se aportan.

4.3.8.3. Bocetos de maquillaje.

No se aportan.

4.3.9. UTILERÍA/ATREZO

Trabajaremos la utilería y el atrezzo en la línea del teatro más kantoriano, donde observamos la pobreza en los elementos de utilería, así como los raídos y gastados vestuarios. A pesar de la gran cantidad de objetos que se apuntan en la posterior relación, la condición a todos ellos es que sean objetos que den la sensación de pobreza y deterioro. Los objetos y la utilería han de someterse al mismo lenguaje estético apreciable en el escenario.

4.3.9.1. Listado.

- Linterna
- Paleta de pintor
- Linterna del miliciano
- Rudimentaria mesa de luces
- Un gran caballete vertical con lienzo
- Sillas
- Un artilugio a mitad de camino entre aparato de gimnasia y potro de tortura
- El carro de basura

- Dos maniqués de niños
- Una cuna mecánica
- La vieja maleta
- Un pupitre de escuela
- Marcos de ventanas
- Cestos de mimbre
- Embalajes de madera
- Fusiles
- Banderas descoloridas y rotas
- Un sinfín de muñecos
- Figuras de cera desnudos o vestidos con ropas raídas
- Traviesa de ferrocarril.
- Un manojo de llaves oxidadas
- Juguetes rotos
- Este cordel raído
- Un reloj parado
- Fotos
- El cubierto de aluminio
- El plato
- Unos libros
- Una bomba de la bicicleta
- El traje de los domingos
- La gorra.
- Silbato
- Escrito
- Artilugio que tiene algo de rudimentario aparato de gimnasia: de una especie de caballete alargado arrancan, unidos por una bisagra, dos tablas que pueden abrirse y cerrarse manualmente.
- Una cuna mecánica que se asemeja a un pequeño féretro
- Viejo y rudimentario carro de basura.
- Recortes de prensa

4.3.9.2. Orden de salida de los elementos de utilería.

Orden de salida de la utilería	
Cuadro	Utilería
I	Linterna
II	Paleta de pintor
III	Linterna del miliciano
IV	En un lateral del proscenio hay una rudimentaria mesa de luces. un gran caballete vertical que sostiene un marco desprovisto de lienzo, algunas sillas, un artilugio a mitad de camino entre aparato de gimnasia y potro de tortura, el carro de basura con los maniqués de dos niños, una cuna mecánica, la vieja maleta de un eterno viajero, un pupitre de escuela, marcos de ventanas, cestos de mimbre, embalajes de madera, fusiles apoyados en un destartado armero, banderas descoloridas y rotas y un sinfín de muñecos y figuras de cera desnudos o vestidos con ropas raídas
V	Fusiles del armero y Maleta
VI	Fusiles del armero, Maleta y Traviesa de ferrocarril. El Tío Carlos, sentado en el suelo va sacando algunos objetos viejos e inútiles de la maleta: un manojo de llaves oxidadas, juguetes rotos, este cordel raído, un reloj parado, fotos, fotos, fotos, el cubierto de aluminio, el plato, unos libros, la bomba de la bicicleta, el traje de los domingos, la gorra..
IX	Una silla de madera, cesto de mimbre, Fregona
X	Silbato
XI	Escrito
XII	Artilugio que tiene algo de rudimentario aparato de gimnasia: de una especie de caballete alargado arrancan, unidos por una bisagra, dos tablas que pueden abrirse y cerrarse manualmente.
XIII	Otros aparatos no menos raros van a ser utilizados: una cuna mecánica que se asemeja a un pequeño féretro y un viejo y rudimentario carro de basura. recortes de prensa

4.4. CUADERNO DE DIRECCIÓN

Entendemos que el “cuaderno de dirección” es una parte del “libro de dirección”. Estamos ante la herramienta de trabajo por excelencia del director de escena. Aquel documento que estará encima de la mesa de dirección durante los ensayos, y donde se irán anotando todas las variaciones de lo acordado en el “Libro de dirección inicial”, así como aquellas nuevas circunstancias y variables que vayan apareciendo durante el mismo periodo.

La mayor parte de los directores de escena y sus equipos concretan su trabajo únicamente en “El cuaderno de dirección”. Entre otras cosas porque es la parte más práctica, donde se fija el trabajo del equipo y donde el texto pasa a convertirse en escena.


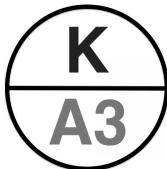
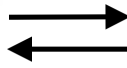





4.4.1. LEYENDA BÁSICA.

En lo referente a la leyenda que inicialmente acompaña a este “cuaderno de dirección”, hemos de tener en cuenta que la misma puede sufrir algún cambio o incorporación de nuevas figuras de cara al “Libro de Dirección Final” o “Libro de recepción del espectáculo”.

Cada una de las figuras que aparecen en esta leyenda básica inicial han de facilitar en todo momento la interpretación del cuaderno, no sólo al equipo de dirección, sino a cualquier otro ente creativo del espectáculo que pudiera tener acceso al mismo.

A modo de resumen, esta quedaría así:

Leyenda básica	
Libro de Dirección Inicial	
Distribución por planos. Profundidad	Distribución por zonas numeradas
Personajes (Irán reflejados en la mitad superior del círculo)	
Nomenclatura	Ubicación Nomenclatura
<p>Personajes</p> <p>K Kantor G Guía At Autor Mi Miliciano Tr Tramoyistas</p> <p>Personajes del Cuadro</p> <p>I Infanta V Velázquez N Nicolasillo</p> <p>Actores del Cricot</p> <p>Ac Ama de Cria Ad Adas Ca Capellán Co Comadrona Cn Consejero Cr Cortesano</p> <p>Cu Cura Cs Curiosos Dj Doble Infanta St El que lo sabe todo Eb Embajador Es Esbir</p> <p>Ep Emperador Fu E. Funeraria Ha Hombre Andén Hm Hombre Maleta Hu Humanista</p> <p>Jb Joven Bandera Mf Mujer Frontera Sn Soldado Napoleónico Sa Soldado Alemán</p> <p>SD Soldado División Azul TD Teniente División Azul TC Tio Carlos Vj Viajero Vi Violinista</p>	

OTROS				
				
Personaje que lo puede hacer cualquier actor				
Acciones Básicas (Irán reflejados en la mitad inferior del círculo si hicieran falta explicar la acción.)				
Avanzar	Avanzar 3 pasos	Retroceder	Retroceder 3 pasos	
A	A3	R	R	
Levantarse	Sentarse	Vuelta	Pausa	
L	S	V	P	
Al suelo	Bailar			
AS	B			
Desplazamientos				
Desplazamiento directo		Giro sobre sí mismo		Giro y desplazamiento
				
A la flecha le puede acompañar un número, que indicará el orden del desplazamiento				
Desplazamiento no directo.		Intención del Movimiento	Desplazamiento anterior	
				

4.4.2. EJEMPLO: “CUADRO 1”

En este apartado iría inserto todo el cuaderno de dirección. Estamos hablando de un voluminoso apartado que, quizás, para hacerlo más operativo, podría ir anexado al propio libro de dirección.

Responde a las premisas de cualquier otro cuaderno de dirección, donde se puede ver desde el texto, hasta la planta y el alzado del escenario donde anotar los movimientos.

Nosotros, además, hemos querido elaborar un cuaderno más completo, donde queden registradas todas las anotaciones en dos grandes bloques, el bloque técnico y el bloque de interpretación.

En el bloque de interpretación se recoge el vaciado de las acciones más importante de cada cuadro, así como las entradas y salidas de los personajes.

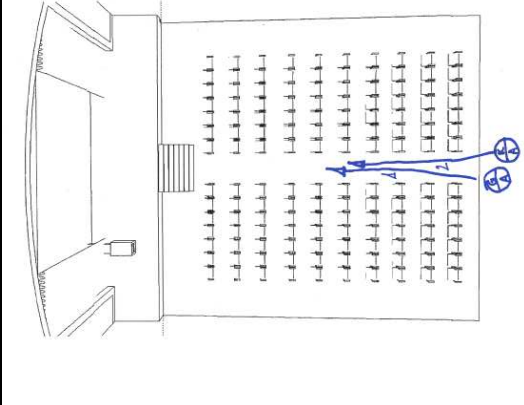
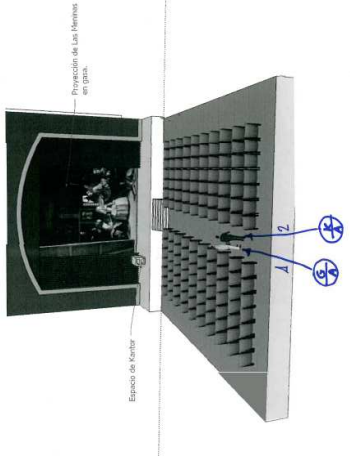
El bloque técnico viene estructurado en otros cinco apartados donde se recogerán inicialmente los vaciados que hemos hecho de cada uno de los apartados, así como las nuevas anotaciones que pudieran ir apareciendo. En este caso, hemos colocado un apartado para la iluminación, el sonido, el video, el vestuario y la utilería o atrezzo.

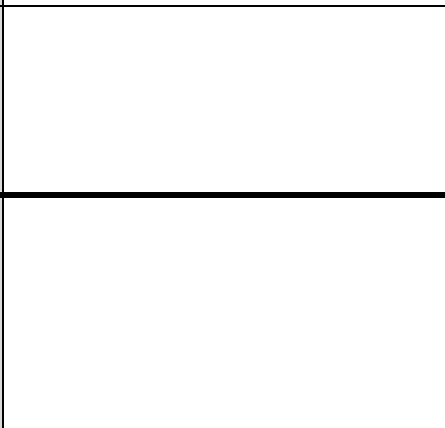
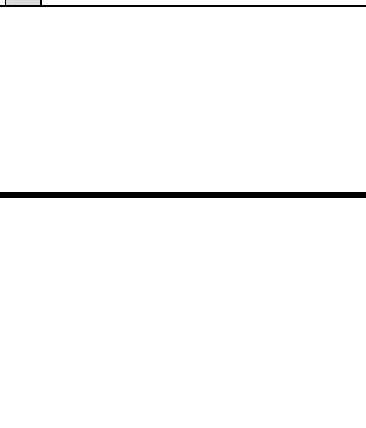
Esta propuesta ha de ajustarse a las necesidades del equipo de dirección escénica y de cada espectáculo. También la conformación del cuaderno de dirección atiende a las circunstancias de cada momento.

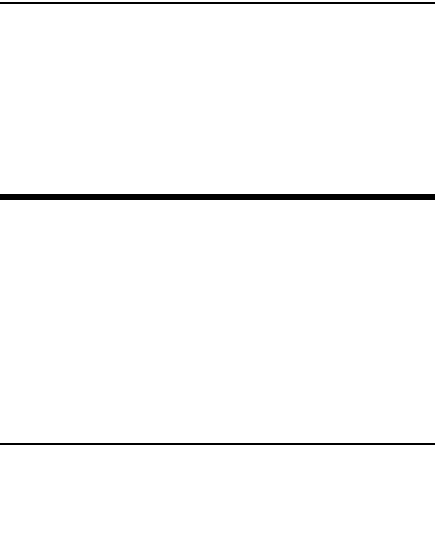
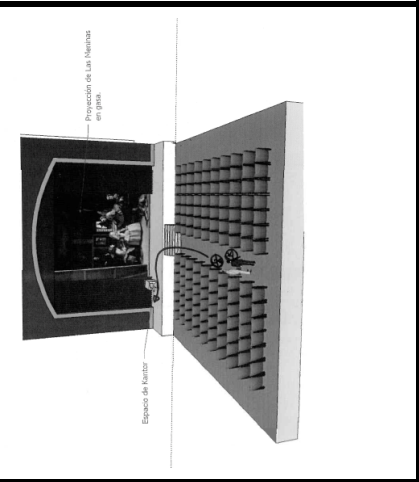
Texto	Planos	Bloque Interpretación		Bloque Técnico		
		Acción	Mutis/Entradas	Iluminación	Sonido	Video
	Planta					
	Alzado				Vestuario	Utill/Atre

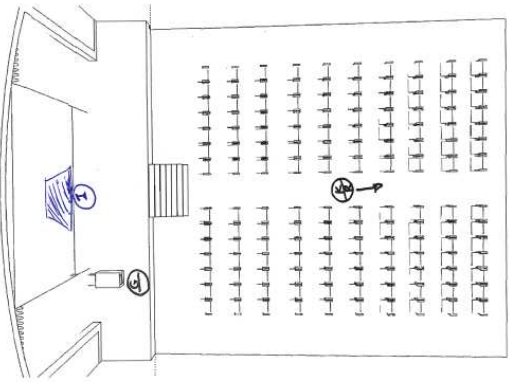
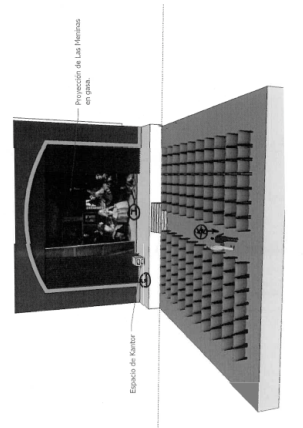
El presente cuaderno de dirección tomará como ejemplo el primer cuadro, el referido a Ta-deusz Kantor en el Museo del Prado.

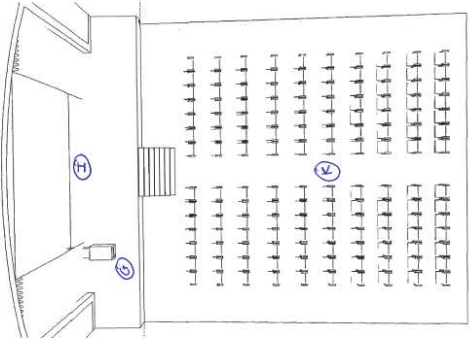
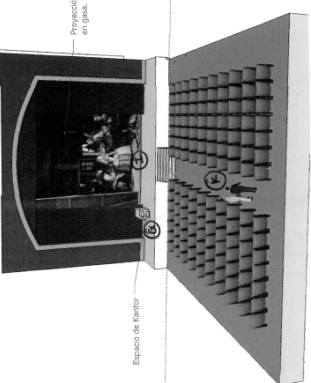
**CUADERNO DE DIRECCIÓN - LA INFANTA DE VELÁZQUEZ
CUADRO I - TADEUSZ KANTOR EN EL MUSEO DEL PRADO**


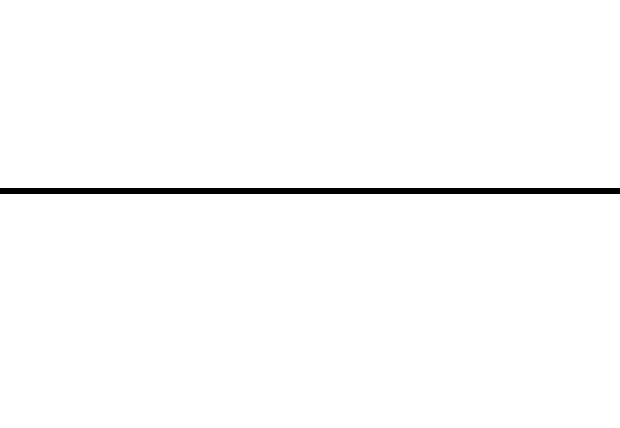
Textos		Planos		Interpretación			Bloque Técnico	
Texto	Planos	Acción	Mutis/Entradas	Iluminación	Sonido	Video		
<p>La sala y el escenario están a oscuras. El GUÍA del museo avanza por el pasillo guiado por la luz de una linterna. Alguien que se cubre la cabeza con un sombrero y lleva un gabán apoyado sobre los hombros, le sigue a pocos pasos.</p> <p>GUÍA.- Por aquí, señor Kantor.</p> <p>KANTOR le alcanza.</p> <p>KANTOR.- No le haré perder mucho tiempo. En realidad, sólo quiero ver <i>Las Meninas</i>. <i>Las Meninas</i> de Velázquez.</p> <p>GUÍA.- ¿Por qué <i>Las Meninas</i>?</p> <p>KANTOR.- Vi una reproducción en un catálogo.</p> <p>GUÍA.- Hay otras muchas y buenas razones para visitar el Prado.</p> <p>KANTOR.- ¿Qué pintaba Velázquez en ese gran lienzo del que sólo vemos el bastidor?</p> <p>GUÍA.- Retrataba a Felipe IV y a su esposa, Mariana de Austria.</p> <p>KANTOR.- ¿Está seguro?</p> <p>GUÍA.- Sus efigies son las que se reflejan en el espejo del fondo.</p>	 	<p>Entran por el patio de butacas Kantor y el Guía del museo.</p> <p>.....</p> <p>El Guía del museo avanza por el pasillo guiado por la luz de una linterna. Alguien que se cubre la cabeza con un sombrero y lleva un gabán apoyado sobre los hombros, le sigue a pocos pasos.</p>	<p>Entrada: El Guía Kantor</p>	<p>Noche Guiados por la luz de una linterna</p>	<p>Vestuario KANTOR (Sombrero y Gabán)</p>	<p>Utilil/Atre Linterna</p>		

Texto	Planos	Interpretación				Bloque Técnico	
		Acción	Mutis/Entradas	Iluminación	Sonido	Video	
<p>KANTOR.- Podría tratarse del propio cuadro que vamos a ver.</p> <p>GUÍA.- Hubiera necesitado un complicado juego de espejos.</p> <p>KANTOR.- ¿Así, pues, en su opinión, son los Reyes?</p> <p>GUÍA.- No sólo en la mía...</p> <p>KANTOR.- ¿Quién puede asegurar que no sea otro el motivo? Un motivo para nosotros desconocido.</p> <p>GUÍA.- Si así fuera, ¿cómo saberlo?</p> <p>KANTOR.- Ya veremos.</p> <p>GUÍA.- (Alarmado) Le recuerdo que vamos a ver un lienzo, no un escenario.</p> <p>KANTOR.- Lo sé, lo sé... ¿Por qué me hace esa advertencia?</p>							
					<p>Vestuario</p>	<p>Utilil/Altre</p>	


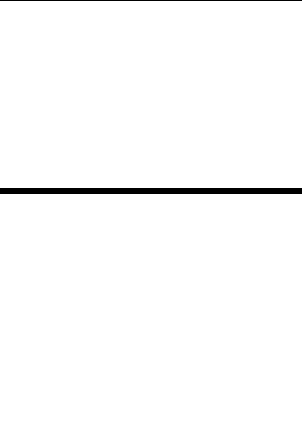
Texto	Planos		Interpretación				Bloque Técnico	
	Acción	Mutis/Entradas	Iluminación	Sonido	Video			
<p>GUÍA.- Me han dicho que, en el teatro, acostumbra a entrar en el escenario durante la representación y a mezclarse con los actores. E incluso que, en presencia del público, corrige sus movimientos y les reprende cuando lo que hacen no le gusta... Tal vez sienta la tentación de meterse en el cuadro...</p> <p>KANTOR.- ¿Para enmendar la plana a un genio?</p> <p>GUÍA.- Para descubrir su secreto.</p> <p>KANTOR.- (<i>Burlón</i>) Le prometo que si llego a hacer lo que tanto teme, será de manera que no perturbe a los personajes del cuadro. Haré cuanto pueda para que no adviertan mi presencia. Me limitaré a situarme detrás de Velázquez. Acaso, si la luz es escasa, abra alguno de los batientes de los balcones.</p> <p>GUÍA.- ¡Alteraría la iluminación del cuadro!</p> <p>KANTOR.- No tema. Me comportaré como un visitante cualquiera.</p> <p>GUÍA.- Me tranquiliza. Ya hemos llegado. Aguarde un momento.</p>								
				<p>Vestuario</p>	<p>Utilill/Atre</p>			

Texto	Planos	Interpretación	Bloque Técnico
<p><i>El GUÍA sube al proscenio. Acciona el interruptor de la luz.</i></p> <p>GUÍA.- <i>Las Meninas</i>, señor Kantor.</p> <p>KANTOR alza la vista. La recreación del célebre cuadro, ocupa todo el escenario. A la derecha, los cinco balcones de doble hoja y montantes. En los paneles de separación, cuadros oscuros. A la izquierda, en primer término, el bastidor. Al fondo, la puerta de cuarterones abierta al descansillo del que arranca la breve escalera en que se recorta la silueta, en contrachapado, de José Nieto Velázquez. Al lado, el espejo de marco negro en el que se esbozan las efigies de Felipe IV y Mariana de Austria. Ocupando los altos de la pared, las copias de pinturas mitológicas. En el espacio central, los demás personajes del cuadro. Doña Marcela de Ulloa y Diego Ruiz de Azcona son dos maniqués de alambre. El de ella vestido con monjil negro y blancas tocas; el de él, con jubón negro y golilla. Agustina Sarmiento, Isabel de Velasco, Maribarbola y el perro son figuras de tamaño natural hechas de cartón piedra.</p>		<p>Acción</p> <p>El Guía sube al proscenio y enciende la luz.</p> <p>....</p> <p>Repentinamente se ilumina sólo el cuadro. Kantor fija su mirada en los ojos de la Infanta.</p>	<p>Iluminación</p> <p>En un momento puntual de la escena, el Guía al subir al proscenio, acciona el interruptor de la luz.</p> <p>.....</p> <p>Bañar de luz a la Infanta cuando Kantor descubre el cuadro</p>
			<p>Sonido</p> <p>Vestuario</p> <p>Utilil/Atre</p>

Planos		Interpretación		Bloque Técnico		
<p>Texto</p> <p>VELÁZQUEZ, LA INFANTA MARGARITA Y NICOLASILLO PERTUSATO son seres reales, aunque su absoluta quietud les hace parecer, también, figuras. KANTOR se quita el sombrero y retrocede para abarcar mejor el cuadro. Sin embargo, la INFANTA, bañada en luz, reclama toda su atención.</p> <p>KANTOR.- ¿Ve lo que yo?</p> <p>GUÍA.- ¿A qué se refiere?</p> <p>KANTOR.- A la Infanta...</p> <p>GUÍA.- Llama la atención el rostro de tez blanca... Dicen que tiene algo de marioneta.</p> <p>KANTOR.- Fíjese en su mirada. Hace unos segundos era dulce y distraída. Ahora se ha transformado. Hay un punto de ansiedad en ella. Sus ojos buscan los míos... ¡No es posible que la figura de un cuadro dialogue de ese modo con el espectador que tiene delante!</p>		<p>Acción</p> <p>Kantor se quita el sombrero y retrocede para abarcar mejor el cuadro. Al cabo de unos largos segundos, se dirige a ella.</p> <p>....</p> <p>Kantor fija su mirada en los ojos de la Infanta. Comienza a avanzar hasta aproximarse al cuadro sin subir al proscenio. Luego se dirige a ella...</p>	<p>Mutis/Entradas</p> <p>Velázquez La Infanta Margarita Nicolasillo Pertusato</p>	<p>Iluminación</p> <p>A medida que Kantor ha ido acercándose al cuadro, la parte trasera del lienzo a comenzado a iluminarse de tal modo que ahora se ve con más profundidad todo.</p>	<p>Sonido</p>	<p>Video</p>
					<p>Vestuario</p> <p>INFANTA: Vestido blanco con pliegues (Será en el cuadro IV donde una acotación dirá que vestía traje blanco)</p>	<p>Utilil/Atre</p>

Texto	Planos	Interpretación			Bloque Técnico	
		Acción	Mutis/Entradas	Iluminación	Sonido	Video
<p>GUÍA.- Hay quien opina lo contrario. Un visitante asiduo del museo asegura que, en esta obra maestra, es posible burlar el tiempo y cruzar las sonrisas de esos personajes, que sabemos muertos, con nuestra mirada.</p> <p>KANTOR.- ¿De qué personajes habla? Sólo veo a la Infanta. Las demás figuras, me parecen sombras difuminadas. ¿Qué quiere de mí esa criatura?</p> <p>GUÍA.- Tal vez le esté pidiendo ayuda.</p> <p>KANTOR.- Ayuda, una niña que no representa más de cinco años... ¿para qué?</p> <p>GUÍA.- Para salir del cuadro.</p> <p>KANTOR.- ¡Qué disparate!</p> <p>GUÍA.- ¿No lo es que mude de expresión?</p> <p>KANTOR.- Por supuesto que sí. Confieso que he sufrido un desvarío al contemplar una figura tan inquietante.</p> <p>GUÍA.- La Infanta ha movido los labios.</p>						
<p>GUÍA.- Para salir del cuadro.</p> <p>KANTOR.- ¡Qué disparate!</p> <p>GUÍA.- ¿No lo es que mude de expresión?</p> <p>KANTOR.- Por supuesto que sí. Confieso que he sufrido un desvarío al contemplar una figura tan inquietante.</p> <p>GUÍA.- La Infanta ha movido los labios.</p>					<p>Vestuario</p>	<p>Utilil/Atre</p>

Texto		Planos		Interpretación			Bloque Técnico		
				Acción	Mutis/Entradas	Iluminación	Sonido	Video	
<p>KANTOR.- ¡Déjese de bromas! Salgamos.</p> <p>GUÍA.- Espere...</p> <p>KANTOR.- No.</p> <p>GUÍA.- Quiere decirle algo.</p> <p>KANTOR.- (Impaciente) ¿El qué?</p> <p>GUÍA.- Si yo lo supiera...</p> <p>KANTOR fija su mirada en los ojos de la INFANTA. Al cabo de tinos largos segundos, se dirige a ella.</p> <p>KANTOR.- Los personajes pintados viven permanentemente en el cuadro. Pretender salir va contra el sentido común. Yo no sé cómo podría ayudarle a cruzar la frontera del lienzo. (Al GUÍA) Esta criatura pertenece al pasado. No es posible regresar al mundo real para continuar creciendo y añadiendo vivencias a una biografía ya cerrada. ¡Vámonos!</p> <p>GUÍA.- ¿Tan pronto?</p> <p>KANTOR.- Le advertí que la visita sería breve.</p>				<p>Kantor, malhumorado, se cala el sombrero y se encamina hacia la salida. De pronto, repara en el público que ocupa la sala.</p> <p>... El guía baja del escenario cuando Kantor se encamina hacia la salida.</p> <p>..... Kantor vuelve a pararse casi en el mismo punto central en el que lo hizo cuando procedía a entrar en el espacio. Se dirige a todo el público y hablará dando una vuelta sobre sí mismo para que le escuchen también los espectadores que han quedado por detrás de él.</p>		<p>La luz del cuadro queda encendida. La parte trasera de la gasa queda con una luz más amplia que en el momento de la entrada de los dos personajes.</p>		<p>Vestuario</p> <p>Utilil/Atre</p>	

Texto	Planos	Interpretación	Bloque Técnico			
		Acción	Mutis/Entradas	Iluminación	Sonido	Video
<p>GUÍA.- Apenas ha durado unos minutos.</p> <p>KANTOR.- Más que suficiente.</p> <p>KANTOR, malhumorado, se cala el sombrero y se encamina hacia la salida. De pronto, repara en el público que ocupa la sala. Se queda pensativo.</p>		<p>Kantor sale por el pasillo hacia el hall de teatro y el Guía le sigue.</p> <p>...</p> <p>Mientras salen, la Infanta hace ademán de moverse hasta que finalmente extiende su brazo.</p> <p>Las figuras de Velázquez y de Nicolasillo se agitan inquietas.</p> <p>...</p> <p>No tenemos ningún punto de giro.</p>	<p>Mutis: El Guía Kantor</p>			
						
					<p>Vestuario</p>	<p>Utilil/Atre</p>

4.5 LIBRO DE RECEPCIÓN DEL ESPECTÁCULO

El “Libro de dirección final” o “Libro de recepción del espectáculo” es, como hemos apuntado, el libro que se cierra después del estreno de la obra. Este libro es una progresión del “Libro de dirección inicial” con el que se trabaja desde el primer ensayo. Por consiguiente, y partiendo del hecho de que este libro irá mutando en los ensayos, trataremos de conformar el libro final que recoge los mismos epígrafes que contemplábamos en el “libro de inicio” y le sumaremos cuantos apartados creamos convenientes.

Aparecerán además los apartados que a continuación se plantean y que, por cuestiones obvias, no se recogen en el libro inicial.

4.5.1. FICHA FINAL DE LA OBRA.

No estamos ante el “Libro de recepción del espectáculo” y, como es lógico, a estas alturas de la pre-producción del espectáculo aún no se cuenta con el elenco artístico definitivo.

En la línea planteada a la hora de destacar a parte del equipo artístico que acompaña al director mientras se determina el libro de dirección, el presente trabajo viene arropado por la labor previa de un escenógrafo, un iluminador y un diseñador de vestuario.

4.5.1.1. Elenco artístico final.

En este primer estadio de la creación del espectáculo, se tiene encima de la mesa a profesionales cuya participación en el arranque del proceso es importantísima. Este es el equipo mínimo que dará forma al sueño que, como idea primigenia, sólo está en la cabeza del director.

En este caso, contamos con un solvente equipo profesional que ha venido trabajando desde hace años con el director de escena, y que lo conforman las personas abajo mencionadas.

- Escenografía: Clemente García Noda
- Vestuario: José Dapresa
- Diseño de Iluminación: Miguel Ferrera
- Dirección: Nacho Cabrera

4.5.1.2. Equipo técnico.

Debemos tener claro que una cosa es el iluminador del espectáculo y otra el diseñador de iluminación. Conviene tener presente esta diferenciación. Aunque pueden confluír en la misma persona ambas funciones, lo cierto es que las de un iluminador son más técnicas, mientras que las funciones de un diseñador de luces son más creativas y se encuadran dentro del elenco artístico. En esta ocasión, ambas funciones recaen sobre la misma persona: Miguel Ferrera

4.5.1.3. Fotos.

No consta.

CONCLUSIONES

Planteábamos, en algunos párrafos de esta tesis, que no se pretende concluir ni cerrar una única propuesta de libro de dirección, si no que se busca abrir el campo a nuevas ideas o propuestas de futuro a partir de la investigación realizada.

No solamente podemos especular alrededor de esta propuesta de libro de dirección, sino que además debemos plantear nuevas vías de futuro, teniendo en el horizonte la concreción de un libro de dirección comúnmente aceptado por todos los directores.

En un planteamiento futuro habría que avanzar hacia la conquista de una especie de libro blanco en el que establecer las bases más elementales a la hora de enfrentar, construir e interpretar el libro de dirección.

La universalidad de nuestra herramienta no se logra mediante ordenanza ni decretos, sino desde la asunción de un trabajo de mucho tiempo, avalado por la práctica y la experiencia, donde habrán de tenerse en cuenta las particularidades que irán surgiendo de ese trabajo continuado.

En esta tesis, eminentemente práctica, nuestro objetivo general era analizar y estudiar la obra dramática *La Infanta de Velázquez* de Jerónimo López Mozo desde la principal herramienta del director de escena: su libro de dirección.

Este objetivo ha sido ampliamente cumplido y a ello hemos dedicado el capítulo IV en exclusiva.

Un director de escena no puede usar las mismas herramientas de análisis que un autor dramático, un investigador literario o un crítico, pues aunque el objeto de la investigación sea el mismo, no lo son las distintas disciplinas desde las que se acometen. Por consiguiente, las herramientas que se utilizan así como las soluciones y estrategias empleadas también serán distintas.

Sabemos de bastantes e importantes estudios sobre López Mozo, casi todos desde un planteamiento literario, pero a día de hoy no consta que ninguno de estos se haya ejecutado desde una herramienta tan práctica como es el libro de dirección.

Un director de escena, empleando convenientemente la amplitud de posibilidades que da el libro de dirección, podrá conocer en profundidad la obra que aborda y a su autor.

La aproximación a *La Infanta de Velázquez* de López Mozo nos da la dimensión de un autor que tiene condicionantes que lo aproximan a una literatura dramática más sociológica, ya que su obra la podemos estudiar como producto insertado en un contexto social, cultural, ideológico, mercantil, etc. muy concreto del que la obra está impregnada.

Después de analizar en profundidad *La Infanta de Velázquez*, podemos confirmar que en esta obra se encuentra prácticamente toda la esencia “lopezmoziana”, con muchos de sus temas y motivos recurrentes. A lo largo de sus más de ochenta obras, hemos visto como iba evolucionando y definiendo un estilo con unas características de quedan condensadas en la obra que aquí se estudia.

Como se podrá comprobar, podemos concluir que el estudio y análisis de un texto dramático desde este planteamiento de libro de dirección es perfectamente realizable.

López Mozo fue en busca de nuevas fórmulas de expresión como única manera de resistir frente a la parálisis artística. En esa búsqueda asimila, de manera crítica, las distintas técnicas teatrales que se habían ido consolidando a de finales del siglo XX en el mundo.

Sabíamos de un López Mozo que había evolucionado del *happening* hasta una madurez dramático-literaria altísima. Teníamos presente a un autor que a lo largo de toda su obra, se había significado por un profundo compromiso con la actualidad, por su sentido ético y por su riguroso análisis y revisión del pasado. Un autor que desde su teatro examina el pasado para afrontar nuestro futuro, mostrándonos que ese pasado nos descubre el presente. Todo ello desde una reivindicación y recuperación de propósitos, argumentarios, temáticas y personajes de contextos históricos y sociales, para plantear una nueva perspectiva y un punto de vista al espectador.

Conocíamos el López Mozo que gustaba del meta-teatro para atraparnos y sorprendernos a base de rupturas tempo-espaciales, y que además prioriza un teatro que tenga en cuenta al público. Y pudiera parecer que esto último es una contradicción en sí misma, habida cuenta de la resistencia que *La Infanta de Velázquez* ofrece para ser comprendida para un amplio público.

Pero no lo es, ya que, al margen de que entendamos que el público es el pilar esencial de la estética de la recepción así como el eje del hecho dramático, para López Mozo más que para muchos autores, el público amplifica nuestro trabajo y lo completa. López Mozo escribe para un público activo, que prolongue el debate y las reflexiones más allá del patio de butacas.

De su trayectoria como autor dramático podemos destacar un discurso concreto, casi siempre político, que no olvida lo humano. De una forma u otra, la memoria está muy presente en la obra de nuestro autor. Concluimos entonces, que todas estas características están en la producción López Mozo y, por ende, en *La Infanta de Velázquez*, como queda revelado desde el profundo análisis de esta propuesta de libro de dirección.

La Infanta de Velázquez es producto de toda una evolución teatral de López Mozo. Una obra que destaca por su complejidad intelectual y que, como el director de escena y estudioso César Oliva apunta, comienza a darse en López Mozo a partir de su obra *D.J.* a finales de los años 80.

Esta obra conjuga todos los saberes de López Mozo, y desde el dominio del espacio y el tiempo escénicos, se torna un desafío para actores y directores.

López Mozo asevera que *La Infanta de Velázquez* ha sido la obra donde más a fondo ha tenido que estudiar, y que culmina en un texto plagado de juegos intermediales e intertextuales que difuminan los espacios y tiempos.

El autor quiso hacer con ella un repaso global de una España que salía de la dictadura. Viene a ser la obra culmen de todo el sufrimiento histórico de un país y de este continente. A pesar de todo, *La Infanta de Velázquez* no tiene un afán didáctico.

Un López Mozo, influenciado por el trabajo de Kantor, construye una obra donde nada es común o cotidiano y que está empapada del <<teatro de la muerte>>. Y aunque el espectador se ve afectado por la historia que se desarrolla en escena, la realidad de los personajes y la de los actores no es la misma, a diferencia del trabajo de Kantor.

Desde del ámbito interpretativo podemos concluir que a pesar de ser un texto deliberadamente kantoriano no se precisan actores que vivan intencionalmente la confusión actor-personaje, ni se buscarán intérpretes que tengan rasgos concretos a los personajes aludidos en la obra.

En relación con la estructura externa de la obra y su precisa división, y a pesar de que en casi todos los estudios se habla de una segmentación por “escenas”, entendemos y concluimos que la distribución que más concuerda con el espíritu de este texto es el “cuadro”. Lo hemos comprobado en tanto en cuanto que *La Infanta de Velázquez* no se sostiene sobre el principio aristotélico de la unidad de espacio, tiempo y acción desarrollada cronológicamente, y tampoco responde a las tradicionales entradas y salidas que marcaban el inicio y fin de la “escena”.

El “cuadro”, que permite el cambio de escena a vista de los personajes, sin embargo puede organizarse sin criterios concretos y no necesariamente de manera cronológica. Son unidades más flexibles e independientes de las otras unidades del texto. En sí mismo podrían contener una especie de mini escenas con planteamiento, nudo y desenlace.

Sobre la obra de López Mozo sobrevuela siempre la peculiaridad de la irrepresentabilidad. Y podríamos reflexionar sobre la causa de porqué su teatro se representa muchísimo en universidades y costaba más verlo en los circuitos teatrales. ¿A que se debe eso? ¿Le ha pesado la consideración de teatro con cierta erudición? Seguramente sí, y el propio López Mozo lo asume cada vez que se le pregunta por ello.

Reitera que su generación ha sido la más premiada y la menos representada en la historia de nuestro teatro, a pesar de que él fuera uno de los autores más laureados.

En este estigma de teatro irrepresentable, también tenían mucho que ver las características de su obra. Nunca quiso hacer teatro para contentar a nadie, a pesar de que sabía

que sus obras tenían dificultades para ponerlas en escena. Nunca le importó escribir aunque al terminar fueran a quedar en el cajón.

La Infanta de Velázquez es un claro ejemplo de teatro con altísima dificultad técnica en lo referente al montaje, ya que no opera a favor de la puesta en escena la ruptura y relación entre sus espacios y tiempos.

De alguna manera, López Mozo sería avanzadilla junto con otros autores, de lo que hoy es una de las últimas tendencias teatrales y que definen como teatro cuántico.

Como hemos demostrado detalladamente en el capítulo III de este trabajo, en referencia a su posicionamiento vital, la carga política de sus textos teatrales también han dificultado la exhibición.

Y aunque *La Infanta de Velázquez* no es *a priori* un texto de confrontación teatral contra el poder, no es menos cierto que tiene una carga política muy importante que se muestra ampliamente en el cuadro de la Plaza de la Concordia.

Y a modo de círculo vicioso que se retroalimenta, la falta de más presencia en las carteleras nacionales es también uno de los atractivos de su trabajo. Nunca se le podrá vincular con el poder establecido.

También el objetivo final del teatro de López Mozo alimenta esta dificultad para llevar a escena su obra, lejos de los gustos mayoritarios y de masas actuales. En las antípodas del humor, los musicales y del teatro más banal, nuestro autor prefiere escribir para públicos críticos y que sean capaces de generar debate y opinión.

A pesar de ser un teatro erudito y que exige de un público formado, preferentemente, de las dificultades técnico-dramatúrgicas que caracterizan al texto, de la carga política y de la censura sufrida en otros tiempos, de que su teatro no responde a las modas imperantes, etc... el epíteto de teatro irrepresentable no deja de tener cierta intención estigmatizadora.

Es evidente que *La Infanta de Velázquez* se puede llevar a escena, aunque aún nadie lo haya hecho, y prueba de ello es este libro de dirección. Y parte de esa responsabilidad de hacer el texto más cercano y comprensible a todos los públicos, recae en los hombros del director.

Esta investigación tiene su origen en la necesidad que tiene el director de escena de contar con una herramienta precisa para el desempeño de su trabajo. Durante mucho tiempo los directores trataron de responder a sus necesidades desde la intuición, hasta la llegada de un Stanislavski, al que se considera como el padre del trabajo de mesa. Esa revolución fundamental en el teatro también trajo aparejada la búsqueda de herramientas más acordes con las nuevas formas de trabajo. Y aunque lentamente el libro de dirección ha experimentado cambios, prácticamente podemos decir que esta tarea quedó relegada en exclusiva a la impronta personal de cada director y sus equipos.

Uno de los objetivos centrales de este trabajo de investigación es la exploración de un lenguaje común a todos los directores para la ejecución del libro de dirección. Se ha planteado la búsqueda de un código universal de trabajo, a partir de las contribuciones históricas de otros directores, sin inventar nada y buscando una nueva reconstrucción y organización del libro de dirección.

Largo es el camino que nos queda por andar hasta la concreción de la partitura escénica, unificando códigos y lenguajes que no sólo son generados por el director, sino por todos los entes creativos que trabajan en la puesta en escena.

Esta herramienta ha de valer para todo tipo de directores, tanto si se definen como “directores puestistas” que apoyan todo su trabajo en la planimetría escénica y lo técnico, o “directores de actores” que vuelcan el grueso de su tarea en el trabajo del actor.

Del mismo modo, ha de dejar abierta la posibilidad de que pueda ser la base a todo tipo de puestas en escena, desde las más teatrales o líricas, hasta las musicales, dancísticas, performativas, etc.

Podemos concluir que la tarea que nos habíamos planteado de ir a la búsqueda de un mínimo código universal para el libro de dirección, desde de las aportaciones de otros directores de escena, queda proyectado en el grueso de esta investigación, la creación del cuaderno de dirección del capítulo IV.

Habíamos empezado el abordaje de la herramienta tratando de encontrar una definición lo más precisa posible. La mayor parte de las referencias encontradas hacían alusión al término “cuaderno de dirección”, aunque también aparecía mucho “libro de dirección”. Entre estos dos términos se centró la discusión.

Entendemos que “cuaderno de dirección” tiene una finalidad más concreta, limitada mayormente a la recogida de notas, la organización de las mismas y el diario de trabajo del equipo creativo.

Desde la irrupción del trabajo de mesa como tarea fundamental para la puesta en escena y especialmente en el proceso de construcción del personaje, el concepto de cuaderno se nos quedó un poco estrecho. Delimitar de manera clara, en un tiempo y un momento, el estudio de la obra y personajes precisaba de acopio de material y estudios de todo tipo, engrosando así el corpus de la herramienta del director. Se buscó agrupar no sólo el desarrollo de los personajes, sino estudios de los mismos, opiniones del director, contextualizaciones varias, vaciados de todo tipo, diagramas, raides técnicos, etc. Ello hizo que nos decantáramos por “libro de dirección”, donde el cuaderno sería una de las partes del mismo.

No es difícil encontrar indicaciones que nos sugieren que ha de incluir genéricamente el libro de dirección. Pero de entre todas las aportaciones no se vislumbran criterios de unidad, y la

disparidad es la tónica general. Esto entorpece de alguna manera el planteamiento de un modelo común de trabajo.

Como punto de arranque hemos planteado que un libro de dirección pasa por varios estadios. Para ello nos hemos apoyado en planteamiento de Meyerhold referido a los dos periodos en los que se divide la tarea del director: el primero, un trabajo individual, y el segundo periodo comprende el trabajo realizado con el actor y el equipo técnico. (Martínez Paramio, 2006)

En base a ello se ha propuesto un primer libro que hemos denominado “libro de dirección inicial”, producto de todo el proceso de trabajo que abarca desde la primera idea hasta la concreción en un libro de dirección que incluye el cuaderno, y que estará en la mesa del director en el primer ensayo. La mutación de este libro de dirección inicial a lo largo de todo el proceso de ensayos, culminará después del estreno de la obra en el “libro de recepción del espectáculo”, donde se recogerá fielmente la fotografía final de la puesta en escena.

Para apoyar esta conclusión hemos dedicado todo el capítulo II de esta tesis a abordar la estructura y el desarrollo del libro de dirección desde sus orígenes. Mientras que en el capítulo IV hemos compendiado el diseño que proponemos del libro de dirección.

Hemos podido elaborar un libro de dirección que comprende desde el preceptivo estudio teórico previo que abarca el trabajo de Velázquez y Kantor, pasando por un intenso análisis del texto que acaba en una propuesta de dirección de *La Infanta de Velázquez*. Partiendo de estos trabajos más teóricos y de estudio, hemos realizado la propuesta de dirección elaborando el “cuaderno de dirección” del primer cuadro de la obra.

Hemos hecho hincapié, además, en la importancia de los vaciados textuales en los primeros estadios de lectura y asimilación del texto, tanto a nivel técnico como interpretativo y de planimetría.

Los vaciados textuales son ejercicios que no sólo hacen los directores de escena y los actores, sino todos los entes creativos que intervienen en el levantamiento y puesta en escena de una obra, cada cual a su manera. Son inherentes al estudio del texto y, en definitiva, son la disgregación del mismo para entender la evolución de la fábula y situar acciones, tiempos, espacios, personajes, espacios sonoros, iluminaciones, etc. Nunca encontré un modelo de este tipo de procedimiento en ningún cuaderno de dirección de los estudiados.

Se ha trabajado desde el primer momento con la universalidad como concepto vertebrador del libro de dirección. Aún hoy no hemos encontrado el método común de trabajo desde el que afrontar la conversión del texto en puesta en escena. Hasta ahora todo queda al libre albedrío del director, y que así ha de seguir quedando en líneas muy generales, pero apoyándonos en un sistema que busque más universalidad.

Aunque hay códigos compartidos entre directores, entre los que podemos destacar parte de la notación de los movimientos y su planimetría, aún no podemos decir que esté comúnmente aceptado por la profesión en su conjunto.

Cualquier avance que se haga en esta dirección ha de buscar una propuesta que, lejos de encorsetar el proceso creativo, de posibilidades y oportunidades de adecuación a cualquier proyecto de puesta en escena.

De manera concluyente podemos aportar que sí es posible la universalización del libro de dirección. Y asumida la universalidad del mismo, ha de responder, además, a una serie de características comunes entre las que destacamos, como mínimo, las cuatro siguientes:

a. Mutabilidad: estamos ante un documento que ha nacido para ser adaptado a las realidades de distintos directores y elencos. El libro inicial ha de construirse con el horizonte del cambio y la mejora hasta concluir en el libro de recepción del espectáculo.

b. Claridad: El libro de dirección ha de ser una radiografía precisa y clara de cómo queremos estructurar la puesta en escena, y de cómo se llevó a cabo una vez estrenado. Ha de tender a que otro director pueda advertir el proceso seguido de manera ágil. Un buen libro de dirección ayuda no sólo a conocer a los autores y sus motivaciones internas, sino también a los directores, pues dejan al descubierto la forma empleada para poner un texto en escena, y qué recursos técnicos y estéticos se usaron para ello. En evoluciones previas a esta propuesta de libro de dirección ya se experimentaba parte del proyecto de esta tesis. Se ahondó mucho en la necesidad agilizar y clarificar el proceso de montaje. Este trabajo exhaustivo dio lugar posteriormente a un “cuaderno de dirección” comprensible no sólo para el equipo de dirección, sino para las demás unidades artísticas que participan en el proyecto.

c. Rigurosidad: El rigor es la base fundamental de la tesis que aquí se plantea. Históricamente no ha sido una de las características más destacadas de los libros de dirección, y la exactitud del mismo ha quedado a criterio de los directores. Por un lado nos entrábamos con directores más técnicos y explícitos a la hora de transcribir todo lo que sucedía en escena a nivel de movimientos, y que sin embargo eran menos explícitos en otros ámbitos. Y por otro lado teníamos a directores que hipotecaban el grueso de su trabajo en profundizar en la construcción de los personajes, su progresión interna, la resolución de problemas interpretativos, etc., relegando a un segundo plano todo el rigor de la planimetría. Nos hemos apoyado en profundos vaciados de texto, donde todo fuera lo más objetivo posible y nada pudiera ser interpretable. En ese proceso hemos ido a la búsqueda de la máxima información, no sólo desde lo que nos deja entrever el autor de

manera directa, sino desde lo que da en llamarse biografía pasiva, es decir aquello que se desprende de lo que los demás cuentan de cada uno de los personajes y las situaciones.

Lo exhaustivo en el trabajo de un libro de dirección no ha de quedar reducido al concepto de la herramienta para poner una obra en escena, sino a la amplitud de un documento y una memoria, que nos acerca una cosmovisión de cómo interpretar una pieza y a un autor con unos condicionantes concretos.

d. Funcionalidad: Esta última característica va íntimamente ligada al anterior rasgo de la claridad. Es evidente que un libro de dirección pierde su funcionalidad si no es entendido por todos los que intervienen en su elaboración, así como por los futuros beneficiarios del mismo. Un cuaderno de dirección es una herramienta que no puede ser un mero documento de vitrina, y así lo entendió Stanilavski, quien razonó sobre el equilibrio entre trabajo analítico y la práctica de ensayos. Del mismo modo que un trabajo de mesa excesivo resta frescura a la puesta en escena, un libro de dirección inflexible no hará evolucionar el trabajo de los actores y repercutirá en el producto final.

Todas las características anteriormente citadas se cumplen ampliamente en la propuesta de libro de dirección que realizamos en esta tesis. Creo que hemos cumplido con el objetivo inicial de establecer la nomenclatura y sus delimitaciones, fijar la necesidad de la existencia de un libro de dirección, con todas las peculiaridades y características y, finalmente, ejemplificar con la elaboración de un libro completo. Sólo ha faltado llevar a escena la obra, problemas presupuestarios lo han impedido, pero esperamos poder hacerlo en un futuro.

* * *

Como recomendación o, más bien, reflexión final, cabría esperar de las distintas asociaciones profesionales que aglutinan a los directores de escena abrieran un futuro camino que nos llevara inexorablemente a los grandes objetivos aquí marcados.

De la misma manera que en otros ámbitos profesionales proceden a unificar criterios y estos son asumidos por todos sus miembros, también nosotros hemos de recorrer ese camino.

Aunque quizás deberíamos empezar asumiendo el código deontológico que ya está puesto encima de la mesa por parte de la Asociación de Directores de Escena de España, y por crear un tan necesario Colegio Profesional.

BIBLIOGRAFÍA

ESTUDIOS

- Abbas, K. M. (2010). “La renovación del teatro español en el último tercio del siglo XX”. *Espiral. Cuadernos del Profesorado*, 3(6), pp. 15-31. Recuperado en: <http://www.cepcuevasolula.es/espisal>.
- Aguilera Sastre, J. (2004). “Primeros pasos de la dirección de escena en España (1900-1939)”. *ADE Teatro*, nº 100. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- Aguilera, C.A. (2009). “Conversación con Heiner Müller”. Recuperado en: <http://www.penultimosdias.com/2009/05/28/conversacion-con-heiner-muller/>.
- Aguilera, J. (2002). *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1939)*. Ideología y Estética. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- Aguirre Sorondo, Juan. (2006). “El teatro independiente en Vasconia, 1969-1984”. *Revista Internacional de los Estudios Vascos - RIEV*, Nº51. Donostia: Eusko Ikaskuntza.
- Alfonzo Weir, Elsa (2002): “Enrique Buenaventura y el proceso de creación colectiva en Latinoamérica”. *Dramateatro: Revista Digital*. Nº.8. Venezuela: Dramateatro agrupación.
- Alonso de Santos, J.L. (1989). “Principio y fin del teatro independiente”. *Revista Campus*. Nº31. Murcia: Universidad de Murcia.
- Arcila Ramírez, G. (1992). *La imagen Teatral de La Candelaria*. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria.
- Arrau C., S. (1994). *Dirección teatral. Documentos. Creación y funcionamiento de un grupo teatral*. Colección Estudios nº2. Venezuela: CELCIT.
- Ateneo Madrid (2010). “Homenaje al director teatral Modesto Higuera en el centenario de su nacimiento”. Recuperado en <http://ateneodemadrid.es/index.php/esl/El-Ateneo/Destacados/Homenaje-al-director-teatral-Modesto-Higuera-en-el-centenario-de-su-nacimiento>.
- Aznar Soler, M. (1997). “El teatro español durante la II República (1931-1939)”. *Monteagudo*: 3ª época, Nº 2. Murcia: Universidad de Murcia.
- Bambalina, B. (1907). “El arte del teatro”. *Revista quincenal ilustrada*. Año II. Nº37. Madrid: E. Contreras y Camargo
- Barba, E. (1999). *La canoa de papel, Tratado de Antropología teatral*. Buenos Aires : Ed. Catálogos.
- Bardi, P. M. (1970). *La obra pictórica completa de Velázquez*. Barcelona: Ed. Noguer.
- Barga, E. Aubert, Ch. Bourbonnaud, J.L. (1992). “Kasparina. Principios de dirección escénica”. *Principios de dirección escénica*. Col. Escenología, nº16, 579. México: Editorial Gaceta.
- Barrault, J.L. (1992). “Phedre, cuaderno de dirección”. *Principios de dirección escénica*. Col. Escenología, nº16, 540. México: Editorial Gaceta.
- Bonnín Valls, I. (1998). *El teatro español desde 1940 a 1980: estudio histórico-crítico de tendencias y autores*. Barcelona: Octaedro.

- Bozal, V. (1972). *Historia del Arte en España*. Madrid: Ed. Itsmo.
- Brecht, B. (1970). *Escritos sobre el teatro*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.
- Brook, P. (1986). *El espacio vacío*. Barcelona: Editorial Península.
- Brown, J. (1986). *Velázquez. Pintor y cortesano*. Madrid: Alianza Ed.
- Buero Vallejo, A. (1962). “¿Las Meninas es una obra necesaria?”. *La Carreta*, Nº 2. Barcelona.
- Buero Vallejo, A. (1981). “Acerca del drama histórico”. *Primer Acto, Cuadernos de Investigación Teatral*, Nº 187, 18-20. Madrid: Primer Acto.
- Caballé, A. (2003). *Francisco Umbral: el frío de una vida*. Madrid: Espasa Libros.
- Cabrera, N. (2009): “La dirección desde los años 80 hasta hoy, aproximación a la figura del director canario”. *ADE Teatro*, nº 127. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- Cáceres, A. (2010): “Alberto González Vergel : A Lorca no lo censuró Franco, fue la familia la que prohibió representarlo bajo su régimen”. La Opinión de A Coruña. Recuperado en: <http://www.laopinioncoruna.es/cultura/2010/07/25/alberto-gonzalez-vergel--lorca-censuro-franco-familia-prohibio-representarlo-regimen/405183.html>.
- Callejas Berdones, J.M. (2008). *Aproximación al teatro filosófico de Antonio Buero Vallejo*. (Tesis doctoral). Facultad de Filosofía. Departamento de Filosofía IV. Teoría del conocimiento e historia del pensamiento. Universidad Complutense de Madrid.
- Calvo, P. (1992). *Fuenteovejuna. Escenario. Cuaderno de Montaje nº2*. Madrid: Ediciones 9bc
- Campal Fernández, J.L. (2003). “La violencia colonialista en López Mozo. A propósito de Yo, maldita india”. *Acotaciones* Nº10, 37-47. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Campal Fernández, J.L. (2005). “La papelera de Eurípides (IV)”. *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, Nº 15, 89-91. Gijón: Oris Teatro.
- Campal, J.L. (2003). “El hecho teatral en Mozo”. *La Ratonera*, 8, 36-45. Recuperado en: http://la-ratonera.net/numero9/n9_mozo2.html.
- Campal, J.L. (2005). “La papelera de Eurípides (IV)”. *La Ratonera, Revista asturiana de teatro*. Nº15. Gijón: Oris Teatro.
- Campo y Francés, Á. (1985). *La magia de Las Meninas: una iconología velazqueña*. Colegio ingeniero de Caminos. Madrid. Turner.
- Canavese, C. (1999). “Peter Brook”. Recuperado en <http://www.teatro.meti2.com.ar/09-HISTORIAUNIVERSAL/09-03-NOTABLES/brooks/brooks.htm>.
- Causa, R. (1964). *Pinacoteca de los genios. Diego Velázquez*. Buenos Aires: Ed. Codex
- Chavarría, M. (2012). “Bob Wilson, viaje al corazón del teatro”. La Vanguardia. Recuperado en <http://www.lavanguardia.com/cultura/20120926/54351873118/bob-wilson-viaje-al-corazon-del-teatro.html#ixzz3W3hA2hbD>.
- Cornago Vernal, O. (2000). *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los realismos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Cornago, O. (2000). *La vanguardia teatral en España (1966-1975). Del ritual al juego*. Madrid: Visor.
- Cornago, Óscar. (2000). *La vanguardia teatral en España (1965-1975): del ritual al juego*. Colección Biblioteca Filológica Hispana. Madrid: Visor
- Cotaimich, V. (2008). “El impacto de las nuevas tecnologías en la puesta en escena. La Estética Dialógica como desafío estético, poético y político”. Recuperado en: <http://www.liminar.com.ar/jornadas04/ponencias/cotaimich.pdf>.

- Coto, L. (1992). *El Viejo Celoso-La Cueva de Salamanca. Escenario. Cuaderno de Montaje nº1*. Madrid: Ediciones 9bc.
- Coupeau, J (1955). *Notes sur le métier de comédien*. Paris: Michel Brient.
- De Marinis, M. (1988). *El Nuevo teatro 1947-1970*. Barcelona: Paidós.
- De Menezes, M.E. (2014). “O teatro da ausência na ótica de Bob Wilson”. *Teatrojornal*. Recuperado en <http://teatrojornal.com.br/2014/03/o-teatro-da-ausencia-na-otica-de-bob-wilson/>.
- De Vicente Hernando, César. (2009). “Augusto Boal. El teatro más allá de Brecht”. *Diagonal*. Recuperado en <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/augusto-boal-teatro-mas-alla-brecht.html>.
- Díaz Sande, J.R. (2010). “Jerónimo López Mózo. Dramaturgia social”. Recuperado en: http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=800:jerónimo-lopez-mozo-dramaturgia-social&catid=56:entrevistas&Itemid=13.
- Dietrich, J.E. (1992). “Como dirigir un musical”. *Principios de dirección escénica*. Col. Escenología, nº16, 466. México: Editorial Gaceta.
- Doll, E.J. (2008). *El papel del artista en la dramaturgia de Jerónimo López Mozo: juegos temporales e intermediales*. Madrid: Iberoamericana.
- Doll, E.J. (2009). El tiempo sintético de López Mozo. *La Ratonera, Revista asturiana de teatro*. Recuperado en: http://www.la-ratonera.net/numero27/n27_mozo.html.
- Dubatti, J. (2008). “El teatro es, durante algunas horas, una utopía: entrevista con Ariane Mnouchkine en la Escuela de Espectadores”. *La revista del CCC*, Nº 2. Recuperado en: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/41/>.
- Elvira Aretxabaleta, J.M. (1974). “La censura cae: los censores siguen”. *Pipirijaina*, nº 6, portada. Madrid: Moisés Pérez Coterillo.
- Elvira Aretxabaleta, J.M. (1980). “Que viene la censura”. *Pipirijaina*, nº 13, portada. Madrid: Moisés Pérez Coterillo.
- Escobar, L. “La dirección escénica de una obra teatral”. Recuperado en: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:3PbI_ePFnkAJ:redined.mecd.gov.es/xmlui/bitstream/handle/11162/69522/00820073000842.pdf%3Fsequence%3D1+%&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es.
- Fernández Peláez, J. (2009). “Que revienten los artistas, de Tadeusz Kantor, análisis semiótico”. *Dramatur(x)ia*. Recuperado en <https://teatro.wordpress.com/2009/07/01/que-revienten-los-artistas-de-tadeusz-kantor-analisis-semiotico/>.
- Flotats, J.M. (2013): “Cuando los jóvenes se tienen que marchar, en el país se activa una bomba de relojería”. *La Nueva España*. Recuperado en: <http://www.lne.es/asturama/2013/05/22/jovenes-marchar-pais-activa-bomba-relojeria/1416112.html>.
- Fontana, J.C. (2002): “Robert Wilson. El arquitecto de la escena contemporánea”. *Revista Picadero*: Nº 6. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Gabriele, J.P. (1996). *Panorámica del teatro español actual*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Gabriele, J.P. (2000). *Teatro de la España Democrática: los 90*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Gabriele, J.P. (2005). “El inicio posmoderno de Jerónimo López mozo: los novios o la teoría de los números combinatorios”. *RILCE: Revista de Filología Hispánica* 21.2, 227-37. Navarra: Universidad de Navarra.

- Gabriele, J.P. (2006). *Jerónimo López Mozo: forma y contenido de un teatro español experimental*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Gallego, J. (1994). *Velázquez*. Madrid: Alianza Ed.
- García Barrientos, J.L. (1991). *Drama y tiempo: Dramatología I*. Madrid: Consejo Superior de investigaciones científicas.
- García Barrientos, J.L. (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- García Lorenzo, L. (2014a). “La dirección de escena en España (2). Cipriano de Rivas Cherif”. Recuperado en: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/abril_14/21042014_01.htm.
- García Lorenzo, L. (2014b). “La dirección de escena en España (3). Luis Escobar”. Recuperado en: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/mayo_14/13052014_01.htm.
- García Lorenzo, L. (2014c). “La dirección de escena en España (4). Cayetano Luca de Tena”. Recuperado en: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/mayo_14/29052014_01.htm.
- García Ruiz, V. (1999). *Continuidad y ruptura en el Teatro Español de posguerra*. Navarra: S.A. Eunsa. Ediciones Universidad de Navarra.
- García Ruiz, V. (2000). “Un teatro fascista para España. Los proyectos de Felipe Lluch”. *RILCE. Revista de Filología Hispánica*: 16.1. Navarra: Universidad de Navarra.
- García, S. (1944). *Teoría y Práctica del Teatro. Volumen I*. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, (3ª edición).
- García, S. (1944). *Teoría y Práctica del Teatro. Volumen II*. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, (3ª edición).
- Giménez Micó, J.A. (1995). “Lorca: teatro posible e imposible”. *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 20, Nº. 3, 351-364. Estados Unidos: Society of Spanish & Spanish-American Studies.
- Gómez Navarro, A. (2000). “En homenaje a Buero Vallejo. El posibilismo ¿error o necesidad?”. *El Cultural de El Mundo*. Recuperado en <http://www.elcultural.es/revista/letras/En-homenaje-a-Buero-Vallejo/17531>.
- Griffiths, T. R. (1982). *Practical Theater*. New Jersey: Quarto Publishing Limited.
- Grotowski, J (1971). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI Editores.
- Guinard, P. (1972). *Pintura española. 2. Del Siglo de Oro a Goya*. Barcelona: Ed. Labor.
- Hernando, I. y Mascarell, P. (2012). “Desde las filas del teatro”. Recuperado en: <https://elpatiodecomedias.wordpress.com/2012/07/03/desde-las-filas-del-teatro/>.
- Hormigón, J.A. (2002). *Trabajo dramático y puesta en escena. Vol. I*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Hormigón, J.A. (2002). *Trabajo dramático y puesta en escena. Vol. II*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Hormigón, J.A. (2004). “Inicios de la dirección de escena en España”. *ADE Teatro*, nº 100. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- Hormigón, J.A. (2012). “La contemporaneidad de Brecht”. *ADE Teatro*, nº 146, 12. Madrid : Publicaciones de la ADE.
- Huerta Calvo, J. (2003). *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos.

- Huerta Calvo, J. (2010). "Boadella: el bufón en la corte". *Pygmalion: Revista de teatro general y comparado*, Nº 1, 81-92. Madrid: Edita Instituto del Teatro de Madrid.
- Ibarrola, M. (2015). "Vidas ocultas de Bilbao (II): La última función de Tadeusz Wolsky". Recuperado en: <http://laespiral.deusto.es/tadeuszwolsky/>.
- Isasi Angulo, A. (1974). *Diálogos del Teatro Español de la Postguerra*. Madrid: Editorial: Ayso.
- Izquierdo López, N. (2013). "Tadeusz Kantor: El francotirador del teatro. Una poética de ínfimo rango o el aura de lo desechado". *European Review of Artistic Studies*, vol. 4, n. 3, 16-41. Portugal: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD).
- Juanes, J. (2005). "Artaud y el teatro de la crueldad". *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, Nº 48-49, 194. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Juaristi, J. (2000). "En homenaje a Buero Vallejo". *El cultural*. Suplemento de *El Mundo*. Recuperado de: <http://www.elcultural.com/revista/letras/En-homenaje-a-Buero-Vallejo/17531>.
- Kantor, T. (2009). *Teatro de la muerte*. Barcelona: Alba Editorial.
- Lafuente Ferrari. E. (1965). *Velázquez en el Museo del Prado*. Granada: Albaicín/Sadea Ed.
- Lafuente Ferrari. E. (1971). *Historia de la pintura española*. Barcelona: Ed. Salvat.
- Layton, W. (1990). *¿Por qué? Trampolín del actor*. Madrid. Fundamentos.
- Lessing Gotthold, E. (1993). *Dramaturgia de Hamburgo*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de escena de España.
- Loaiza Grisales, Y. (2013). "La lucha del director de teatro Santiago García". *El Tiempo*. Recuperado en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13118099>.
- López Mozo, J. (1970) "A propósito de Matadero solemne". *Primer Acto, Cuadernos de Investigación Teatral*, Nº 122, 64. Madrid: Primer Acto.
- López Mozo, J. (1976). *Teatro de barrio, teatro campesino. Apuntes*. Bilbao: Zero.
- López Mozo, J. (1984). "Escritura reciente". *El Público*, 4, 41. Madrid: El Público/Centro de Documentación Teatral.
- López Mozo, J. (1997). "El teatro de los noventa. Los nuevos directores de escena". *Revista Reseña*, Nº. 281, 4-5. Madrid.
- López Mozo, J. (1998). "De cómo supe de la existencia de Brecht y de lo que aprendí de él". *ADE Teatro*, Nº 70-71. Madrid : Publicaciones de la ADE.
- López Mozo, J. (1998). "El teatro: espejo y crisol de culturas". *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, nº 12-13-14, 259-266. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- López Mozo, J. (1999): "Teatro y Silencio". *Anales de la Literatura Española Contemporánea (ALEC)*, nº 24, 679-688. USA: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- López Mozo, J. (2000). "Antonio Buero Vallejo: teatro y compromiso". *Reseña*, Nº 317, 39-41. Madrid: Editorial Reseña.
- López Mozo, J. (2001). "La búsqueda del despojamiento". *Acotaciones*, nº 6. Madrid: Editorial Fundamentos.
- López Mozo, J. (2004). "Noche de guerra en el escenario". En *El color de la poesía. Rafael Alberti en su siglo. Tomo II*, 2004, 221-243. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

- López Mozo, J. (2012). “Hurgando en la memoria: Un repaso a mi trayectoria teatral”. *Revista Anagnórisis*. Nº 6. Barcelona: Editorial Anagnórisis.
- López Sánchez, L. (2008). “Prólogo. El escritor y su biógrafo”. *El biógrafo amanuense de Jerónimo López Mozo*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro y Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.
- Luna, J.J. (1994). *Guía del Prado. Una historia de la Pintura a través de las obras del Museo*. Madrid: Ed. Alfiz.
- Máñez, J. (2008): “El teatro sin riesgo es un juego burdo”. *El País*. Recuperado en: http://elpais.com/diario/2008/10/27/cvalenciana/1225138687_850215.html.
- Martínez Paramio, A. (2006). *Cuaderno de dirección teatral*. Ciudad Real: Editorial Ñaque.
- Martínez Thomas, M. y Pouget, M. (2008). “Drama: la utopía de la notación escénica”. *Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Nº17. Madrid: Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Matteini, C. (1998). “Nueva dramaturgia española. Estudio y debate.” *Primer Acto, Cuadernos de Investigación Teatral*, Nº 272, 6-15. Madrid: Primer Acto.
- Meyerhold, V. (1972). Textos teóricos*. Madrid: Alberto Corazón.
- Miralles, A. (1994). *Aproximación a un teatro alternativo*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- Molero Menglano, L. (1974). *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Editora Nacional.
- Monleón, J. (1971). *Treinta años de teatro de la derecha*. Barcelona: Tusquets.
- Mota, J. (1999). “La efímera, pero fructífera asociación Wagneriana de Madrid”. *Wagneriana Castellana*, Nº 32. Madrid.
- Moussinac, L. (1957). *Tratado de puesta en escena*. Buenos Aires: Editorial Leviatán.
- Muñoz Cáliz, B. (2004). “A vueltas con el posibilismo teatral”. *Revista de estudios teatrales*, Nº 20, 171-198. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares. Servicio de Publicaciones.
- Muñoz Morillejo, J. (1923). *Escenografía española*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Narros, M. (1985). *El castigo sin venganza. Montaje teatral de Miguel Narros*. Madrid. Teatro Español.
- Narros, M. (1986). *El concierto de San Ovidio. Montaje teatral de Miguel Narros*. Madrid. Teatro Español.
- Núñez Bello, M. (2009). Alberto González Vergel. Vida y pasión por el Teatro. *Revista Mayores hoy*, Nº 280, 52-55. Madrid: Instituto de Mayores y Servicios Sociales (Imsero).
- Oliva, C. (1989). *El teatro desde 1936*. Madrid: Alhambra.
- Oliva, C. (2002). *El teatro español ante el siglo XXI*. Madrid: Nuevo Milenio
- Oliva, C. (2003). *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis.
- Oliva, C. (2004). *La última escena*. Madrid: Cátedra.
- Oliva, César. (2004b). “La dirección de escena como compromiso ideológico y estético”. *ADE Teatro*, nº 100. Madrid : Publicaciones de la ADE.
- Ouaknine, S. (1968). “El príncipe constante: Calderón – Grotowski”. *Primer Acto, Cuadernos de Investigación Teatral*, Nº 95, 32. Madrid: Primer Acto.

- Pantorba, B. (1962). *Guía del Museo del Prado*. Madrid: Cía. Bibliográfica Española.
- Paulino Ayuso, J. (2000). “Jerónimo López Mozo: últimas tendencias (1999-2001)”. Montesa Salvador (ed.), *Teatro y antiteatro. La vanguardia del teatro experimental*. Málaga: AEDILE.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Pavis, P. (2003). “¿De donde viene la escena y hacia donde va?”. *Revista de la Escuela Navarra de Teatro* nº 20. Traducido al castellano por Maite Pascual. Pamplona. Departamento de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra.
- Perales, L. (2000). “Peter Brook. Publica sus memorias y estrena *Le costume* en el festival de Gerona”. *El Cultural de El Mundo*. Recuperado en <http://www.elcultural.com/revista/teatro/Peter-Brook/3641>.
- Perales, L. (2003). “Gustavo Pérez Puig. He gestionado el español como si fuera un teatro privado.” *Diario El Mundo*. Recuperado en: <http://www.elcultural.com/revista/teatro/Gustavo-Perez-Puig/6360>.
- Perera González, C. (1999). *Jerónimo López Mozo: el teatro de la desilusión*. (Tesis Doctoral). Facultad de Filología. Departamento de Filología II. Universidad Complutense de Madrid.
- Pérez Minik, D. (1961), *Teatro europeo contemporáneo. Su libertad y compromisos*. Madrid: Guadarrama.
- Pérez-Rasilla, E. y Soria Tomás, G. (2011). “El primer estreno de *Los Cuernos De Don Friolera* en la España franquista, por el TEU de Madrid, bajo la dirección de Juan José Alonso Millán, en 1958”. *Don Galán, revista de investigación teatral*, Nº 1, 1.3. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- Piñeiro, C. (1992). “Elementos básicos de dirección”. *Principios de dirección escénica*. Col. Escenología, Nº16, 416-417. México: Editorial Gaceta.
- Piscator, E. (1976). *Teatro político*. Madrid: Editorial Ayuso.
- Prieto Martínez, A. (1993). “Apariencia y realidad en *Hamlet* y *Las Meninas*”. *Revista de Pedagogía de la Universidad de Salamanca*, Nº5, 153-174. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Ragué-Arias, M.J. (1996). *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Reinhardt, M. (1992). “Regieduch, cuaderno de trabajo para *El Milagro*”. *Principios de dirección escénica*. Col. Escenología, Nº16, 518-524. México: Editorial Gaceta.
- Rivas Cherif, C. (1991). *Como hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*. Valencia: Ediciones Pre-textos.
- Rodrigo, A. (2005). *Margarita Xirgu: Una biografía*. Barcelona: Flor del viento Ediciones.
- Romera Castillo, J. (1999). *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*. Madrid: Visor.
- Romera Castillo, J. (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad de siglo XX*. Madrid: Visor.
- Romera Castillo, J. (2006). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor.
- Romera Castillo, J. (2011). *El teatro breve en los inicios de siglo XXI*. Madrid: Visor.
- Ruano de la Haza, J.M. (2000). *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.

- Rubio Jiménez, J. (2004). “La dirección de escena en España durante la Segunda República”. *ADE Teatro*, nº 100. Madrid : Publicaciones de la ADE.
- Ruggeri Marchetti, M. (2002). “La infanta de Velázquez”. *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, nº 32, 189-190. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Ruibal, J. (1973). *Teatro sobre teatro*. Madrid: Cátedra.
- Ruiz Ramón, F. (1975). “Introducción al teatro de Jerónimo López Mozo”. *Estreno* Nº1, 15-18.
- Ruiz Ramón, F. (1978). *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid: Fundación March-Cátedra.
- Ruiz Ramón, F. (2005). *Historia del Teatro Español del Siglo XX*. (8ª ED.) Madrid: Cátedra.
- Saalbach, M. (1978). “Aportaciones para una introducción al teatro de Jerónimo López Mozo”. *Pipirijaina Textos*, Nº 6, 2-6. Madrid: Moisés Pérez Coterillo.
- Salvador, L. (1970). “Alberto González Vergel. Un director nuevo para el teatro más viejo de Madrid”. *Revista Nuevo Fotogramas*: Nº 1141, 7-8.
- Salvat, R. (1981), *Historia del teatro moderno. Los inicios de la nueva objetividad*. Barcelona: Península.
- Salvat, R., Ciurans, E. y Salvat, N. (1997) “Federico García Lorca, un genio para el teatro español”. *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, Nº 5-6, 68. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Sánchez Martínez, J. A. (1994), *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sánchez, J.A. (1999). *La escena moderna*. Madrid: Editorial AKAL.
- Sanchís Sinisterra, J. (2002): *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Madrid: Ñaque editora.
- Sastre, A. (1965) *Anatomía del realismo*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Saura, J. (1997). *E. Vajtángov: teoría y práctica teatral*. Publicaciones de ADE. Serie Teoría y práctica del teatro nº13. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Schoo, E. (2011). “Bob Wilson: pensar con el cuerpo”. *La nación*. Recuperado en <http://www.lanacion.com.ar/1433290-bob-wilson-pensar-con-el-cuerpo>.
- Serrano, V. (1997). “Prólogo: escenarios del presente”. *Ahlán*, 7-13. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.
- Shakespeare, W. (1599-1601). *Hamlet*. Madrid. Alianza Editorial.
- Stanislavski, K. (1975). *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza Editorial.
- Stanislavski, K. (1977). *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Quetzal.
- Stanislavski, K. (1990). *El arte escénico*. Madrid: Siglo XXI.
- Tévar Angulo, J.M. (2012). “José Tamayo: La búsqueda desde el exterior de una estética innovadora para la escena española de posguerra (1949-1951)”. *EPOS: Revista de filología*, 195-213. Madrid. UNED.
- Till, B. (2003): “Las investigaciones del teatro ruso entre 1905 y 1925”. *Drama Teatro Revista Digital*, nº 9. Venezuela: Drama Teatro Revista Digital.
- Toro, A. de y F. (1998). *Acercamiento al teatro actual (1970-1995). Historia - Teoría – Práctica*. Frankfurt am Main : Vervuert-Iberoamericana.

- Toro, A., y Toro, F. (1993). *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*. Frankfurt am Main : Vervuert-Iberoamericana.
- Torres, R. (1986). "Los verdaderos artistas revientan siempre", según Tadeusz Kantor. Recuperado en: http://elpais.com/diario/1986/03/05/cultura/510361204_850215.html.
- Uscatescu, G. (1968), *Teatro occidental contemporáneo*. Madrid: Guadarrama.
- Vega, B. (2010). "Los verdaderos artistas revientan siempre". *Ciclorama*, año II, nº1, 6. Córdoba. ESAD Córdoba.
- Versényi, A. (1996). *El teatro en América Latina*. Cambridge: University Press.
- Vicente, R., Hormigón, J.A. y García Tirado, A. (1970). *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Madrid : Alberto Corazón.
- Vilches de Frutos, M.F. (1999). "El compromiso del hombre con la historia: Eloídes (1992) y Ahlán (1996), de Jerónimo López Mozo". *Estreno. cuadernos de teatro español contemporáneo*, 25.2, 43-47. Estados Unidos: Ohio Wesleyan University.
- Villán, J. (2001). "Desde la trinchera de Piscator. El instituto Goethe recuerda al creador del teatro político". *El Cultural de El Mundo*. Recuperado en <http://www.elcultural.com/revista/teatro/Desde-la-trinchera-de-Piscator/585>.
- Víllora Gallardo, P. (2013). Miguel Narros. *Capítulo Aparte del Diario ABC*. Recuperado en: <http://www.abc.es/blogs/libros/miguel-narros/>.
- Weiss, P. (1976). "Notas sobre el teatro documento". *Escritos políticos*, 99-100. Barcelona: Editorial Lumen.
- Wellwarth, G. E. (1973) . *Teatro de protesta y paradoja*. Madrid: Alianza.
- Wellwarth, G.E. (1976) *New Generation Spanish Drama*. Montreal: Engendra Press.
- Wellwarth, G.E. (1978) *Spanish Underground Drama*. Madrid: Editorial Villalar.
- Zamorano Moraiméz, F. (2008). *Una visión sobre el teatro de objetos*. (Memoria). Facultad de Artes. Departamento de Teatro. Universidad de Chile. Santiago.

FUENTES

- Arias, J., García Pintado, A., López Mozo, J., Martínez Mediero, M., Matilla, L., Pérez Casaux, M., Rianza L, y Ubillos, G. (1978). *El Fernando: Espectáculo colectivo del Teatro Universitario de Murcia*. Oliva, C. (coord.) Madrid: Editorial Campus.
- J. López Mozo (2002). *Ella se va*. San Sebastián: Fundación Kutxa.
- Jerónimo López Mozo: "Las raíces cortadas". *Danos la palabra*, Nº 30. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- López Mozo, J (2012). "Cúpula Fortuny". *Colección El Teatro Puede*. Madrid: Huerga & Fierro.
- López Mozo, J (1967). "Los Novios o la teoría de los números combinatorios". *Biblioteca teatral Yorick*, nº 21. Barcelona: Yorick.
- López Mozo, J (1969). *Negro en quince tiempos*. Madrid: Primer Acto.
- López Mozo, J (1987). "D.J.". *Colección Creación literaria*, 7. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- López Mozo, J (1996). "Eloídes". *Biblioteca Antonio Machado*, Nº 60. Madrid: VISOR DISC. S.A.

- López Mozo, J (2008). *El biógrafo amanuense*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro y Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.
- López Mozo, J (2015). “José Barbacana”. *Serie Literatura Dramática Iberoamericana*, Nº 71. Madrid. Asociación de Directores de Escena de España.
- López Mozo, J (2015). “La bella durmiente”. *Serie Literatura Dramática Iberoamericana*, Nº 71. Madrid. Asociación de Directores de Escena de España.
- López Mozo, J. (1973). “Crap, fábrica de municiones”. *Colección “Se hace camino al andar”*, Serie 2, N.º 30. Bilbao: Zero.
- López Mozo, J. (1990). “Yo, maldita india...”. *Teatro-El Público*, 8. Suplemento a *El Público* 77 (marzo-abril 1990). Madrid: El Público/Centro de Documentación Teatral.
- López Mozo, J. (1997). *Ahlán*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.
- López Mozo, J. (2001). “El arquitecto y el relojero”. *Damos la Palabra* (Textos), 17. Madrid: Asociación de Autores de Teatro y Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.
- López Mozo, J. (2001). *La infanta de Velázquez*. Santurce: Santurtziko Udala / Ayuntamiento de Santurce.
- López Mozo, J. (2008). “El olvido está lleno de memoria”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- López Mozo, J. (2011). “Bajo los rascacielos (Manhattan Cota-20)”. En *el terrorismo en las tablas: tres obras de Jerónimo López Mozo*, Gabrielle J. (coord.). Madrid: Editorial Fundamentos.
- López Mozo, J. (2011). “Extraños en un tren”. En *el terrorismo en las tablas: tres obras de Jerónimo López Mozo*, Gabrielle J. (coord.). Madrid: Editorial Fundamentos.
- López Mozo, J. (2011). “Todos muertos”. En *el terrorismo en las tablas: tres obras de Jerónimo López Mozo*, Gabrielle J. (coord.). Madrid: Editorial Fundamentos.
- López Mozo, J. (1988). “A telón corrido”. *Art-Teatral*, n.º 2, 29-31.
- López Mozo, J. (1978). “Anarchía 36”. Revista *Pipirijaina-textos*, n.º 6.
- López Mozo, J. (1968). “Collage Occidental”. *Colección Teatro Universitario*. Madrid.
- López Mozo, J. (1999). “El engaño a los ojos”. Revista *Estreno*, Volumen XXV, n.º 2, pp. 22-42.
- López Mozo, J. (1975). “Guernica”. Revista *Estreno*, n.º 1, 19-31.
- López Mozo, J. (1982). “La flor del mal”. Revista *Nueva Estafeta*, n.º 41, 20-30. Madrid: Edita la Dirección General de Difusión Cultural. Rústica editorial.
- López Mozo, J. (1967). “La renuncia”. Revista *Yorick*, n.º 21 (Separata). Barcelona.
- López Mozo, J. (2005). “Las raíces cortadas”. Madrid: Asociación de Autores de Teatro/Comunidad de Madrid.
- López Mozo, J. (2000). *Combate de ciegos*. Madrid: UNED.
- López Mozo, J. (2002). “Menina Teresa”. *IV Certamen Literario de Textos Teatrales*, 143-167. Úbeda (Jaén): Ikymya Editorial.
- López Mozo, J. (1971). “Los sedientos”. *Revista Fables*, Nº 24, 28-32. Las Palmas de Gran Canaria.
- López Mozo, J. (1969). “Negro en quince tiempos”. En *Cuatro happenings*. Revista *Primer Acto*, N.º 106, 15-17. Madrid.

- López Mozo, J. (1971). “Maniquí”. Revista *El Urogallo*, n.º 7, 67-75. Madrid.
- López Mozo, J. (1968). “Moncho y Mimí”. Revista *Yorick*, n.º 26 (separata). Barcelona.
- López Mozo, J. (1985). “La maleta de X”. En *Tiempos muertos (cinco obras fuera de formato)*. *La Avispa. Colección de Teatro*, Nº 11. Madrid: Editorial La Avispa.
- López Mozo, J. (1985). “Viernes 29 de julio de 1983, de madrugada”. En *Tiempos muertos (cinco obras fuera de formato)*. *La Avispa. Colección de Teatro*, Nº 11. Madrid: Editorial La Avispa.
- López Mozo, J. (1985). “La viruela de la humanidad”. En *Tiempos muertos (cinco obras fuera de formato)*. *La Avispa. Colección de Teatro*, Nº 11. Madrid: Editorial La Avispa.
- López Mozo, J. (1985). “Sociedad limitada, S. A.”. En *Tiempos muertos (cinco obras fuera de formato)*. *La Avispa. Colección de Teatro*, Nº 11. Madrid: Editorial La Avispa.
- López Mozo, J. (1985). “El adiós sin ceremonia y las ceremonias del adiós”. En *Tiempos muertos (cinco obras fuera de formato)*. *La Avispa. Colección de Teatro*, Nº 11. Madrid: Editorial La Avispa.
- López Mozo, J. (2003). *Hijos de Hybris*. Guadalajara: Patronato de Cultura. Ayuntamiento de Guadalajara.
- Matilla, L. y López Mozo, J. (1980). “Como reses”. *Colección Nueva Escena*, 2. Madrid: Nuestra Cultura.
- López Mozo, J. (2006). “Nuestros niños, nuestro futuro”. En *Grita: tengo sida*, 172-175. Madrid: Servicio de Publicaciones Universidad Complutense de Madrid.

ENTREVISTAS GRABADAS

- López Mozo, J. Entrevista realizada el 17 de julio de 2014 en Madrid. Entrevistador: Ignacio Cabrera Guedes.
- López Mozo, J. Jerónimo Entrevista realizada el 10 de julio de 2006 en Madrid. Entrevistador: Ignacio Cabrera Guedes.

