

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Departamento de Historia del Arte y Musicología

La compañía valenciana Bambalina Teatre Practicable:  
análisis de una poética escénica y musical en evolución  
(1981-2017)

TESIS DOCTORAL

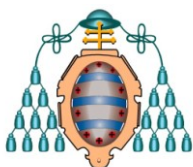
Programa: Música en la España de los siglos XIX y XX

Autora:

Ester Alabor Lloret

2017





UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Departamento de Historia del Arte y Musicología

La compañía valenciana Bambalina Teatre Practicable:  
análisis de una poética escénica y musical en evolución  
(1981-2017)

TESIS DOCTORAL

Programa: Música en la España de los siglos XIX y XX

Directora:

María Encina Cortizo Rodríguez

Autora:

Ester Alabor Lloret

2017



---

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
<b>PARTE I. MARCO EPISTEMOLÓGICO DE LA INVESTIGACIÓN</b>	
<b>Capítulo 1</b>	
<b>Contextualización de la investigación y marco teórico-metodológico</b>	<b>7</b>
1. Contexto y antecedentes de la investigación.....	7
2. Metodología.....	8
2.1 Enfoque teórico-metodológico y sus dificultades.....	8
2.2 Paradigmas teatrales y modelos de análisis.....	13
2.2.1 Marco metodológico.....	14
2.2.2 Enfoque de la investigación: Análisis paradigmático.....	15
3. Estructura de la investigación.....	18
4. Bibliografía y fuentes.....	20
<b>Capítulo 2</b>	
Bambalina Teatre Practicable.....	25
1. Trayectoria de la compañía.....	27
1.1 Premios recibidos por Bambalina.....	37
2. Equipo artístico, de gestión y exhibición.....	39
2.1 Jaume Policarpo: Fundador, actor y Director Artístico de Bambalina.....	39
2.2 Josep Policarpo Bodí: productor y gestor.....	44
3. Características generales de la puesta en escena.....	49
4. De Bambalina Titelles a Bambalina Teatre Practicable.....	66
<b>PARTE II. ANÁLISIS DE LOS ESPECTÁCULOS</b>	
<b>Capítulo 3</b>	
<b>Bloque A: <i>Quijote, Ubú y Carmen</i></b>	<b>71</b>
1. Lectura de la fábula en la puesta en escena.....	73
1.1 Tipos de dramaturgia según la fidelidad respecto al relato original.....	74
2. Representación del mundo.....	75
<b>QUIJOTE</b>	<b>81</b>
1. Primer Análisis: ANÁLISIS DEL NIVEL DE LA HISTORIA.....	84
1.1 Sujetos de la historia.....	84
1.2 Acontecimientos.....	85
1.3 Circunstancias espaciales.....	88
1.4 Circunstancias temporales.....	89

---

---

2.	Segundo análisis: ANÁLISIS DEL NIVEL DEL DISCURSO .....	90
2.1	Sujetos de la enunciación .....	90
2.2	Mecanismo discursivo .....	98
2.3	Circunstancias espaciales y temporales del discurso.....	104
2.4	El contexto dramático.....	113
2.5	El receptor del discurso.....	114
<b>UBÚ</b>		<b>117</b>
1.	Ubú en La Nau de Sagunt (2005).....	119
2.	Primer análisis: ANÁLISIS A NIVEL DE LA HISTORIA.....	127
2.1	Sujetos de la historia .....	127
2.2	Los acontecimientos.....	130
2.3	Circunstancias espaciales.....	146
2.4	Circunstancias temporales .....	146
3.	Segundo análisis: ANÁLISIS DEL NIVEL DEL DISCURSO .....	147
3.1	Sujetos de la enunciación y Mecanismo discursivo.....	147
3.2	Circunstancias espaciales y temporales.....	155
<b>CARMEN</b>		<b>159</b>
1.	Primer análisis: ANÁLISIS A NIVEL DE LA HISTORIA.....	162
1.1	Sujetos de la historia .....	162
1.2	Acontecimientos .....	163
1.3	Circunstancias espaciales.....	165
1.4	Circunstancias temporales .....	165
2.	Segundo análisis: ANÁLISIS DEL NIVEL DEL DISCURSO .....	166
2.1	Sujetos de la enunciación y Mecanismo discursivo.....	166
2.2	Circunstancias espaciales del discurso.....	179
2.3	Circunstancias temporales del discurso .....	183
 <b>Capítulo 4</b>		
<b>Bloque B: <i>Historia del Soldado, El Retablo de Maese Pedro y Hola Cenerentola!</i></b>		<b>187</b>
1.	Los espectáculos musicales en el repertorio de Bambalina Teatre Practicable .....	189
2.	Teatralización de la partitura originaria. Método de análisis.....	191
<b>HISTORIA DEL SOLDADO</b>		<b>195</b>
1.	Características generales de la puesta en escena .....	197
2.	Estructura por escenas, acciones y categorías significativas .....	199
3.	Lectura de la fábula por parte de la puesta en escena .....	205
4.	Espacio, tiempo y acción: componentes plásticos en la puesta en escena .....	209
4.1	Influencias anteriores.....	209
4.2	Los signos visuales que no pertenecen al intérprete.....	213
4.3	Signos visuales que pertenecen al intérprete.....	227

---

---

5.	Otros signos visuales del intérprete vinculados al espacio: vestuario y maquillaje ..	233
6.	Signos auditivos: texto pronunciado, música y ritmo .....	234
6.1	El texto en la puesta en escena: la figura del Narrador .....	234
6.2	La música y los sonidos.....	236

**EL RETABLO DE MAESE PEDRO** **243**

1.	<i>El retablo de Maese Pedro</i> de Manuel de Falla.....	245
1.1	Manuel de Falla y su tiempo.....	245
1.2	Un teatrillo con origen francés.....	246
2.	Lectura de la fábula por parte de la puesta en escena .....	247
2.1	Dramaturgia fabular.....	249
3.	Espacio, tiempo y acción: componentes plásticos en la puesta en escena .....	254
4.	Signos auditivos: Texto pronunciado, música y ritmo.....	256
4.1	El texto en la puesta en escena: La figura del Narrador .....	256
4.2	La música y los sonidos.....	257

**¡HOLA CENERENTOLA!** **263**

1.	De <i>Cenicienta</i> a <i>Cenerentola</i> , un cuento muy versionado .....	265
2.	Características generales de la puesta en escena .....	266
3.	Estructura por escenas. Distribución de los números musicales.....	267
4.	Lectura de la fábula por parte de la puesta en escena .....	270
5.	Espacio, tiempo y acción: componentes plásticos en la puesta en escena .....	271
5.1	Los signos visuales que no pertenecen al intérprete.....	271
5.2	Signos visuales que pertenecen al intérprete.....	278
6.	Otros signos visuales del intérprete vinculados al espacio: vestuario y caracterización .....	281
7.	Signos auditivos: Texto pronunciado, música y ritmo.....	283
7.1	El texto en la puesta en escena .....	283
7.2	La música y los sonidos.....	284
8.	El receptor del discurso.....	288

**Capítulo 5**

**Bloque C: *El jardín de las Delicias, Cosmos y La sonrisa de Federico García Lorca*** **289**

**EL JARDÍN DE LAS DELICIAS** **295**

1.	Principios estéticos .....	297
1.1	Escenificación.....	297
1.2	Tesis .....	298
1.3	Línea de desarrollo .....	300
1.4	Lógica.....	300
1.5	Principio organizativo .....	301
1.6	Estructura u ordenación de la partes.....	303

---

---

1.7	Montaje .....	324
1.8	Principio de transmisión y efecto .....	325
1.9	Representación del mundo.....	325
1.10	Procedimiento estético dominante .....	326
1.11	Relación con el texto .....	327
2.	Recursos de composición .....	329
2.1	Modelo actoral .....	329
2.2	Objetos .....	330
2.3	Tiempo .....	331
2.4	Espacio.....	332
2.5	El espectador .....	333
<b>COSMOS</b>		<b>335</b>
1.	Principios estéticos .....	337
1.1	Escenificación.....	337
1.2	Tesis .....	337
1.3	Línea de desarrollo .....	338
1.4	Lógica.....	339
1.5	Principio organizativo .....	339
1.6	Estructura u ordenación de la partes.....	339
1.7	Montaje .....	347
1.8	Principio de transmisión y efecto .....	347
1.9	Representación del mundo.....	348
1.10	Procedimiento estético dominante .....	349
1.11	Relación con el texto .....	350
2.	Recursos de composición .....	351
2.1	Modelo Actoral .....	351
2.2	Objetos .....	353
2.3	Tiempo .....	354
2.4	Espacio.....	354
2.5	Espectador.....	355
<b>LA SONRISA DE FEDERICO</b>		<b>359</b>
1.	Principios estéticos .....	361
1.1	Escenificación.....	361
1.2	Tesis .....	362
1.3	Línea de desarrollo .....	363
1.4	Lógica y Principio Organizativo.....	364
1.5	Representación del mundo.....	365
1.6	Procedimiento estético dominante .....	366
1.7	Relación con el texto .....	370
2.	Recursos de composición .....	372

---



---

2.1	Modelo Actoral y Objetos .....	372
2.2	Tiempo, Espacio y Acción.....	374
2.3	Espectador.....	378

## Capítulo 6

### El universo sonoro: un componente escénico más en el análisis

<b>del espectáculo contemporáneo</b>	<b>381</b>
1. Bambalina Teatre Practicable y la música en escena.....	383
2. Valor dramaturgico de la música.....	384
2.1 Un breve recorrido histórico .....	385
3. Marco teórico-metodológico general.....	397
4. Músicos y músicas escogidas.....	412
4.1 Joan Cerveró .....	412
4.2 Jesús Salvador “Chapi” .....	454
4.3 Josep María Zapater.....	462
4.4 Albert Sanz .....	467
4.5 Ricardo Belda .....	480

<b>Conclusiones</b>	<b>487</b>
---------------------	------------

<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>541</b>
---------------------	------------

<b>ANEXOS</b>	<b>555</b>
---------------	------------

#### ANEXOS EN PAPEL

- ANEXO 1. *DOCUMENTO ACREDITATIVO DE BAMBALINA COMO EMPRESA CON SEDE EN ALBAIDA (VALENCIA). AÑO 1986.*
- ANEXO 2. *DOCUMENTO DE CONSTITUCIÓN DE BAMBALINA TITELLES EN SOCIEDAD LIMITADA CON SEDE EN VALENCIA. AÑO 1989.*
- ANEXO 3. *DOCUMENTO DE IDENTIFICACIÓN FISCAL DE LA EMPRESA.*
- ANEXO 4. *REPORTAJE MUSEO INTERNACIONAL DE TÍTERES DE ALBAIDA*
- ANEXO 5. *ENTREVISTA A JOSEP POLICARPO*
- ANEXO 6. *PRIMERA ENTREVISTA A JAUME POLICARPO.*
- ANEXO 7. *SEGUNDA ENTREVISTA A JAUME POLICARPO.*
- ANEXO 8. *TERCERA ENTREVISTA A JAUME POLICARPO.*
- ANEXO 9. *LA CENERENTOLA. PROPUESTA MUSICAL.*
- ANEXO 10. *CORREO ELECTRÓNICO DE JAUME POLICARPO [07/09/10]*
- ANEXO 11. *CORREO ELECTRÓNICO DE JAUME POLICARPO [27/08/14]*
- ANEXO 12. *TEXTO DE JOAN CERVERÓ PARA LA PUBLICACIÓN DEL LIBRO BAMBALINA, 25 AÑOS PRÁCTICAMENTE INVENTADOS.*
- ANEXO 13. *PRIMERA ENTREVISTA A JOAN CERVERÓ.*
- ANEXO 14. *SEGUNDA ENTREVISTA A JOAN CERVERÓ.*

- 
- ANEXO 15. ENTREVISTA A JUAN SALVADOR "CHAPI".
  - ANEXO 16. 25 AÑOS CON QUIJOTE.

## ANEXOS EN SOPORTE DIGITAL

### DVD 1: MATERIAL GRÁFICO - PRENSA - OTROS

#### 1\_ BLOQUES MONTAJES

##### 1.1 BLOQUE A\_ Montajes Origen Dramaturgia

###### 1.1.1\_ QUIJOTE

a\_ y b\_ Cartel

c\_ Dossier de Prensa

d\_ Imágenes

e\_ Otros

###### 1.1.2\_ UBÚ

a\_ Programa de mano

b\_ Cartel

c\_ Dossier de Prensa

d\_ Imágenes

e\_ Otros

###### 1.1.3\_ CARMEN

a\_ Programa de mano

b\_ Cartel

c\_ Dossier de Prensa

d\_ Imágenes

e\_ Otros

##### 1.2 BLOQUE B\_ Montajes Origen Partitura

###### 1.2.1\_ HISTORIA DEL SOLDADO

a\_ Programa de mano

b\_ Cartel

c\_ Dossier de Prensa

d\_ Imágenes

e\_ Otros

###### 1.2.2\_ EL RETABLO DE MAESE PEDRO

a\_ Programa de mano y c\_ Dossier de Prensa

b\_ Cartel

d\_ Imágenes

e\_ Otros

###### 1.2.3\_ HOLA CENERENTOLA

a\_ Programa de mano

b\_ Cartel

c\_ Dossier de Prensa

---

d\_ Imágenes

e\_ Otros

1.3 BLOQUE C\_ Montajes Creación Escénica y Musical

1.3.1\_ EL JARDÍN DE LAS DELICIAS

a\_ Programa de mano

b\_ Cartel

c\_ Dossier de Prensa

d\_ Imágenes

e\_ Otros

1.3.2\_ COSMOS

a\_ Programa de mano

b\_ Cartel

c\_ Dossier de Prensa

d\_ Imágenes

e\_ Otros

1.3.3\_ LA SONRISA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

a\_ Programa de mano

b\_ Cartel

c\_ Dossier de Prensa

d\_ Imágenes

e\_ Otros

2\_ MATERIAL DE PRENSA

3\_ MATERIALES DIVERSOS

BLOQUE A

**DVD 2:** *QUIJOTE*

**DVD 3:** *CARMEN*

**DVD 4:** *UBÚ*

BLOQUE B

**DVD 5:** *HISTORIA DEL SOLDADO*

**DVD 6:** *EL RETABLO DE MAESE PEDRO*

**DVD 7:** *HOLA, CENERENTOLA!*

BLOQUE C

**DVD 8:** *EL JARDÍN DE LAS DELICIAS*

**DVD 9:** *COSMOS*

**DVD 10:** *LA SONRISA DE FEDERICO GARCÍA LORCA*



---

## AGRADECIMIENTOS

A través de estas líneas quiero dar las gracias a todos aquellos que, de un modo u otro, me han prestado su ayuda y han colaborado en la elaboración de la presente tesis doctoral, especialmente a:

Jaume Policarpo, Josep Policarpo y Ángeles González, el maravilloso equipo que ha conformado durante largo tiempo la compañía valenciana *Bambalina Teatre Practicable*.

Gracias por ser tan buenos profesionales, por entender la vida y el teatro de una manera tan comprometida, divertida y generosa y, sobre todo, por abrirme las puertas de vuestra casa con tanta confianza.

A María Encina Cortizo, directora de esta investigación, gracias por aportarme tu saber, por dedicarme parte de tu valioso tiempo y permitir que durante un tiempo una intrusa se haya colado por los pasillos de la musicología.

A Fernanda Medina, directora del Centro de Documentación de Teatros de la Generalitat Valenciana y su equipo por facilitar mi labor a pesar de la distancia.

A mis amigos músicos Rafael Zanón y María Cuadriello, por todos los comentarios y apreciaciones que han hecho posible este trabajo, sobre todo en lo que se refiere a la parte del análisis musical de los espectáculos.

A Víctor Riesgo, por guiarme, escucharme, enderezarme y aportar su interesante visión.

A Carmen Rodríguez Vigil, por animarme y empujarme en momentos difíciles.

A Ana Pérez de Amézaga, por sus aportaciones, estímulo y ser un referente.

A Sofía Ardura, por su paciencia y por dar belleza a esta seriedad.

A mis familiares y amigos por entender la ausencia durante todo este largo tiempo y la escasa receptividad en los momentos en que estaba presente.

---



El presente trabajo versa sobre el estudio de la poética en evolución en la dramaturgia de la compañía valenciana Bambalina Teatre Practicable y de cómo estas variaciones observadas en su dramaturgia han influido en el papel de la música escénica de sus espectáculos.

Bambalina inició su experimentación en el mundo de los títeres en 1981 de la mano de los hermanos Jaume y Josep Policarpo. Desde muy pronto se plantearon la necesidad de dignificar este lenguaje teatral y de explorar las vías que les condujesen a hacer de este sistema expresivo un vehículo de cultura. A partir de estas premisas sienten que deben ampliar el campo de los destinatarios de sus producciones e, irremediablemente, el cuidado de la selección del repertorio teatral.

El arte de los títeres, por su carácter sintético, acapara casi todo para sus historias, abarca el arte figurativo, el drama, la música, el juego dramático, la animación..., en definitiva, todo lo que el arte ha recogido en el transcurso del tiempo.

Los componentes de Bambalina Teatre Practicable, artesanos y artistas desde su juventud, tomaron conciencia del gran potencial que contenía este modelo dramático, a la vez que advirtieron una poderosa contrapartida: la tendencia endogámica que acarrearán estos procesos creativos tan apasionantes y el peligro de quedar atrapados en un *ghetto*. Desde entonces, sus constantes han sido la vocación interdisciplinar y la búsqueda de lenguajes contemporáneos. Cuentan con una trayectoria arriesgada que alterna títulos emblemáticos de la literatura y de la música universal como *Pinocho* (1989), *Quijote* (1991), *Ulises* (1992), *El retablo de Maese Pedro* (1996), *Historia del soldado* (2003), *Ubú* (2005), *¡Hola Cenerentola!* (2008), *Carmen* (2010), *El jorobado de Notre Dame* (2012) o *Petit Pierre* (2013) o con propuestas dramáticas personales como *El Jardín de las delicias* (1994), *Pasionaria* (2001), *La sonrisa de Federico G. Lorca* (2004), *Kraft* (2007), *La mujer irreal* (2009), *Cosmos* (2011) o *Cubos* (2015).

Han podido experimentar terrenos dramáticos tan diversos, avalando con un soporte firme su incesante curiosidad. A nivel material, creando una estructura empresarial y un equipo de gestión estable y, a nivel artístico, sumando a la sensibilidad y buen hacer de su director artístico, la rica aportación de un conjunto de profesionales pertenecientes a diferentes áreas de las artes escénicas. Todos al servicio de una dramaturgia que, desde los inicios, tenía la voluntad de ser personal y contemporánea.

A través de esta somera presentación, han quedado trazadas dos de las tres líneas de investigación que analizará la presente tesis doctoral. Por una parte, estaríamos hablando del estudio de la dramaturgia contemporánea, a partir del análisis de una compañía teatral

en activo. Por otra, de la dignificación del teatro de marionetas y de su ajuste al devenir del tiempo. Y por último, quedaría por plantear el papel de lo musical en estas tipologías discursivas y con ello entraríamos en el estudio sobre el papel de la música escénica en las producciones de Bambalina.

Como ayuda a la hora de seleccionar y definir el objeto de estudio, acudimos a la definición que el teórico teatral y profesor emérito de la Universidad de París en Saint-Denis, Patrice Pavis hace de la *música escénica*: “Música utilizada en la escenificación de un espectáculo, tanto si ha sido compuesta adrede para la obra o tomada de composiciones ya existentes, tanto si constituye una obra autónoma como si sólo existe por referencia a la escenificación”<sup>1</sup>. Esta definición, sencilla y clara, deja abierto un amplio margen a la investigación que nos obligó a acotar la línea de acción según unos cuantos parámetros: puntos de interés de la investigadora como filóloga y persona de teatro, interés de la línea de creación continuada de la compañía, accesibilidad y conocimiento previo de las fuentes, afinidad de sensibilidades y, por último, utilidad y novedad del tema seleccionado.

Su repertorio goza de la suficiente amplitud para darnos la opción de analizar el nexo entre escena y composiciones musicales ya existentes, entre textos adaptados para la escena y creaciones musicales originales y creaciones escénicas y musicales de creación, completamente originales.

En el pasado, en los estudios entre las relaciones entre música y escena ninguna de las dos disciplinas disfrutaba de autonomía, situando siempre una al servicio de la otra. La metodología actual considera a ambas como elementos complementarios, sin que ninguna se deba situar ni considerar superior. El futuro del teatro está en su capacidad para transformarse, renovarse y asociarse con el resto de artes, como el cine, las artes plásticas, la danza y la música<sup>2</sup>. Y si la praxis demanda la asociación de las artes y una visión más

---

<sup>1</sup> Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Editorial Paidós Comunicación, 1983, p. 306.

<sup>2</sup> Según Patrice Pavis: “El nuevo camino de la puesta en escena está orientado a colaborar con los otros campos. La puesta en escena de los años 30 y 40 ya no existe como tal”. Conferencia leída en la lección inaugural impartida con motivo de la Apertura académica del curso 2008-2009 de la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León. Valladolid (en Pavis, P. “¿Adónde va la puesta en escena?”. *Teatro. Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies*, vol. 23, Connecticut College, 2009, pp. 83-90. [En línea] [Disponible en:] <http://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1253&context=teatro>) [Última Consulta: 19/12/16].



contemporánea, los marcos teóricos que la estudian deben caminar en paralelo y ser coherentes con esta evolución.

Llegados a estas conclusiones, había que delimitar de nuevo el campo de trabajo.

La elección de Bambalina Teatre Practicable como objeto de estudio nos pareció la mejor opción, tanto a nivel dramático como a nivel musical, porque la compañía parte del concepto de colectividad de las artes al que nos referimos desde hace años y en la mayor parte de su obra escénica.

En cuanto a música escénica, están realizando una labor excelente porque están contando con músicos destacados en el área de la dirección musical y en el terreno de la composición. El problema es que no suele quedar constancia escrita, partituras, de la música escénica que se hace para teatro, excepto en ópera y zarzuela. Posiblemente por influencia del carácter efímero de este arte o porque hasta hace poco la música se consideraba un elemento subsidiario, quedando relegada a un segundo plano o, incluso, porque por encima del valor estético se hallaban otro tipo de factores. Sea como fuere, hay que elevar el rango de este género musical –la música incidental teatral– más allá de “la función diaria” y estudiarla y valorarla como merece en el marco académico.

Somos conscientes de que estamos tratando de lenguajes escénicos considerados marginales hasta hace relativamente poco tiempo: la música escénica para un teatro clásico y contemporáneo a la vez generado a partir de los años 80 y 90 del siglo pasado y el teatro de títeres. Por otra parte, los apoyos institucionales a las dramaturgias contemporáneas en nuestro país están disminuyendo mucho.

Como expresa José Monleón, en España, el camino que ha seguido nuestra democracia no ha favorecido una corriente de teatro nacido en la etapa de la transición.

Siempre ha existido una diferencia entre el teatro para la pequeña burguesía –caro, fino y brillante– y el popular –cómico, de sal gorda y utilizado con fines festivos–. Y un tercer teatro, reservado a un reducidísimo grupo de creadores, generalmente poco conocido por la sociedad española y citado sólo en libros minoritarios. De todos esos teatros se hablaba más o menos en sus círculos correspondientes. Pero sólo muy poca gente seguía los movimientos del gran teatro europeo por escribir un teatro ajustado al curso de la historia<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Monleón, José. “Reflexiones en torno a una esperanza. La nueva Academia de las Artes Escénicas”. *Libro blanco de la Academia de las Artes Escénicas de España*. (Prologuista: José Luís Alonso de Santos). Colección Libros de la Academia, Nº 1. Madrid, Academia de las Artes Escénicas de España, 2015, pp. 75-76.

Fue una etapa en la que surgieron compañías de teatro independiente, como Bambalina Titelles –antiguo nombre de nuestro objeto de estudio– y profesionales de diversos sectores teatrales (actores, autores, directores, etc.) con afán de investigación, comprometidos con la etapa de cambio que les tocó vivir y con deseos de renovar la escena española. Muchos de ellos recuperaron su voz acallada desde la etapa de la II República y otros venían del teatro universitario que surgió en torno a 1939. Con una gran curiosidad intelectual, absorbieron los textos y las tendencias que se estaban llevando a cabo en Europa y en América. Pero, como observa Monleón, no prosperó con el paso del tiempo: “[...] asistimos al nacimiento de un nuevo teatro español lleno de iniciativas y nombres con talento, que hoy vemos empobrecido, asfixiado por cambios fiscales y cierre de locales”<sup>4</sup>.

Ante este panorama asfixiante, los profesionales pusieron su acento en sobrevivir. No digamos, por tanto, lo reciente que es la teorización sobre los estudios teatrales enfocados en el análisis de los espectáculos, en la investigación de las conexiones entre música y teatro o entre teatro de títeres y nuevas dramaturgias. Es una labor que empieza ahora a llevarse a cabo, pero que aún está por hacer. Cuando acudimos a buscar información sobre las relaciones entre cualquiera de las materias citadas, los estudios existentes son escasos. Pero al igual que se están llevando a cabo multitud de estudios sobre teatro lírico o acerca de las corrientes escénicas más innovadoras y rompedoras del siglo XX, es necesario hacer historia y estudiar analíticamente la música y la dramaturgia de creación de otro tipo de teatro contemporáneo que también se está haciendo en España, bastante desconocida e ignorada por la ciencia musicológica y filológica en general.

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 76



# Parte I

---

MARCO EPISTEMOLÓGICO  
DE LA INVESTIGACIÓN





# *Capítulo 1*

---

Contextualización de la investigación y marco teórico-metodológico



## **1. Contexto y antecedentes de la investigación**

El motivo inicial de escoger a la compañía Bambalina Teatre Practicable para el nivel vital y profesional por parte de la investigadora.

Tras una larga trayectoria dedicada al teatro, en calidad de actriz, directora de escena, ayudante de dirección, autora teatral, traductora y productora, a partir de un momento su actividad profesional se encamina fundamentalmente hacia la pedagogía, primero, en la Escuela Superior de Arte Dramático de Valencia y en la Escuela de Teatro Escalante Centro Teatral de la Diputación de Valencia, y a partir de 2003, en Asturias, con la creación de la Escuela Superior de Arte Dramático del Principado de Asturias. Durante ocho años, de 2006 a 2014, su camino profesional se orienta hacia el mundo de la música al incorporarse a la plantilla del profesorado del Conservatorio Superior de Música “Eduardo Martínez Torner” del Principado de Asturias donde tanto los espectáculos a crear, como el resto de la actividad docente debía contar siempre con la conjunción y la fusión de ambas disciplinas artísticas: música y arte dramático. Este encuentro se produjo, en un principio, en la vertiente epistemológica del quehacer cotidiano; más tarde, cuando surge la posibilidad de explorar la vertiente teórica, con el objetivo de obtener la Suficiencia investigadora, era imprescindible seleccionar un objeto de estudio que se adecuase al perfil pasado y presente de la autora de este estudio. No fue muy difícil decantarse por Bambalina Teatre Practicable, porque lamentablemente no hay muchas compañías privadas en España que se dediquen a desarrollar este tipo de trabajo.

Una vez decidido, se comunicó a los miembros de la compañía el interés por llevar a cabo la investigación y ellos demostraron total disponibilidad ante la propuesta desde el primer momento.

Tras más de treinta años de vida profesional y un número considerable de producciones en su repertorio, había que definir los criterios que nos llevasen a acordar sobre qué montajes iba a trabajarse. Hubo unas cuantas reuniones en Valencia el verano de 2010 en que se barajaron posibilidades relativas al parangón entre aspectos de época, estilo, cronológicos, temático-ideológicos, referentes literarios, referentes musicales, formales, por tipo de dramaturgia, obras de creación y ya existentes, entre otros patrones.

En aquel momento, la elección obedeció a los siguientes enunciados: Bloque A, espectáculos de creación que tienen su origen en la dramaturgia de textos narrativos y que, a nivel musical, cuentan con una composición -por lo común, original- creada en conjunción con la primera, y el Bloque B, espectáculos que tienen su origen en una

partitura musical preexistente y que la dramaturgia se define después para la puesta en escena.

Obviamente, era imposible analizar la obra completa y también, el análisis pormenorizado de los seis espectáculos. El capítulo que constituía el corazón del trabajo se dedicó a un sucinto análisis de los espectáculos, adecuado a las exigencias de la investigación en aquel momento.

Definimos la terminología y utilizamos el método creado por el dramaturgo y teórico teatral José Sanchis Sinisterra para comprobar nuestras hipótesis. Tanto él como otros teóricos teatrales como Trastoy y Zayas de Lima<sup>1</sup> aconsejan iniciar el análisis de los espectáculos por el estudio del estatuto del texto en el marco del discurso de la puesta en escena. La gran polémica iniciada en la época de las vanguardias teatrales arrancó precisamente de la voluntad de “desliteraturización” del teatro tras siglos de soportar la tiranía de la literatura dramática sobre la puesta en escena. Por esto mismo, el hecho de explorar la intervención de los dramaturgos en el texto pensamos que nos indicaría el tipo de dramaturgia más o menos contemporánea de la propuesta escénica. Y que, lógicamente, esta elección iba a condicionar el concepto del resto de sistemas expresivos operantes, incluida la música.

## **2. Metodología**

### **2.1 Enfoque teórico-metodológico y sus dificultades**

Cuando nos planteamos abordar el estudio de las variables en la poética de una compañía como Bambalina Teatre Practicable, no éramos conscientes de las dificultades que nos esperaban. Los motivos eran diversos: por una parte, atendían a factores generales, relativos al estudio del teatro, en cuanto concepto y disciplinas que engloba; y por otra, a factores específicos, dada la pluralidad en la producción teatral de la compañía y sobre todo, de los modos de representación o tipos de dramaturgia escogidos para poner en pie cada uno de sus universos de ficción. Curiosamente, esta multiplicidad de factores confluía tanto si dirigíamos el enfoque de lo general a lo particular o viceversa, de la tradición a lo contemporáneo, de lo teórico a lo práctico, de lo dramático a lo musicológico, entre otras dualidades.

---

<sup>1</sup> Todos ellos referenciados en el capítulo específico relativo a la materia y también la argumentación del concepto “desliteraturización” del teatro.



De acuerdo con nuestro objetivo de llegar a conocer las variaciones en el sello de identidad de la compañía a lo largo del tiempo y teniendo en cuenta su fértil perfil creativo, la metodología de investigación no podía ser otra que el análisis de los espectáculos desde una perspectiva integradora, es decir, como hecho escénico que incluye -y a veces aún- la participación de un conjunto de lenguajes escénicos y, generalmente, de disciplinas artísticas. Justamente ahí encontramos el “talón de Aquiles”.

Como afirma José-Luís García Barrientos, “para ser coherente, un método de análisis necesita basarse en una teoría que sea a su vez coherente”<sup>2</sup>. Algo que expresado así parece tan simple, en realidad se convierte en una tarea compleja a la hora de encontrar un modelo desde el que enfocar la investigación. Fue tranquilizador encontrar el libro de Juan P. Arregui, *Hacia una historiografía del espectáculo escénico* (2015), porque precisamente habla de la dificultad de establecer una frontera clara entre “la triple designación de artes del espectáculo, artes escénicas y artes performativas”<sup>3</sup> y de la necesidad de elaborar una historiografía del espectáculo escénico y otorgarle a ésta un valor académico.

Las causas que impiden el establecimiento de unos límites claros y concisos para sus dominios son múltiples. La primera de ellas, quizá, deba buscarse en la larga y tradicional marginación – cuando no elusión-- historiográfica sufrida por un ámbito que incumbe a muchos y diversos ámbitos epistemológicos (literatura, musicología, historia del arte, arquitectura, artes aplicadas y decorativas, estética, dramaturgia, interpretación, técnicas y tecnologías...) sin haber sido reclamado específicamente por ninguno de ellos<sup>4</sup>.

La unión entre ciencia y arte ayudaría a que primase el rigor de lo objetivo sobre lo que ha ocurrido hasta hace poco, es decir, la primacía de opiniones encontradas y divergentes como único camino para concebir y estudiar el arte del espectáculo teatral.

El teatro, como esgrime Agustina Aragón<sup>5</sup>, para elevarse a la categoría de arte debe ser considerado como algo más que el ejercicio de un oficio y para esto, la práctica escénica tiene que entenderse unida a la práctica investigadora. Hay que valorar el trabajo de los

---

<sup>2</sup> García Barrientos, José-Luís. (dir.) *Análisis de la dramaturgia cubana actual*. La Habana, Ediciones Alarcos, 2011, p. 23.

<sup>3</sup> Arregui, Juan P. *Hacia una historiografía del espectáculo escénico*. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena en España Serie: *Debate* nº 21, Madrid, 2015, p. 23.

<sup>4</sup> Arregui, Juan P. “Escenología, teatrología, musicología. Observaciones sobre una relación académica entre la dependencia y la resistencia”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, nºs 25-26, 2013, p. 276.

<sup>5</sup> Aragón Pividal, Agustina. “La renovación de la escena tras el relevo del paradigma narrativo por el nuevo teatro posdramático: teatro discursivo, teatro asociativo, teatro relacional”, *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, nº 10, 2014, pp. 165-204.

creadores escénicos contemporáneos como un ejercicio cognitivo que aporta formas de conocimiento.

F. Hernández<sup>6</sup> opina que con la superación de la visión dualista occidental que dividía el sujeto que observa y el objeto que es observado, se empieza a investigar en formas de conocimiento que vienen de la experiencia asociada al sujeto y a su (inter-) subjetividad. Y en este sentido, plantea Eisner<sup>7</sup>, una forma de las formas de experiencia es la experiencia artística. Con este giro narrativo –estudiado, entre otros, por Conelly y Clandinin<sup>8</sup> y Lawler<sup>9</sup>–, la investigación en las Ciencias Sociales, a principios de los años 80, reconoce el arte como forma de conocimiento y se empieza a establecer el vínculo entre arte e investigación.

A partir de este momento son muchos los investigadores que se plantean desarrollar una metodología que dé cuenta de los procedimientos artísticos empleados para el desarrollo de una práctica creativa y su interpretación. Mullen<sup>10</sup> estima que en la bibliografía sobre investigación cualitativa hay una “explosión” de formas de investigación basadas en el arte: ‘Investigación basada en las Artes’ [IBA], ‘Investigación basada en Imágenes’, ‘Investigación Educativa basada en las Artes’ (Barone y Eisner<sup>11</sup>), la ‘Investigación Artístico-Narrativa’ (Agra<sup>12</sup>), la ‘Investigación Educativa basada en las Artes Visuales’ (Marín<sup>13</sup>) y todas ellas establecen el puente entre lo teorizado y lo producido. Las artes introducen el “hacer” en la investigación.

---

<sup>6</sup> Hernández Hernández, Fernando. “La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación”, *Educatio Siglo XXI*, nº 26, 2008, p. 88.

<sup>7</sup> Eisner, E. “The Primacy of Experience and the Ploitics of Method”. *Educational Researcher*, Juny-July, 1988, pp 15-20.

<sup>8</sup> Conelly, M. y Clandinin, J. “Relatos de experiencia e investigación narrativa”. En J. Larrosa *et al. Déjame que te cuente. Ensayos sobre narrativa y educación*. Barcelona, Laertes, 1995, pp. 11-59.

<sup>9</sup> Lawler, M. “Narrative in social research”. In T. May (Ed.) *Qualitative research in action*. London, Sage, 2002, pp. 242-259.

<sup>10</sup> Mullen, C. “A self fashioned gallery of aesthetic practice”. *Qualitative Inquiry*, 9 (2), 2003, pp. 165-182.

<sup>11</sup> Barone, T. y Eisner, E. “Arts-Based Educational Research. En J. Green, C. Grego y P. Belmore (eds.). *Handbook of Complementary Methods in Educational Research*. Mahwah, New Jersey, AERA, 2006, pp. 95-109.

<sup>12</sup> Agra, M. J. “El vuelo de la mariposa: la investigación artístico-narrativa como herramienta de formación”. En R. Marín (Ed.), *Investigación en Educación Artística*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2005, pp. 127-150.

<sup>13</sup> Marín, R. “La Investigación Educativa Basada en las Artes Visuales o Arteinvestigación Educativa”. En Marín, R. (Ed.), *Investigación en Educación Artística...*, pp. 223-274.

Autores como Day *et al.*<sup>14</sup>, hablan de la Investigación pluralista; Johnson y Onwuegbuzie<sup>15</sup> de la investigación de métodos mixtos y el pluralismo metodológico o el eclecticismo; Andrews<sup>16</sup>, lo que él denomina Investigación Integrada, entre otros, y todos ellos -la mayoría desde el ámbito de la Educación-, apuestan por una elección metodológica basada en la combinación en diferentes proporciones de distintas epistemologías que se asocian entre sí para la obtención de un resultado final complementado. Los objetos de estudio acometidos desde cada una de estas metodologías serían complementarios y formarían parte de una misma temática de investigación<sup>17</sup>.

Por otra parte, la teoría teatral sigue estudiando tanto las formas de expresión desarrolladas por el denominado *teatro dramático*, al servicio de la representación de universos textuales, como las nuevas formas de discurso teatral, de corte más experimental y arriesgado, en las que el texto puede o no estar, pero pierde su papel hegemónico y se transforma en un elemento más. Estas manifestaciones espectaculares y performativas<sup>18</sup> han recibido distintas designaciones. Hans-Thies Lehmann<sup>19</sup> propone

---

<sup>14</sup> Day C., Sammons P. & Gu Q. "Combining qualitative and quantitative methodologies in research on teachers' Lives, work, and effectiveness: from integration to synergy". *Educational Researcher*, 37 (6) 2008, pp. 330-342.

<sup>15</sup> Johnson, R. & Onwuegbuzie, A. "Mixed Methods Research: A Research Paradigm Whose Time Has Come". *Educational Researcher*, 33 (7), 2004, pp. 14-23.

<sup>16</sup> Andrews, B. W. "Seeking Harmony: Teachers' Perspectives on Learning to Teach in and through the Arts". *Encounters on Education*, 11, 2010, pp. 81-98.

<sup>17</sup> Alonso-Sanz, M. A. "A favor de la Investigación Plural en Educación Artística. Integrando diferentes enfoques metodológicos". *Arte, Individuo y Sociedad*. Alicante: Universidad de Alicante, 25 (1), 2013, pp. 111-119.

<sup>18</sup> La palabra performativo no está agregada al diccionario DRAE. Somos conscientes de la relativa novedad del término, incorporado del inglés, y que por estos motivos debería expresarse en cursiva. No obstante, hemos decidido escribirla en redonda, puesto que su uso se ha normalizado por la evolución que han experimentado las artes escénicas y visuales y la investigación basada en las artes (IBA). Según explica Erika Fischer-Lichte, "el concepto performativo fue acuñado por John L. Austin en 1955 que lo introdujo en la terminología de la filosofía del lenguaje. [...] El término deriva del verbo 'to perform', 'realizar': <se realizan acciones>" [Ibidem, pp. 47-48]. Ana Fernández Valbuena añade que "una de las traducciones de 'presentación' es la palabra inglesa *performance*, del latín per-formare (realizar) [...] no se 'representan' exactamente, sino que se presentan, y es su dimensión de arte en vivo lo que las acerca al teatro, aunque sus creadores rechacen los métodos dramaturgicos convencionales, y crucen continuamente las líneas entre la alta cultura y el espectáculo popular. [...] Aún está abierta la definición de arte *performativo* y cada uno de los artistas que lo practica aporta sus propios límites a estas definiciones al sumarse a la corriente. Abraza una alta gama de disciplinas, incluidas la poesía, el teatro, la música y danza, la arquitectura, la pintura, pero también el vídeo, el cine, la fotografía, y las distintas combinaciones de todas ellas; estos múltiples medios y soportes forman parte de sus rasgos dramaturgicos" en Ana Fernández Valbuena "b. *Dramaturgia posmoderna* y performance". *Manual de dramaturgia*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2016, pp. 101-102.

<sup>19</sup> Lehmann, Hans-Thies. *Teatro Posdramático*. Murcia, CENDEAC-Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2013.

agruparlas, sobre todo a las que empiezan a desarrollarse a partir de los años 70, en el concepto *teatro posdramático*, que abarcaría tanto el *teatro posmoderno* (clasificado en teatro de la deconstrucción, teatro multimedia, teatro de reinstauración tradicional/convencional y teatro de gestos y movimiento o *teatro físico*), el *performance art*, *teatro de la imagen* o *danza-teatro*, entre las más conocidas. Uno no anula al otro, en la época actual conviven teatro dramático y teatro posdramático o, al margen de Lehmann, artes escénicas y performativas.

Hoy en día, existen enfoques teóricos y conceptuales en la investigación de las artes escénicas que manejan conceptos como hibridación, transdisciplinariedad, transculturalidad, transtextualidad o transmedialidad, que ofrecen desde estas perspectivas opciones en la investigación teatral, defendidas por autores como Alfonso de Toro<sup>20</sup>, Erika Fisher-Lichte<sup>21</sup> y, en parte, Hans-Thies Lehmann, ya citado.

Si uno se cuestiona sobre las causas que han generado tantos obstáculos a la hora de demarcar los ámbitos de todas estas artes, se puede esgrimir como un motivo de peso que aún se está digiriendo la grandísima revolución acaecida en las artes a lo largo del siglo XX. Todavía, hoy en día, se está intentando asimilar tanta novedad y tanto cambio. Con el paso de la figuralidad a la teatralidad y de ésta, a la performatividad, podemos encontrar publicaciones acerca de una teoría teatral -o del espectáculo- que las estudie, pero el problema está en su praxis. Es decir, en encontrar una base metodológica globalizadora que analice los espectáculos, según el cruce interdisciplinar que conforma lo escénico, dando el mismo peso a los diferentes componentes escénicos.

Hemos simplificado la exposición del tema porque excede las competencias de este estudio, pero queríamos plantear de manera sucinta las dificultades encontradas en nuestra búsqueda de un enfoque metodológico que nos ayudase a desarrollar la investigación.

Llegados a este punto, daba la impresión de que la línea de investigación estaba clara. Si antes pensábamos que era un problema abordar el análisis de los espectáculos seleccionados de Bambalina por adolecer de una metodología precisa que acogiese nuestro doble enfoque epistemológico: el estudio de la dramaturgia dramático-musical de

---

<sup>20</sup> Toro, Alfonso De. “Pasajes-Heterotopías-Transculturalidad: Estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas. Un acercamiento teórico”. En [http://www.uni-leipzig.de/~detoro/wp-content/uploads/2014/03/Pasajes\\_Heterotopias\\_Transculturalidad.pdf](http://www.uni-leipzig.de/~detoro/wp-content/uploads/2014/03/Pasajes_Heterotopias_Transculturalidad.pdf). [Última Consulta: 13/06/16]

<sup>21</sup> Fisher-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid, ABADA Editores, 2014.

la compañía según su evolución estilística y sus centros de interés; ahora parecía que la actual tendencia hacia la transdisciplinariedad (entre otros trans-) iba a trascender el conflicto de la indefinición de los límites entre los distintos ámbitos del teatro e iba a lograr que el ritmo desigual de crecimiento que sufren las diferentes áreas que conforman la pluralidad epistemológica del teatro –observada por Arregui–, no supusiera una desventaja cuando se opta por un método analítico.

Entendimos que la opción que mejor se ajustaba a nuestros objetivos era la pluralidad metodológica, una propuesta holística de investigación, pero nos encontramos con un problema tan básico como la falta de referentes: la mayoría de los métodos de investigación que existen en artes escénicas no contemplan –o lo hacen escasamente– un aspecto fundamental en nuestra investigación: el lenguaje de la música.

La pregunta ante una representación, es decir, ante una obra artística o un determinado fenómeno social ya no es el *qué significa*, sino el *cómo funciona*. [...] La mirada teatral tiende un puente hacia su *afuera*, hacia el lugar donde nacen las representaciones. La teatralidad destapa los mecanismos y opera con los límites: los límites entre lo que se muestra y lo que se esconde, entre lo que se finge y lo que se siente, entre lo que se representa y lo que se es, un juego, en suma, con los bordes de la representación<sup>22</sup>.

## **2.2 Paradigmas teatrales y modelos de análisis**

El fin de la investigación planteada se centra en el estudio de la evolución del estilo y centros de interés de la compañía valenciana Bambalina Teatre Practicable. Conocíamos de antemano la singularidad de su dramaturgia por el seguimiento de los espectáculos que estrenaban, al tiempo que íbamos observando las variaciones de las propuestas estilísticas con el paso de los años. Como persona de teatro y estudiosa de este arte, hay una curiosidad inherente por los procesos creativos y, sobre todo, cuando se parte de un canon y para el crecimiento, se necesita la crítica de este canon y después, la crítica de la crítica de este canon y así sucesivamente. ¿No es así como evoluciona la historia y la cultura? Intuimos que el gusto inquieto por la experimentación de la compañía, nos ayudaría a comprender no sólo su producción sino cómo iban aprehendiendo el conocimiento que adquirirían de las manifestaciones teatrales desde las vanguardias históricas hasta nuestros días y cómo los iban reconvirtiendo en un arte personal espectáculo tras espectáculo. Queríamos conocer el grado de clasicismo y de contemporaneidad que les caracterizaba como compañía y el modo en que ambos factores se han combinado hasta la actualidad.

---

<sup>22</sup> Cornago, Óscar. “La teatralidad como crítica de la Modernidad”, Tropolías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 15-17, Universidad de Zaragoza, 2004-2006, p. 258.

Nos interesaba conocer a un colectivo que entiende el teatro como cultura y que no sólo lo demuestra en la praxis artística, sino que además teoriza sobre sus procesos, algo absolutamente inusual en la mayoría de la gente dedicada al teatro de su época, a pesar de que hoy en día se esté empezando a hacer por impulso de las instituciones académicas y de la investigación performativa. Bambalina Teatre Practicable fue pionera en este sentido y perteneció a ese colectivo arriesgado que puso su empeño en utilizar disciplinas marginales por parte de la cultura oficial y elevarlas a la categoría de arte teatral contemporáneo.

### **2.2.1 Marco metodológico**

Desde una perspectiva general, partimos de la base de que nuestro objeto de estudio pertenece al campo del arte y como recoge Alfonso Padilla, “el estudio sobre el arte es siempre una interpretación”<sup>23</sup>. En la obra de arte está proyectada la subjetividad del creador o los creadores y de la cultura a la que pertenecen y el investigador se acerca para interpretarla y contextualizarla desde su filtro personal. En este sentido, el enfoque de la investigación se adscribe al paradigma interpretativo, cuyo principal objetivo es comprender e interpretar. Si un método nos indica –como dice Marradi<sup>24</sup>– “un camino a seguir”, la elección de éste era el adecuado para llevar a cabo los objetivos expuestos. Comprender e interpretar la evolución en el tiempo de la compañía a través del estudio de sus espectáculos.

La metodología que aborda el estudio de dicho paradigma es la investigación cualitativa. Taylor y Bogdan<sup>25</sup> determinan diez características principales que definen este método y llegamos a la conclusión de que nuestro estudio se ajustaba en gran parte a este modelo. La primera y principal es que el foco de estudio es un grupo relativamente pequeño de personas, puesto que se trata de una compañía de teatro. La orientación es holística e interdisciplinar, la compañía para la creación de un espectáculo reúne profesionales que provienen de diferentes ámbitos artísticos. El tipo de investigación es inductiva y su diseño emergente, pues se va elaborando a partir la información y de los materiales

---

<sup>23</sup> Padilla, Alfonso A. “Aspectos metodológicos en la realización de una tesis doctoral en ciencias sociales, humanidades y artes”. Texto inédito del curso de Doctorado *Metodología de la investigación en humanidades*. Universidad de Oviedo, 2016, p. 19.

<sup>24</sup> Marradi, Alberto. “Método como arte.” *Papers. Revista de sociología*, nº 67, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, pp. 107-127.

<sup>25</sup> Taylor, S. J. y Bogdan, R. *Introducción a los métodos cualitativos en investigación. La búsqueda de los significados*. Barcelona, Ed. Paidós, 1992, pp. 100-132.

obtenidos; interactiva, ya que se han usado estrategias como la entrevista, el análisis del material obtenido y, en su día, la observación participante, dado que la investigadora fue ayudante de dirección de uno de los espectáculos, *Alicia*. Por cerrar de manera circular, citaremos que es ideográfica, porque busca comprender e interpretar lo que es singular y nada más singular que un objeto de arte.

Y a propósito de arte, de los tipos de métodos utilizados en la investigación cualitativa, según la clasificación de Janice Morse<sup>26</sup>, el que mejor responde a nuestro estudio es la investigación fenomenológica, porque es por excelencia la “investigación sistemática de la subjetividad”. La finalidad del enfoque metodológico es llegar a describir “la esencia subjetiva” del objeto de estudio y ese ha sido nuestro objetivo principal para comprender la poética de *Bambalina*.

### **2.2.2 Enfoque de la investigación: Análisis paradigmático**

A nivel metodológico, a través de la investigación del nexo escondido entre el material creativo -teatral y musical- y sus procesos y el salto a un estudio intelectual, se impuso la necesidad de cambiar los métodos de análisis según los principios estéticos y discursivos que regían las diferentes propuestas escénicas.

El tipo de método cualitativo que empleamos para acercarnos a la obra de *Bambalina* es el análisis de los espectáculos y, más concretamente, el análisis paradigmático, puesto que optamos por el pluralismo metodológico.

Dividimos el estudio en tres bloques temáticos. En los dos primeros bloques, Bloque A y B, con mayor o menor libertad a nivel del discurso, el material de partida es el texto. En el primero, se trata de textos de la literatura narrativa y dramática y en el segundo, de espectáculos que parten de una partitura musical preexistente. El tercer bloque, Bloque C, lo conforman espectáculos de creación original, tanto a nivel escénico como musical. Lo mismo ocurre con el Bloque A, la música de todos los espectáculos es también original, compuesta expresamente para cada montaje.

Nuestra investigación sondea los modos de producción de sentido de la música como sistema expresivo cuando interviene con las propuestas dramaturgias y escénicas. Entendemos estos modos como fenómeno relacional, es decir, cómo de la fusión de ambas

---

<sup>26</sup> Morse, Janice. “Approaches to qualitative-quantitative methodological triangulation”. *Nursing Research*, 40 (2), pp. 120-123.

artes se generan las condiciones para producir mensajes y para afectar la percepción del espectador, del modo en que el momento y cada obra requiera.

Ahora bien, no se trata de un análisis musical como tal, sino de ver las intenciones del compositor a la hora de fusionar música y acción escénica y de observar cómo traduce, a través del lenguaje de la música, las intenciones del director de escena.

A pesar de que se trata sólo de uno de los componentes escénicos de cualquier espectáculo, nos condicionó para la elección de un modelo de análisis, no tanto desde el punto de vista teatral, sino en el aspecto musical. Finalmente, se optó por plantear el estudio de cada bloque según un paradigma o modelo distinto.

Como dijimos, la teoría escogida como el método de análisis para la suficiencia investigadora fue la dramaturgia de textos narrativos de Sanchis Sinisterra<sup>27</sup>. Parte del estudio del estatuto del texto para dilucidar el tipo de dramaturgia empleada y observar el grado de fidelidad que conserva respecto al teatro narrativo o fabular. El problema era que en ningún momento tenía en cuenta la música como lenguaje escénico ni tampoco el estudio del papel de la música escénica de los espectáculos.

Lo mismo ocurre con otros métodos propuestos por estudiosos del teatro que parten de la hegemonía del texto como base del análisis teatral. No cabe decir que la ascendencia de gran parte de este sector es la autoría dramática, la crítica o la filología. Tal es el caso de la dramaturgia de García Barrientos, que en su modelo otorga a la música un lugar más que secundario en el apartado dedicado al espacio, denominada en concreto *espacio sonoro*.

Para la realización de la presente tesis doctoral observamos que estos métodos únicamente eran viables para el estudio de los espectáculos del Bloque A, dado que partían de un texto de la literatura preexistente. La relación con la música obedece más a una perspectiva multidisciplinar que interdisciplinar en cuanto al método, pero nos ha servido para conocer al compositor y sus intenciones en el montaje.

Para el Bloque B, nos interesaba escoger una metodología en la que los autores tuviesen en cuenta el papel de la música en la puesta en escena. Este factor era crucial ya que el criterio de selección se basaba en espectáculos que tienen su origen en una partitura musical preexistente y que la dramaturgia se define después para la puesta en escena. El modelo de análisis seleccionado está cercano a las teorías de Pavis, Hormigón o Kowzan.

---

<sup>27</sup> Aunque Sanchis Sinisterra aduce que no pretendía elaborar un método de análisis sino una guía pedagógica.



Por último, para la metodología de investigación del Bloque C, observamos que el factor que debía guiar la elección de un método era la renovación del concepto de teatralidad en la dramaturgia. Decidimos afrontar el estudio desde la sistematización de los paradigmas escénicos que propone la profesora Agustina Aragón Pividal<sup>28</sup>, en concreto, los enmarcados dentro del teatro posdramático: teatro discursivo y asociativo.

Obviamente, era imposible analizar la obra completa, así como el estudio pormenorizado de las tres obras que conforman cada uno de los bloques. De los nueve espectáculos, se ha escogido uno de cada bloque para ser estudiado con mayor profundidad, *Quijote*, *Historia del Soldado* y *El jardín de las delicias*. Los otros títulos están analizados de manera más breve. Para el análisis musical, se han seleccionado a su vez fragmentos significativos y se les ha dedicado un capítulo aparte. Cabe destacar que los tres casualmente son producto de la interesante relación artística que mantuvo Bambalina Teatre Practicable con el compositor y director musical Joan Cerveró.

Consideramos que todos los lenguajes escénicos que intervienen en un espectáculo, al tiempo que se relacionan y se enriquecen mutuamente, conservan su autonomía. Por tanto, se pueden analizar como objeto en sí mismo en cuanto a descripción técnica. Así que, para enriquecer el *corpus* del trabajo, hemos añadido también comentarios de la parte musical de los espectáculos, analizando a veces una única escena representativa, o bien el espectáculo completo de forma descriptiva. Esta tesis no lleva a cabo un estudio preferente del parámetro sonoro y musical, pero creímos imprescindible incluir su presencia y su importancia en los espectáculos que analizamos, como una parte más del todo artístico.

Para la realización del análisis se trabajó a través de los vídeos porque, como afirma Pavis<sup>29</sup>, es la manera de restituir el tiempo real y el movimiento general de los espectáculos. También nos da la oportunidad de observar cómo se interrelacionan los distintos sistemas expresivos, así como la imagen y el sonido. Según el modelo de análisis, se ha estudiado teniendo en cuenta cómo afecta la transferencia de lenguajes al conjunto de la escena o a determinados momentos de la escena.

---

<sup>28</sup> Actualmente, profesora del Departamento de Dirección de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid.

<sup>29</sup> Pavis, Patrice. *Op. cit.*, p. 56.

### **3. Estructura de la investigación**

La tesis está estructurada en dos partes y dividida en seis capítulos que presentan y organizan el material objeto de estudio. Están precedidas de una introducción que trata de explicar el por qué de la investigación sobre la poética escénica en evolución de Bambalina Teatre Practicable partiendo de la formación y los presupuestos vitales y profesionales de la autora.

La primera parte sirve de marco epistemológico a la investigación. En el primer capítulo se realiza una contextualización de la investigación y se expone el marco teórico-metodológico en que se desarrolla. Además, explica la ausencia de investigaciones precedentes, describiendo el marco de estudio y dedicando diversos epígrafes a la formulación de una metodología propia, adecuada para el planteamiento escogido por la autora. Se explica también la articulación de la tesis doctoral y las fuentes de partida para el desarrollo de la misma.

El segundo capítulo presenta la compañía escogida, Bambalina Teatre Practicable, repasando su trayectoria y el recorrido profesional sobre sus miembros fundadores y otros miembros que trabajan con ella. Con el fin de poder comprender tanto la evolución de la poética de Bambalina como el perfil creativo de Jaume Policarpo, analizamos las características generales de la puesta en escena y se observa la transición estilística que experimentan con el paso del tiempo. Este factor es tan determinante en su trayectoria que, en un momento dado, deciden cambiar el nombre de la compañía, es decir, su sello de identidad: “De Bambalina Titelles<sup>30</sup> a Bambalina Teatre Practicable”. La nueva nomenclatura implicará toda una declaración de intenciones respecto al estilo de teatro que se plantean desarrollar.

La segunda parte presenta, ciertamente, el bloque mayor de la tesis y verdadero núcleo del trabajo doctoral, al abordar el estudio de los espectáculos, dividiéndolos en tres capítulos que se corresponden con la estructuración de la investigación en tres bloques:

- Bloque A: *Quijote, Ubú y Carmen*
- Bloque B: *Historia del soldado, El retablo de Maese Pedro y ¡Hola Cenerentola!*
- Bloque C: *El jardín de las delicias, Cosmos y La sonrisa de Federico García Lorca*

---

<sup>30</sup> Traducción en la lengua castellana: títere, marioneta.

El capítulo 3, Bloque A está integrado, como ya hemos comentado en el epígrafe metodológico, por espectáculos que partían de un texto de la literatura preexistente; el capítulo 4, Bloque B presenta espectáculos que parten de ideas escénicas musicales previas –*La historia del soldado* (1917) de Igor Stravinsky, *El retablo de Maese Pedro* (1922) de Manuel de Falla y la ópera *Cenerentola* (1817) de Rossini–. En el bloque C, capítulo 5, hemos estudiado espectáculos que parten del concepto de renovación de la teatralidad en la dramaturgia, que incluso encuentra su inspiración en elementos extraliterarios, como el cuadro del Bosco, la figura mítica del poeta granadino o un objeto cotidiano.

Cierra esta parte el siguiente capítulo, el sexto de la tesis, titulado “El universo sonoro: Un componente escénico más en el análisis del espectáculo contemporáneo”, donde reflexionamos sobre el valor dramático de la música y su utilización por la compañía. El primer aspecto se llevó a cabo mediante un estudio diacrónico, se realiza un breve recorrido histórico para poder entender cuáles han sido las influencias y definir el estilo empleado por los compositores escogidos por Bambalina y se completa, a nivel sincrónico, con una mirada panorámica por algunas de las creaciones teatrales coetáneas a la compañía para poder examinar la vigencia de su música en el panorama actual de las artes escénicas. Analizamos aquí un fragmento musical de *Quijote* y de *El jardín de las delicias*; y la *Marcha real* del espectáculo *Historia del soldado*, partiendo de una aproximación a las intenciones de Stravinsky y el autor del texto de la obra, su amigo Charles Ferdinand Ramuz, con versión para la ocasión del poeta gaditano Rafael Alberti. Además, prestamos especial atención a la figura de Joan Cerveró, compositor de la música del espectáculo *Quijote* y director musical; y a la de Juan Salvador “Chapi”, compositor de la música escénica de *Ubú*, partiendo de la perspectiva de la obra literaria original de Alfred Jarry, estrenada en París en 1896, *Ubú rey*; de esta obra, analizamos la Obertura. De *Carmen*, *Cosmos* y *La sonrisa de Federico G. Lorca*, en mayor o menor grado, se realiza una reseña informativa de los rasgos estilísticos predominantes, así como de sus compositores y directores musicales.

La tesis se completa, por supuesto, con las conclusiones sobre el estudio realizado partiendo de esta metodología integradora. Y con un epígrafe que recoge las fuentes bibliográficas utilizadas en la investigación doctoral, que nos ha ayudado a documentar, enriquecer y sistematizar el estudio desde varias vertientes teatral, filosófica, estética, corporal, etc. para nuestra formación y crecimiento intelectual y artístico.

Se hacen necesarios, también, unos anexos documentales acreditativos que, a su vez, hemos dividido en dos grandes conjuntos:

A) ANEXOS EN PAPEL

1. Documentos acreditativos de la antigüedad de Bambalina como empresa y gestora del Museo Internacional de Títeres de Albaida.
1. Textos documentales relativos al cuerpo del trabajo.
2. Entrevistas a los miembros de la compañía, Josep Policarpo y Ángeles González y, en especial, a Jaume Policarpo como director artístico de la compañía. Y a los compositores, Joan Cerveró y Juan Salvador "Chapi".

B) ANEXOS EN SOPORTE DIGITAL

1. DVD 1. MATERIAL GRÁFICO, PRENSA, OTROS. Conformado por tres grandes carpetas cuyo título es alusivo a la vasta información que contienen:
  1. Bloque Montajes
  2. Material de Prensa
  3. Materiales Diversos.
2. Este conjunto lo componen los nueve DVD de los espectáculos analizados en el cuerpo del trabajo doctoral, agrupados en tres bloques A, B y C, de acuerdo a la estructura de la investigación.

#### **4. Bibliografía y fuentes**

Respecto a la información existente sobre Bambalina Teatre Practicable, tras indagar sobre el material publicado, constatamos que en unos aspectos es abundante y en otros, absolutamente escaso. De hecho, se pueden encontrar multitud de reseñas en diferentes foros acerca de su intensa y extensa actividad profesional; a ese nivel es indudable afirmar que estamos hablando de una compañía de teatro conocida y reconocida.

Un aspecto fundamental, reflejado posteriormente en la tesis, es la conciencia que poseen los miembros de la compañía de que la labor que desarrollan es arte y es cultura. Ése es el espíritu que guía sus actividades y que, además de la realización de espectáculos, les ha impulsado a promover otras líneas actuación. Gracias a esta sensibilidad han generado plataformas culturales dirigidas a reivindicar como modelo teatral el arte de la marioneta, con el objetivo de dejar un legado a nuestros sucesores y de construir un fragmento de nuestra historia teatral<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> En el siguiente epígrafe referido a la Metodología especificaremos cuáles son estas estructuras y, a nivel de publicaciones, los títulos editados.

Pero claro, nuestro objeto de estudio son sus espectáculos y cuando nos planteamos el estado de la cuestión a través de las publicaciones escritas y el conjunto del material encontrado llegamos a la conclusión de que lo único que se obtiene son interesantísimas reflexiones u opiniones de Josep y Jaume Policarpo acerca del mundo de los títeres, del teatro, del oficio de titiritero o de política cultural, entre otros muchos temas; también encontramos artículos y otros escritos de autoridades del entorno cultural, teatral y académico valenciano reconociendo su trayectoria y saber hacer, alguna entrevista, etc. Toda esta documentación valiosísima no nos exime, sin embargo, de reconocer la inexistencia de estudios específicos acerca de su labor creativa ni de sus aportaciones al mundo de la cultura dentro y fuera de la Comunidad Valenciana.

A día de hoy, dada la extensión de su repertorio y el grado de evolución en sus líneas de trabajo, a nivel metodológico hemos acotado el marco práctico con un estudio profundo y dilatado de algunos de sus títulos más reseñables. Éramos conscientes de que el conjunto de la producción de un equipo creativo como el de Bambalina Teatre Practicable merece la entidad y el peso de una tesis doctoral, pero queda mucho material por tratar pendiente de que se abran futuras líneas de investigación.

Nuestro trabajo parte, como ya hemos comentado en el epígrafe anterior, de un primer acercamiento científico a la compañía que llevamos a cabo en nuestro trabajo de investigación de doctorado para la obtención del DEA, leído en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, bajo la dirección de la profesora Dña. María Encina Cortizo, en septiembre de 2011 con el título de *El papel de lo musical en la dramaturgia de la compañía Bambalina Teatre Practicable*, que obtuvo la máxima calificación.

Como instrumentos bibliográficos fundamentales, hemos utilizado el libro *25 Anys Pràcticament Inventats. Bambalina Teatre Practicable*<sup>32</sup>, texto que editó la compañía en 2006 con motivo de la celebración de su veinticinco aniversario. En él aparece un capítulo titulado “Miradas para mirarse”, con textos de gran interés a nivel estésico, escritos por personalidades de la cultura valenciana, en relación a la historia/memoria teatral de cada uno de los montajes de la compañía; un segundo capítulo, titulado “El lápiz de un titiritero contrariado”, con tres textos de Jaume Policarpo de enorme riqueza, en los que se reflexiona y teoriza sobre el duro oficio del titiritero y la creación artística, que cuenta con

---

<sup>32</sup> Rosselló, Ramon X. (ed.) *25 Años Prácticamente Inventados. bambalina. teatro practicable*. Bambalina Titelles, S. L. 2006.

un prólogo excelente del profesor Ramón X. Rosselló, encargado de la edición del libro. Y un tercero y último, titulado “Viajar en compañía” con textos de Josep Policarpo, en el que la compañía hace una retrospectiva vivencial. También hemos manejado el texto que se le encargó a Joan Cerveró a propósito de *El Retablo de Maese Pedro*.

En cuanto a las fuentes bibliográficas relacionadas y generadas por la compañía, citaremos los cuatro libros publicados en la línea editorial (MITA publicaciones) creada por la compañía desde la plataforma del Museo Internacional de Títeres de Albaida (Valencia) que dirige Josep Policarpo [<http://www.albaida.es/mita/mita.htm>] *UMBRACLES (textos dramàtics per a titelles)*, escrito por tres dramaturgos valencianos reconocidos, Rodolf Sirera, Pasqual Alapont y Paco Zarzoso; *Vorejant la Història (Els titelles valencians. del Betlem de Tirisiti a les companyies independents. 1875-1975)* de Miquel Oltra Albiach; *El titella perseverant (Mostra de Tilles a la Vall d'Albaida al cap de 20 anys)* de Josep Policarpo, Jaume Policarpo, Vicent Vila, Enrique Herreras y Mariví Martín; y el catálogo publicado con motivo de los diez años de funcionamiento del Museo Internacional.

Contamos también con los artículos escritos por Jaume Policarpo para la revista catalana de artes escénicas *Hamlet* [Arola editor].

Dentro del trabajo de contextualización general de nuestro trabajo, hemos consultado también la *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana* [Valencia, Editorial prensa alicantina, 1992] y el *Diccionario de la Música Valenciana* [Iberautor promociones culturales, 2 volúmenes, 2006].

En cuanto a las fuentes, imprescindibles para la investigación han sido las grabaciones de los vídeos de los espectáculos y el disco compacto titulado *Música para la imagen*<sup>33</sup> que nos hizo llegar Joan Cerveró en junio de 2009. Así como el manejo del libro aún inédito y pendiente de publicación *Textos para la imagen*, que cuenta con cuatro guiones escénicos de Jaume Policarpo, que se corresponden con los fragmentos musicales insertos en el compacto.

Nos hemos mantenido en contacto con Fernanda Medina, directora del Centro de Documentación de Teatros de la Generalitat Valenciana, para conocer y consultar los materiales de la compañía depositados en su archivo. Su aportación fue valiosísima

---

<sup>33</sup> Disco editado por la compañía Bambalina con fragmentos de la banda sonora de los espectáculos *Quijote*, *El jardín de las delicias*, *Pasionaria* o *La sonrisa de Federico G. Lorca* de los compositores Joan Cerveró (las dos primeras), Víctor Manuel San José y Ricardo Belda.

porque obtuvimos algunos carteles, programas, dosieres, críticas y también grabaciones de los montajes, en ocasiones distintas a las facilitadas por la compañía.

Las entrevistas realizadas a Jaume Policarpo nos han servido para indagar en sus motivaciones estéticas y su concepción del teatro a través del testimonio directo, puntos de vista que son un regalo por el grado de interés y profundidad para el lector.

Se elaboró una entrevista que se trasladó también a Josep Policarpo, miembro clave de la compañía, para que la contestase a título individual con el fin de conocer su visión particular de la trayectoria de la compañía.

Las entrevistas a los compositores Joan Cerveró y Jesús Salvador “Chapi” nos ayudaron a comprender mejor cómo conciben y componen la música para teatro.

A través de internet conseguimos nuevas fuentes de información que han resultado de gran utilidad; citaremos algunas de las más notables:

- La página web y el Blog de Bambalina Teatre Practicable.
- La página web del Centro de Documentación de Teatros de la Generalitat Valenciana. Antes del cierre y en la reapertura.
- En cuanto a Cerveró y “Chapi”, entrevistas y artículos en revistas y periódicos digitales, en la página web de la agrupación Grup Instrumental de València, de Amors Grup de Percussió, de Festivals o Encuentros de Música Contemporánea de prestigio que cuentan con su participación y relativas a su actividad pedagógica, entre otras.
- Entrevistas realizadas para Canal 9, la ahora inexistente televisión valenciana, a Josep y Jaume Policarpo. También algunas declaraciones colgadas en el canal YouTube con motivo del estreno de algún espectáculo (*La mujer irreal* o *Petit Pierre*) o de la exposición de esculturas presentada por Policarpo en la Mostra Internacional de MIM de Sueca.
- Los vídeos de algunos de los espectáculos de la compañía que están disponibles en la plataforma *VIMEO*.

Estas y otras fuentes que no hemos detallado por su prolijidad –artículos de prensa y revistas especializadas, fundamentalmente– figuran en la bibliografía de esta tesis, dividida en libros, artículos y otros materiales de interés, para facilitar su consulta, incluyéndose también los recursos consultados a través de Internet.







# *Capítulo 2*

Bambalina Teatre Practicable



## 1. Trayectoria de la compañía

Bambalina dirige su mirada hacia el mundo de la escena a principios de los años ochenta, una década que nacía con fuertes expectativas de renovación y progreso en los ámbitos político y social. Desde el año 1981 hasta 1985, un grupo de jóvenes se reunía en la ciudad de Albaida (Valencia) e intentaba hacer del teatro una vía desde la que canalizar todas sus inquietudes artísticas. Fue un periodo de aprendizaje, de exploración, de contacto con el entorno y de conocimiento de la profesión. Desde los inicios el componente plástico comienza a destacar en sus trabajos y eso, probablemente, les orienta hacia el mundo de los títeres y de la animación. A pesar de las escasas referencias que tenían de esta técnica teatral comienzan un proceso de investigación personal que continuará con diversos cursos de formación. De este modo consiguen sus conocimientos básicos y presentan su primer espectáculo *El Principito-El gigante egoísta* (1981). Ya en estos años muestran una firme convicción por hacer de las marionetas un vehículo de expresión también para el público adulto y presentan *Claroscuro* (1983). Esta etapa acaba con *Moviscopi*<sup>1</sup> (1985), un espectáculo que se alimenta de toda la experiencia anterior y que, por otra parte, tiene una repercusión de público bastante importante.



Fig. 1. *Moviscopi*

A partir del año 1986 esta actividad se convierte en una opción de trabajo clara<sup>2</sup>. Se inicia un periodo de consolidación que poco después conducirá a la profesionalización de la compañía<sup>3</sup>.

En cuanto a la faceta artística, los años ochenta del pasado siglo son años de investigación y profundización en la técnica de las marionetas. Las producciones remiten casi en su totalidad a los grandes títulos de la literatura infantil, los cuales se escenifican con técnicas diversas y con una incorporación progresiva de medios. Entre las propuestas escénicas,

---

<sup>1</sup> Esta imagen y las sucesivas han sido cedidas por la Compañía.

<sup>2</sup> Ver en Anexo 1 un documento del Ministerio de Cultura. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) que certifica que en el Registro de Asociaciones y Empresas de carácter teatral, Bambalina Titelles aparece inscrita como empresa con domicilio social en Albaida (Valencia). Está fechado el 4 de marzo de 1986.

<sup>3</sup> Ver en Anexo 2 el Acta de constitución de la entidad denominada *Bambalina Titelles* en una Sociedad Limitada con sede en Valencia. Con fecha uno de junio de 1989. Además, ver en Anexo 3 el Certificado de Identificación Fiscal (CIF) de la actual empresa.

destacan *La cueva del gran Banús* (1986), *Ferrabràs* (1987), *Pinocho* (1989) y *Aladino* (1990). De todos ellos, es *Pinocho*, un espectáculo para la Sala Escalante<sup>4</sup>, la producción que se convierte en emblemática en la trayectoria de la compañía, gracias al reconocimiento definitivo de público y crítica.

Estos años son también años de aproximación al colectivo de profesionales valencianos y a las instituciones autonómicas que por aquellos años empiezan a articular una política teatral global que busca ser capaz de dinamizar el sector. En esta etapa se amplía de



Fig. 2. *Alicia*

manera notable el grupo de profesionales vinculados a la compañía y colaboran con ella dos de los directores de escena más reconocidos del momento en la Comunidad Valenciana: Pep Cortés y Rafa Calatayud.

A partir del año 1990, la compañía se establece en Valencia y sienta las bases de lo que serán sus valores: la capacidad comunicativa de las imágenes y de las marionetas, una cuidada puesta en escena y una sólida interpretación. Aunque siguen presentando espectáculos infantiles como *Ulises* (1992), *El fantasma de Canterville* (1996) o *Alicia*<sup>5</sup> (1997), la compañía se inclina decididamente por la producción de espectáculos para adultos. De éstos destacan *Quijote* (1992), *El jardín de las delicias* (1994), *El Retablo de Maese Pedro* (1996) y *Cyrano de Bergerac* (1998).

Esta década proyecta definitivamente a Bambalina, tanto en el ámbito nacional como internacional. Hay una presencia constante de la compañía en los principales festivales de Europa y llegan también los premios y las nominaciones, dentro y fuera del Estado español. A medida que avanza la década, se consolida la estructura empresarial y se refuerza el equipo de gestión. Nuevos directores de escena como Carles Alfaro, Joaquín Hinojosa, Ramón Moreno y Gemma Miralles colaboran con la compañía. La compañía asume una mayor actividad, y con la voluntad de regenerar e impulsar el lenguaje de las marionetas, extiende la actividad a otros campos complementarios como la *Mostra de*

---

<sup>4</sup> Centro Teatral Escalante de Valencia: teatro ubicado en el centro de la capital valenciana, perteneciente a la Diputación de Valencia desde 1985, y cuya programación se destinó desde los inicios a potenciar el amor al teatro y la opinión crítica de los más pequeños. En 1995 se creó una Escuela de teatro para adultos y niños y años más tarde se le añadió un espacio de exposiciones donde se puede conocer todo el proceso de la creación teatral. Desde julio de 2016 está dirigido por uno de los fundadores de Bambalina, Josep Policarpo.

<sup>5</sup> Imagen obtenida de la página web de la compañía.

*Titelles a la Vall d'Albaida* y el *Museo Internacional de Títeres de Albaida*<sup>6</sup>, proyectos de los que Bambalina se convierte en principal impulso. A finales de la década de los noventa, Bambalina mantiene la presencia en los principales foros teatrales de Valencia y se convierte en una referencia ineludible en el Estado español, no sólo por la producción de espectáculos, sino por sus aportaciones teóricas en el campo de la animación.

Ya a partir del año 2000, la compañía amplía su mercado internacional y hace giras por Cuba, Pakistán, México y la República Dominicana. A principios de 2001, presenta *Pasionaria*, un espectáculo interdisciplinar que es un nuevo exponente de la voluntad experimental y del compromiso artístico de la compañía. Esta producción supone un punto de inflexión en su trayectoria: se exhibe en la práctica totalidad del Circuito Valenciano de Teatro, se presenta en los festivales más importantes de teatro contemporáneo del país y consigue la nominación al mejor espectáculo de marionetas de los Premios Max<sup>7</sup>. Finalmente gana el Premio al Mejor espectáculo de teatro valenciano y a la Mejor iluminación de la temporada 2001 en la convocatoria de los Premios de las Artes Escénicas de la Generalidad Valenciana, así como el premio a la Mejor contribución teatral 2002, entregado por la Cartelera Turia.

A finales de 2002, la compañía estrena *Lennon*, un montaje en el que se asume un nuevo riesgo al alejarse en cierto modo del teatro visual y de objetos, ya que se acerca al teatro de actores. Se trata de una propuesta elaborada a partir de un texto de Jaume Policarpo, donde lo más importante es la palabra, los personajes, las situaciones y la música de jazz en directo. Con este espectáculo la compañía abre una nueva línea de producción que conecta con la dramaturgia contemporánea, gracias al importante papel que adquiere Jaume Policarpo como autor teatral.

Además, continúan las giras nacionales e internacionales de *Quijote* y *Pasionaria*.

---

<sup>6</sup> En Anexo 4 aparece un amplio artículo dedicado al Museo Internacional de Títeres de Albaida que se publicó en la *Cartelera del Levante* en 2006 en el que se referencia la fecha de la inauguración, la ubicación, y los orígenes en la Muestra de Títeres de Albaida, revelando que la iniciativa fue del grupo Bambalina.

<sup>7</sup> Los Premios Max de las Artes Escénicas fueron creados en 1998 de la mano de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) con el fin de premiar y reconocer la labor de los profesionales y la calidad de las producciones más destacadas en el ámbito de las Artes Escénicas. Tienen carácter anual y, hoy por hoy, suponen el máximo galardón a nivel estatal que un profesional del teatro puede obtener.



Fig. 3. *Quijote*

El 2003 arranca con la propuesta de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC) de participar en un proyecto de gran envergadura, coincidiendo con el centenario del nacimiento del poeta Rafael Alberti (1902-1999). En julio, Bambalina y el Grup Instrumental de Valencia presentan en el Puerto de Santa María (Cádiz) *Historia del Soldado*, un espectáculo de gran formato que intenta conjugar músicos, actores y bailarines sobre la conocida leyenda de *Fausto*. En el escenario, los ocho músicos del Grup Instrumental<sup>8</sup> Bambalina, dirigidos por Joan Cerveró<sup>9</sup>, y los cinco actores-bailarines se integran en este universo tan singular creado por Jaume Policarpo.

En 2004, la compañía estrena una nueva producción; *La sonrisa de Federico García Lorca*, una propuesta interdisciplinar que profundiza en la vida y el universo literario de Lorca. Dirigida por Jaume Policarpo con banda sonora original de Ricardo Belda<sup>10</sup>, consigue una nominación a los Premios de las Artes Escénicas de la Generalidad Valenciana. El espectáculo se presenta por todo el Estado español y se consolida como una nueva alternativa de distribución internacional. Este mismo año, la compañía amplía notablemente la presencia internacional y firma convenios de colaboración con la Agencia de Cooperación Internacional, el Ministerio de Asuntos Exteriores y con el Instituto Cervantes. Al año siguiente, con motivo de la celebración del IV Centenario de la publicación de *El Quijote*, presenta sus espectáculos en Marruecos, Alemania, Filipinas,

---

<sup>8</sup> Formado en 1991, el Grup Instrumental de València es una formación orquestal dedicada a la interpretación de la música de los siglos XX y XXI. Es una formación concertada con el Institut Valencià de la Música, residente en el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), además de formación residente permanente del festival Ensem. En el capítulo 6 comentaremos la relación de este grupo con la compañía.

<sup>9</sup> Director y compositor valenciano fundador y director Artístico del Grup Instrumental de Valencia desde 1994; además, desde la temporada 97/98 es Director Titular de la Orquesta Sinfónica de Valencia. En el capítulo 6, se amplía la información sobre su perfil profesional.

<sup>10</sup> Pianista nacido en Valencia que comenzó en 1974 sus estudios de piano clásico hasta que en 1983 decide dedicarse exclusivamente a la interpretación e investigación del jazz. Su amplia experiencia en distintos contextos le han convertido en uno de los pianistas más versátiles del país. En el capítulo 6, se amplía la información sobre su perfil profesional.

Indonesia, Malasia, Singapur, Japón, China, Corea, Argentina, Perú, Chile, Costa Rica, Guatemala, Honduras, El Salvador, Panamá, México, Nicaragua y Canadá.

Bambalina cierra el año 2005 con un balance extraordinario: la compañía estrenará en septiembre para la Nau de Sagunt el espectáculo *Ubú*, protagonizando de este modo la primera entrada del teatro profesional valenciano en el emblemático espacio saguntino, integrado por creadores procedentes de diferentes disciplinas artísticas. Así surge la unión de las compañías de teatro Bambalina-Jácara Teatro, la incorporación del estudio de diseño de Paco Bascuñán<sup>11</sup>, la composición de Jesús Salvador "Chapi"<sup>12</sup> y la música en directo de Amores Grup de Percussió<sup>13</sup>.



Fig. 4. *Ubú*

La experiencia en los diferentes ámbitos de creación –dramaturgia, creación y manipulación de títeres, música y artes plásticas– se puso al servicio de un espectáculo interdisciplinar sobre el famoso personaje de Alfred Jarry. La música de este espectáculo

---

<sup>11</sup> Diseñador valenciano que trabajó en casi todos los campos de la creación, desde el diseño a la producción plástica o la escenografía. Fundador del grupo *La Nave*, iba a ser, antes de su fallecimiento, el primer diseñador que entraba en la Real Academia de Bellas Artes de Valencia por su modernidad, visión y gran aportación al diseño valenciano, convirtiéndose en un referente por aunar el arte y el diseño.

<sup>12</sup> Percusionista valenciano de prestigio nacional e internacional. Fundador del grupo "Vesperale", "Percunits", "Set up so", "D'ARTS ensemble electroacústico" y del grupo "AMORES". Como intérprete posee un amplio bagaje en el campo del jazz y, como compositor, cabe subrayar su labor en el campo de la música escénica, ámbito en el que ha recibido diversos premios y nominaciones.

<sup>13</sup> "Nuestras propuestas se mueven siempre entre la vanguardia, lo contemporáneo y una directa comunicación con el público. Nuestros conciertos, son viajes entre el minimalismo y el más rotundo impacto sonoro. [...] Nuestras influencias vienen dadas por la música experimental o la experimentación en la música, la fuerza arrolladora de la tradición y la transgresión que supone la contemporaneidad". <http://www.amoresgrupdepercussio.com/>

obtuvo el premio a la Mejor composición musical en los Premios de las Artes Escénicas de la Generalidad Valenciana 2005, así como la nominación en la misma categoría en los Premios MAX de ese mismo año.

La compañía también ha mantenido durante 2005 funciones y giras por toda España con otros dos espectáculos *La sonrisa de Federico García Lorca* y *El Retablo de Maese Pedro*. Mención aparte merece *Quijote*, montaje que gracias a la conmemoración del IV Centenario de la publicación de *El Quijote* amplía de manera notable su exhibición. Sólo en este año la compañía realizó 70 funciones de este espectáculo, siendo 43 de ellas en el extranjero en un total de 17 países: Alemania, Francia, Marruecos, Singapur, Japón, Corea, China, Canadá, Perú, Chile, Argentina, Costa Rica, El Salvador, Honduras, Guatemala, Nicaragua y Panamá.

El año 2006 es un año muy singular porque la compañía celebra su 25 Aniversario, que se orienta bajo dos premisas fundamentales: compartir el aniversario con el sector teatral valenciano y persistir en la diversificación y fidelización de nuevos públicos. La actividad es intensa y se materializa en diversos ámbitos. El mes de septiembre se estrena *El cielo en una estancia*, nuevo espectáculo dirigido por Jaume Policarpo, en el que Paco Zarzoso<sup>14</sup> y Xavier Puchades<sup>15</sup> coescriben el texto junto al mismo Policarpo. Poco después, se presenta la publicación del libro conmemorativo *Bambalina, 25 anys pràcticament inventats*, una memoria recuperada que, sobre todo, les proyecta hacia el futuro y cuenta con el testimonio de numerosos amigos, compañeros y personalidades destacadas de la cultura valenciana. El mes de diciembre, culmina la celebración con la reposición del espectáculo *Pasionaria* con más de veinticinco amigos sobre el escenario. También en ese mes de diciembre, el MuVIM<sup>16</sup> presenta una exposición comisariada por el diseñador Paco Bascuñán que recrea el componente más artístico de la compañía y su plástica tan singular.

---

<sup>14</sup> Actor, director y, sobre todo, dramaturgo. La obra de este autor valenciano se caracteriza por un intento de mitificar lo cotidiano a partir de encuentros entre personajes extraviados en sí mismos en espacios urbanos y, normalmente, nocturnos. Distorsiona la linealidad de sus historias que a veces llega a fragmentar en cuadros. En 1995 crea, junto a Lola López y Lluïsa Cunillé, la compañía Hongaresa de Teatre. Actualmente ha ampliado su radio de acción hacia el guión cinematográfico y el lenguaje audiovisual.

<sup>15</sup> Dramaturgo valenciano y doctor en filología por la Universitat de València desde la que ha desarrollado diversas actividades docentes y de investigación teatral desde 1999. Un año antes recibió el accésit del Marqués de Bradomín, como autor teatral, amén de diversos premios posteriores. Actualmente, ha comenzado a trabajar como guionista en cortometrajes y televisión.

<sup>16</sup> Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad.





Fig. 5. *Kraft*

El año 2007 la compañía recupera el ritmo habitual de actividad, con la gira de *El cielo en una estancia* por el Circuito Teatral Valenciano, obra que se presentará posteriormente en Madrid.

Por otra parte, la compañía presenta en la Mostra d'Alcoi un nuevo espectáculo para todos los públicos, *Kraft*<sup>17</sup>. La producción logra gran repercusión entre los programadores y a partir

de octubre inicia una amplia distribución que lo lleva a los principales festivales nacionales e internacionales. *Kraft* acabó la temporada en el Teatre El Micalet de Valencia.

Además, la compañía lleva a cabo otros proyectos artísticos: por una parte, colabora con el espectáculo *El Cid*, una producción del ayuntamiento de Parla (Madrid), dirigido por Amaya Curiesesi y, por otra, asume la producción y la dirección artística de la Gala AVETID<sup>18</sup> 2007.

El 2008 Bambalina recupera una fuerte presencia internacional, sobre todo con la exhibición del espectáculo *Kraft*, en los Emiratos Árabes, Turquía y Canadá. Sigue presentándose en ferias y teatros nacionales como Zaragoza, Manacor, Palma de Mallorca, Alicante, Madrid y La Coruña.

El mes de junio, la compañía estrena un proyecto de gran envergadura impulsado por el Instituto Valenciano de la Música, *¡Hola, Cenerentola!* El reto consistió en convertir la ópera de Rossini en un espectáculo para todos los públicos. Jordi Benàcer<sup>19</sup> hizo la adaptación musical para siete instrumentos y Jaume Policarpo escribió un guión escénico que permitió articular una buena parte de trama rossiniana mediante el juego que proponían tres actores. La propuesta teatral se completó con un dossier pedagógico que

---

<sup>17</sup> Imagen cedida por la compañía.

<sup>18</sup> Asociación Valenciana de Empresas Productoras de Teatro y Circo es una organización empresarial creada en 1992 como un órgano de coordinación, representación, gestión, fomento y defensa de los intereses generales de sus miembros.

<sup>19</sup> Director de orquesta y flautista valenciano de gran proyección no sólo en España, sino también en el extranjero. Ha trabajado como asistente de los Maestros Lorin Maazel, Patrick Fouchier, Reinbert de Leeuw y Lutz Köller, entre otros. Ha sido director asistente de la Joven Orquesta de la Generalitat Valenciana (1999-2002) y director titular de la Ignaz J. Pleyel Jugendorchester de Viena (2002-2004). Actualmente es director asistente del Cor de la Generalitat Valenciana, director invitado de la Felsina Chamber Orchestra de Bolonia (Italia) y dirige con asiduidad la Orquesta de Valencia.

permitió a los más pequeños profundizar en los aspectos tanto teatrales como musicales de la propuesta. El espectáculo se presentó en los Teatros Principales de Valencia y Castellón y fue acogido en diversas salas de la Xarxa Musical Valenciana<sup>20</sup>.



Fig. 6. ¡Hola, Cenerentola!

En 2009 Bambalina estrena *La mujer irreal*. Con una concepción escénica móvil y basada en el uso del audiovisual, el montaje está en la línea de trabajo de la compañía que estética y dramáticamente se distancia del teatro más convencional que tanto predomina en la escena actual.

Al mismo tiempo, *Kraft* continua su exhibición en el circuito nacional e internacional, destacando las 23 funciones realizadas en el extranjero: Namibia, Mozambique, Zimbaue, Estados Unidos, Perú, Argentina, Paraguay y Brasil.

En 2010 se estrena *Carmen*. Un clásico. Una obra de género. Esto les permite acercarse a la narración y jugar con ella con toda la libertad que proporcionan los tópicos acumulados a su alrededor y con la familiaridad que todos piensan tener con el personaje central y cuanto le sucede.



Fig. 7. *Carmen*

En 2011 se estrena *Cosmos*<sup>21</sup>. Bambalina sumerge al público en un mundo misterioso, complejo, dinámico, entrañable y reflexivo. El mundo de... los vasos de plástico desechables. Se trata de un espectáculo de investigación en el cual el propio

---

<sup>20</sup> Red Musical Valenciana (Trad.): Integra 55 municipios de la Comunidad Valenciana y responde al doble objetivo de incrementar el acceso de los públicos al disfrute de la música de calidad y facilitar un circuito musical para el trabajo profesional a los músicos valencianos de todo tipo.

<sup>21</sup> Imagen obtenida en la página web del periódico digital *El Mundo*. [En línea]: Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/02/21/valencia/1298304691.html> [03/09/2011]

objeto obliga a los actores a moverse, bailar con él e intervenirlo. Se estrenó en el marco del Festival VEO (València Escena Oberta), es un festival internacional de las artes escénicas con sede en Valencia. *Cosmos* es producto de una coproducción de Bambalina con el Festival VEO. Actualmente, la compañía mantiene en gira *Carmen*, *Quijote*, *Kraft* y *El Retablo de Maese Pedro*. El mes de octubre está previsto el estreno de *Ulises*, se retoma la iniciativa nacida en 1992 que vuelve con una mirada más actual de la mano del mismo director, Ramón Moreno.

En 2012 se estrena *El Jorobado de Notre Dame*. Es una producción de gran formato encargada a Bambalina por la Diputación de Valencia para el Centro Cultural Escalante. Se trata de un espectáculo musical para todos los públicos inspirado en la obra de Víctor Hugo. La música original y las canciones son creación de Albert Sanz, que combina con acierto su visión contemporánea de la música con el estilo de este clásico de la literatura universal.



Fig. 8. *Cosmos*

En 2013, se estrena *Petit Pierre*. Inspirado en la conmovedora historia de un personaje real. Un ser deforme y marginado de la sociedad, capaz de producir con material pobre y reciclado una pieza de arte, hecha con corazón y detalle, que se convierte en su vínculo de comunicación con el mundo y con la gente. Lleva la batuta de la dirección escénica Carles Alfaro, la de la dirección musical y composición Albert Sanz, que repiten colaboración con la compañía. Y también repite como protagonista masculino Jaume Policarpo y en el femenino, la conocida y admirada Adriana Ozores.



Fig. 9. *Petit Pierre*

En 2014 se estrena *Mr. Kidd* bajo la dirección de Eva Zapico. Se trata de un espectáculo para todos los públicos inspirado en la estética del cómic. Parte del concepto performativo de aquello que se construye y se deconstruye, en el “aquí y ahora” de la función, a la vista del espectador. De gran dinamismo y con momentos coreográficos. Una propuesta moderna y formalista.

En 2015 se estrena *Cubos*, un espectáculo que de nuevo se va creando durante la representación y esta vez, con la participación del espectador. La técnica teatral que utilizan es el juego de la improvisación y el *leit motiv*, la plástica y la abstracción como idea narrativa. Desde *Cosmos*, la compañía inicia una línea de creación e investigación que participa de los principios estéticos del más actual teatro asociativo, en el que la importancia de la imagen y la idea de “evento”, es decir, de algo único que se crea involucrando de algún modo al espectador, son dos de sus rasgos más reseñables. Por otra parte, el sustrato conceptual lo dota la Teoría de las Inteligencias Múltiples de Howard Gardner, interesante aportación que desde la sencillez vuelve a recordar que el teatro es una plataforma de difusión de cultura y de valores, si se sabe aprovechar.

Ese mismo año se repuso en el Centro Cultural Escalante, durante un largo período de exhibición, *El jorobado de Notre Dame*.

El 2016 es el año de Conmemoración del IV Centenario de la muerte de Cervantes, y el espectáculo de largo recorrido *Quijote* no cesa de girar por innumerables plazas del estado español, a destacar el Corral de Comedias de Alcalá de Henares, el Teatro Alhambra de Granada o el Teatre Micalet de Valencia, entre muchos otros. Y en el panorama internacional, Chile, Londres, China, Méjico o Colombia.

Otros espectáculos en gira, *Cubos*, *Ulisses* y *El Retablo de Maese Pedro*.



Fig. 10. *Ulisses*



Fig. 11. Cubos

### 1.1 Premios recibidos por Bambalina

#### CARMEN

- Dragón de oro del Jurado de las Autonomías al mejor espectáculo. Feria de Lleida.
- Mención especial del Jurado Internacional. Feria de Títeres de Lleida 2010.
- Premio de la Asociación de Espectadores del Teatro del Mar (Palma de Mallorca) al mejor espectáculo de la temporada 2010.
- Premio al Mejor Espectáculo de Adultos. Mostra de Titelles d'Albaida 2010.

#### LA MUJER IRREAL

- Mejor Iluminación (Premios Abril) 2010.

#### ¡HOLA, CENERENTOLA!

- Mejor Diseño Gráfico (Premios Abril) 2009.

#### KRAFT

- Mejor Espectáculo de Teatro Infantil (Premios de las Artes Escénicas de Teatres de la Generalitat Valenciana) 2008.
- Mejor Actriz de Reparto Mercedes Tienda (Premis Abril) 2008.
- Mejor Empresa Productora (Premis Abril) 2008.
- Mejor Espectáculo en el International Puppet Festival de Maribor (Eslovenia) 2007.
- Mejor aportación Dramatúrgica 2007 (Mostra de Titelles Vall d'Albaida).
- Mención de honor en el Torun International Puppet Festival (Eslovenia) 2007.

#### EL CIELO EN UNA ESTANCIA

- Mejor Aportación Dramatúrgica 2006 (Mostra Titelles Vall d'Albaida).

- Premio Abril 2007 al Mejor Actor de Reparto (David Durán).
- Premio Abril 2007 a la Mejor Escenografía (Jaume Policarpo).

#### **UBÚ**

- Mejor Banda sonora 2006 (Teatres Generalitat Valenciana).

#### **PASIONARIA**

- Mejor Espectáculo de Teatro 2002 (Teatres Generalitat Valenciana).
- Mejor Iluminación 2002 (Teatres Generalitat Valenciana). (Víctor Antón).
- Premio de la Cartelera Turia 2002 a la Mejor Contribución Teatral.

#### **CYRANO DE BERGERAC**

- Mejor actriz de reparto a Esperanza Giménez del Certamen Nacional de Teatro La Garnacha (Logroño 1999).

#### **ALICIA**

- Mejor Escenografía 1997 (Teatres Generalitat Valenciana) (Jaume Policarpo).
- Premio de la crítica a la Mejor Dirección 1997.

#### **EL RETABLO DE MAESE PEDRO**

- Mención de Honor del Gran Teatro de la Habana (Cuba) 1999.

#### **EL JARDÍN DE LAS DELICIAS**

- Premio de la crítica a la Mejor Realización Plástica 1996.
- Mejor Banda Sonora 1996 (Teatres Generalitat Valenciana). (Joan Cerveró).

#### **ULISSES**

- Mejor Espectáculo del Festival Int. d'Humour Sallanches (Francia).
- Premio de la Crítica 1993 al Mejor Espectáculo Valenciano.

#### **QUIJOTE**

- Mejor Espectáculo del Festival de Títeres de Botosani (Rumania) 1993.
- Mejor Espectáculo Internacional Puppet Festival Torun (Polonia) 1999.
- Mención de Honor del Gran Teatro de La Habana (Cuba) 1999.
- Mejor Aportación Dramatúrgica Mostra Titelles a la Vall d'Albaida 2005.

**PREMIO CORRAL DE COMEDIAS 2007**, del Festival de Almagro a la trayectoria artística de la compañía.

**PREMI AVETID D'OR 2006**, a la trayectoria artística de la compañía.



Fig. 12. *Pasionaria*

## 2. Equipo artístico, de gestión y exhibición

Nos referiremos brevemente en este apartado a los hermanos Policarpo, Jaume y Josep, y a Ángeles González, trío fundamental en la creación y la andadura de esta compañía con una sólida trayectoria avalada ya por más de treinta años de carrera.

### 2.1 Jaume Policarpo: Fundador, actor y Director Artístico de Bambalina



Fig. 13. Jaume Policarpo

Jaume Policarpo es miembro de la compañía Bambalina desde sus orígenes, y gran parte de su trayectoria está ligada a este grupo teatral del que es director artístico desde 1990.

Durante los primeros años de la compañía, la faceta más desarrollada de Policarpo fue la de manipulador y actor. Estudiando los archivos de la compañía, encontramos títulos como *El principito-El gigante egoísta* (1981), *Clarooscuro* (1982), *El dragón rojo de Roseville* (1983), *Picaro mundo* (1984), *Moviscopi* (1985), *La cueva del gran*

*Banús* (1986), *Ferrabràs* (1987), *Pinocho* (1989), *Quijote* (1991), *Ulisses* (1992); y ya años más tarde, *Kraftt* (2007) y *Petit Pierre* (2013).

Pero pronto, Policarpo inicia su andadura como autor, director y escenógrafo teatral con ésta compañía y con otras diversas, como se podrá comprobar en los cuadros que insertamos en los que figuran los trabajos principales de su trayectoria como director, autor tanto de textos como de guiones teatrales, escenógrafo y figurinista.

### **2.1.1 Espectáculos dirigidos por Policarpo**

<b>Título</b>	<b>Compañía</b>
<i>Aladino</i> (1990)	Bambalina
<i>El Jardín de las Delicias</i> (1995)	
<i>El retablo de Maese Pedro</i> (1996)	
<i>Saurus</i> (1998)	Pluja Teatre
<i>Historia del Soldado</i> (2003)	Bambalina
<i>La sonrisa de Federico García Lorca</i> (2004)	Bambalina
<i>Ubú</i>	Bambalina Estudi Paco Bascuñán Jácara TGV
<i>El cielo en una estancia</i> (2006)	Bambalina
<i>Kraft</i> (2007)	Bambalina
<i>Roba al carrer</i> (2007)	Festival VEO
<i>¡Hola, Cenerentola!</i> (2008)	IVAM- Bambalina
<i>La mujer irreal</i> (2009)	Bambalina
<i>Carmen</i> (2010)	Bambalina
<i>La jutjessa</i> (2011)	Pieza corta de J. Lluís Sirera integrada en el espectáculo ZERO RESPONSABLES
<i>Cosmos</i> (2011)	Bambalina Festival VEO El Mercat de les Flors
<i>El jorobado de Nôtre Dame</i> (2012)	Bambalina
<i>Todos mienten</i> (2013)	Compañía Amaya Curieses. Sala Guindalera (Madrid)
<i>La boda. Bertolt Brecht</i> (2014)	Montaje Final Carrera Escuela Escalante C.T.
<i>Cubos</i> (2015)	Bambalina



### 2.1.2 Policarpo como autor dramático

Título	Publicación	Producción
<i>En tu casa hay poca luz</i> (1993)		
<i>Habitatge</i> (1994)	<i>El tendur</i> , nº 2, Ontinyent 1998.	
<i>Cyrano de Bergerac</i> (1998)	Ed. Bromera, 2008	Bambalina
<i>Solar</i> (2000)	Ed. 3 i 4, 2000	Lectura dramatizada en la sala SGAE (Valencia) con Pau Durá y José Rodríguez
<i>Lennon</i> (2002)		Bambalina
<i>Limbo</i> (2004)		Lectura dramatizada en la sala SGAE (Valencia) con Juli Cantó y Enric Benavent
<i>El cielo en una estancia</i> (2006)		Bambalina
<i>¡Hola, Cenerentola</i> (2008)		IVAM / Bambalina
<i>La dona irreal</i> (2009)		Bambalina
<i>Reality</i> (2011)		Compañía Azotea Teatro
<i>Valentia</i> (2011) [coautor]		Veus
<i>La novia del pianista</i> (2011)		
<i>Balombo</i> (2012)		Compañía Mentidera Teatre (Gerona)
<i>El jorobado de Notre Dame</i> (2012)		Bambalina
<i>València</i> (2012)		
<i>Cubos</i> (2015)		Bambalina

### 2.1.3 Guiones escénicos creados por Policarpo para Bambalina

1991	<i>Quijote</i>
1993	<i>Ulisses</i>
1995	<i>El Jardín de las Delicias</i>
1996	<i>El fantasma de Canterville</i>
2001	<i>Pasionaria</i>
2003	<i>Historia del Soldado</i>
2004	<i>La Sonrisa de Federico G. Lorca</i>
2007	<i>Kraft</i>
2010	<i>Carmen</i>
2011	<i>Ulisses</i>

### 2.1.4 Policarpo escenógrafo y creador de vestuario

#### Escenografía y vestuario

Fecha	Título	Compañía	Premio
1986	<i>La Cova del gran Banús</i>	Bambalina	
1987	<i>Ferrabràs</i>	Bambalina	
1989	<i>Pinocho</i>	Bambalina Titelles para el Centro Escalante	
1991	<i>Quijote</i>	Bambalina	
1993	<i>Ulisses</i>	Bambalina	
1995	<i>El Jardín de las Delicias</i>	Bambalina	
1996	<i>El fantasma de Canterville</i>	Bambalina	
1997	<i>Alicia</i>	Bambalina-Centro Escalante	<i>Mejor Escenografía 1997 otorgado por Teatres de la Generalitat Valenciana</i>
1998	<i>Neus en nues</i>	Pastor & Borrás	
1998	<i>Cyrano de Bergerac</i>	Bambalina	
2000	<i>Hay un pícaro en el corral</i>	Compañía Mar Gómez	<i>Mejor Espectáculo de Danza 2000, otorgado por Teatres de la Generalitat Valenciana</i>
2001	<i>Pasionaria</i>	Bambalina	Nominada como <i>Mejor Escenografía 2001</i> . Teatres de la Generalitat Valenciana
2001	<i>Días de ensalada</i>	Grupo de Teatro de la Universitat de València	
2002	<i>Lennon</i>	Bambalina	
2004	<i>La Sonrisa de Federico García Lorca</i>	Bambalina	

Policarpo ha sido también el creador del vestuario de la ópera *La última librería* (1991), para el Centro Teatral Escalante.

Además es autor de las siguientes escenografías y espacios escénicos:

Fecha	Título	Compañía	Premio
1995 1996	<i>Cándido de Voltaire</i>	Moma Teatre	
1997	<i>Merlín y el joven Arturo</i>	L'Horta Teatre / Centro Escalante	
1998	<i>Saurus</i>	Pluj Teatre	
1999	<i>Menú a la carta</i>	Okran Dansa	
2000	<i>Vodevil</i>	Posidònia	
2000	<i>El botín</i>	La Dependent	

2000	<i>Follow me</i>	L'Horta Teatre	<i>Mejor Escenografía 2000</i> otorgado por Teatres Generalitat Valenciana
2001	<i>El sueño de una noche de verano</i>	Companyia Teatre Micalet	
2003	<i>Historia del Soldado</i>	Bambalina	
2005	<i>Ubú</i>	Bambalina / Paco Bascuñán / Jácara / TGV	
2006	<i>El cielo en una estancia</i>	Bambalina	
2008	<i>¡Hola, Cenerentola!</i>	Bambalina / IVAM	
2010	<i>Carmen</i>	Bambalina	
2011	<i>Ulisses</i>	Bambalina	
2012	<i>El jorobado de Notre Dame</i>	Bambalina / Centre Teatral Escalante	
2012	<i>Valèntia</i>		
2013	<i>Petit Pierre</i>	Bambalina	
2015	<i>Cubos</i>	Bambalina	

Además, entre sus realizaciones destaca también el cartel de la Mostra d'Alcoi. Y las escenas de marionetas para el macromontaje *El Cid* dirigido por Amaia Cureses (Parla 2007); y para el montaje *Peribáñez* de la compañía Los Barracos de Madrid (2010).

Dada su trayectoria profesional, Jaume Policarpo dedica también parte de su tiempo a la formación de profesionales del teatro en todos sus ámbitos. Ha impartido cursos de Títeres para profesionales en el Aula de Teatro de la Facultad de Filología de Valencia y en diferentes ciudades españolas. Ha participado en los siguientes cursos y encuentros:

- Encuentro de Jóvenes Creadores de España e Iberoamérica (Valencia 1994).
- Seminario Internacional de la SGAE (Valencia, 2006).
- Curso de escritura dramática impartido por Sergi Belbel en la Muestra de Teatro Español Contemporáneo (Alicante 1994).
- Espacio, objetos y danza dentro del curso Pensar con el cuerpo (Obert Dansa, Valencia 2000).
- Curso de Creación Escénica para alumnos de la ESAD de Valencia dentro del Festival VEO (2007).
- Curso de Creación Escénica para profesionales OBJETOS VIVOS (Valencia 2010, 2011).
- Curso Suzuki-View Point impartido por Ellen Laurent en el Teatro de la Abadía de Madrid.
- Curso Títeres y Objetos dentro del programa de formación del Teatro de la Abadía (2014).

Jaume participa, además, en diversos cursos de danza contemporánea y clases regulares con María Muñoz, Cristina Andreu, Ana Estremiana, Lipi Hernández, Gustavo Lesgard y Rocío Pérez.

Ha colaborado con profesionales como Carles Alfaro, Ramón Moreno, Jorge Picó, Gemma Miralles, Joan Cerveró, Ricardo Belda, Víctor Manuel, Adriana Ozores y Patricia Pardo. Ha sido colaborador la revista teatral *Hamlet* en su primera época (Arola Editors). Ha dirigido y guionizado galas para premios literarios, la Asociación Valenciana de Empresas Teatrales, la Asociación de Actores Valencianos y el Festival de Cine de Picassent.

En la actualidad es miembro de la Academia de las Artes Escénicas de España.

## **2.2 Josep Policarpo Bodí: productor y gestor**



Fig. 14. Josep Policarpo

Fue miembro fundador de la compañía teatral BAMBALINA TEATRE PRACTICABLE, con la que ha mantenido una relación laboral estable desde el año 1981 hasta la actualidad.

Ha trabajado como intérprete en diecisiete espectáculos y desde 1991 es el responsable del equipo de producción de Bambalina, fecha a partir de la cual ha estado al frente de todas las producciones, consiguiendo llevar a cabo colaboraciones con la Consejería de Cultura, el Instituto Valenciano de la Música, el festival VEO, la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, el Mercat de les Flors, etc.

También ha colaborado con el Ministerio de Asuntos Exteriores, la Agencia Española de Cooperación y el Instituto Cervantes para realizar giras por más de cincuenta países. Los espectáculos que ha producido han estado presentes en más de cien ciudades del mundo, entre las que podemos destacar capitales como París, Londres, Roma, Moscú, Estambul, Nueva York, Miami, Ciudad de Méjico, Lima, Santiago de Chile, Buenos Aires, Bogotá, Río de Janeiro, Tokio, Pequín, Seúl, etc.

Josep Policarpo, en tándem perfecto con su hermano Jaume, ha producido los siguientes espectáculos:

<b>Fecha</b>	<b>Título</b>	<b>Compañía y ayudas externas</b>
1990	<i>Aladino</i>	Bambalina
1991	<i>Quijote</i>	Bambalina
1992	<i>Ulises</i>	Bambalina
1995	<i>El Jardín de las Delicias</i>	Bambalina
1996	<i>El retablo de Maese Pedro</i>	Bambalina / IVAM
1996	<i>El fantasma de Canterville</i>	Bambalina
1997	<i>Alicia</i>	Bambalina / CentroTeatral Escalante
1998	<i>Cyrano de Bergerac</i>	Bambalina
2001	<i>Pasionaria</i>	Bambalina
2002	<i>Lennon</i>	Bambalina
2003	<i>Historia del Soldado</i>	Bambalina / SECC
2004	<i>La sonrisa de Federico García Lorca</i>	Bambalina
2005	<i>Ubú</i>	Bambalina / Estudi Paco Bascuñán / Jácara / TGV
2006	<i>El cielo en una estancia</i>	Bambalina
2007	<i>Kraft</i>	Bambalina
2008	<i>¡Hola, Cenerentola!</i>	Bambalina / IVAM
2009	<i>La mujer irreal</i>	Bambalina
2010	<i>Carmen</i>	Bambalina
2011	<i>Cosmos</i>	Bambalina / Festival VEO
2012	<i>El jorobado de Notre Dam</i>	Bambalina / Centre Teatral Escalante
2013	<i>Petit Pierre</i>	Bambalina
2014	<i>Mr. Kidd</i>	Bambalina
2015	<i>Cubos</i>	Bambalina

Desde el año 2000 es el responsable de la unidad pedagógica de la compañía y elabora las fichas didácticas de los espectáculos dirigidos a niños y niñas y jóvenes.

Fue Vicepresidente de la Asociación Valenciana de Empresas de Teatro, Danza y Circo [AVETID] durante los años 2002-03 y representó a dicha asociación en el Consejo Rector de Teatros de la Generalidad Valenciana. Y es miembro de la Academia de las Artes Escénicas de España.

Josep Policarpo se ha formado como licenciado en Filología catalana en la Universidad de Valencia, y desde 2002 desarrolla actividades pedagógicas con regularidad<sup>22</sup>.

### **2.2.1 La Muestra Internacional de Títeres del Valle de Albaida y el Museo Internacional de Títeres de Albaida [MITA] (1997-2015)**

En 1986, Josep Policarpo participa en la creación de la *Mostra Internacional de Titelles a la Vall d'Albaida* con la intención de acercar el hecho teatral a una comarca tradicionalmente aislada de los circuitos culturales. Vinculado a la organización del festival desde sus orígenes, de los que forma parte, Policarpo asume la dirección del mismo a partir de 1994 hasta el año 2004. En este periodo trabaja estrechamente con las instituciones autonómicas y con la Mancomunidad de Municipios de la Vall para evaluar las necesidades que tiene la comarca y las infraestructuras que pueden acoger espectáculos y otras actividades. Así empieza un largo proceso de trabajo en diferentes ámbitos para familiarizar al público de la Vall con el teatro de marionetas en todas sus vertientes. Desde la dirección del festival intenta hacer una programación de calidad, con una presencia constante de compañías internacionales así como de las principales profesionales valencianas que empiezan a consolidarse en el panorama valenciano y nacional.

Además de las actividades destinadas a un público adulto, la Mostra dirige la mirada a toda la comunidad escolar de la comarca, que acaba convirtiéndose en principal destinataria de las actividades. El calendario anual del festival incluye gran cantidad de representaciones escolares que permiten a los niños descubrir los valores del espectáculo de títeres e introducir en las aulas la pedagogía del teatro. Las actividades se extienden a áreas de conocimiento como la literatura, la lengua, la música, la expresión corporal y plástica o la música.

Con los años, la Mostra de Titelles a la Vall d'Albaida se ha convertido en una referencia en el panorama escénico valenciano y nacional, y la experiencia de los primeros 20 años se ha recopilado en el libro *El titella perseverant. La Mostra de Titelles al cap de 20 anys* [Valencia: Consejería de Cultura, Diputación de Valencia, Bancaixa y Ministerio de Cultura, 2004].

---

<sup>22</sup> Profesor invitado en Edetania, Escuela Universitaria (2002); en la Universitat de València, Patronat Martínez Guerricabeitia (2009); en el Master de Gestión Cultural de la Universitat de València durante los cursos 2011-12, 2012-13 y 2013-14; y en el Departamento de Arte de la Universidad Miguel Hernández de Elche (2014). Y durante los años 2014, 2015 y 2016, Profesor asociado de la Facultad de Magisterio de la Universitat de València.

En 1997, y vinculado con la trayectoria de la Mostra, Josep Policarpo inaugura el Museo de Internacional de Títeres de Albaida, centro del que es director desde su creación. El centro se inaugura como un proyecto pionero en el Estado Español, fruto de la sensibilización que había propiciado la Mostra de Titelles a la Vall d'Albaida entre los ciudadanos y responsables políticos de la comarca. Desde la dirección se plantea como un centro dedicado al estudio y la difusión del arte de la marioneta en todas sus vertientes, sobre todo histórica, artística y literaria.

El Museo cuenta con un espacio de exposiciones, un centro de documentación del títere y un aula didáctica. El espacio expositivo presenta una amplia exposición de piezas –más de 400– procedentes de todo el mundo, donde se pueden contemplar las diferentes tradiciones internacionales de títeres así como los artistas contemporáneos más significativos en este ámbito. Este espacio está abierto al visitante de manera regular. El centro de documentación incluye una amplia biblioteca y videoteca especializada en el mundo de los títeres y del teatro en general. Dependiente del centro de documentación, se ha creado un servicio de publicaciones que ya ha presentado cuatro volúmenes y que es la apuesta más decidida del Museu en el campo de la investigación, en el que han participado investigadores teatrales como Ramon Rosselló, críticos literarios como Nel Diago, dramaturgos de la talla de Rodolf Sirera o Pasqual Alapont, y algunos pedagogos. Los volúmenes ya publicados son los siguientes:

**1. *Catàleg del Museu Internacional de Titelles***

VV. AA. [Nel Diago, Virgilio Tortosa, Joan Baixas, Josep Policarpo, Olenka Darkowska y Leslee Arch]

Servicio de Publicaciones del Museo, 1999

**2. *Vorejant la historia. Els titelles valencians 1875-1975***

Autor: Miquel Oltra

Servicio de Publicaciones del Museo, 2000.

**3. *Umbracles, textos dramàtics per a titelles***

VV. AA. [Josep Policarpo [prologo], Rodolf Sirera, Pasqual Alapont y Paco Zarzoso]

Servicio de Publicaciones del Museo, 2001.

**4. *El titella perseverant. La mostra de titelles de la Vall d'Albaida al cap de 20 anys***

VV. AA. [Josep Policarpo, Jaume Policarpo, Vicent Vila, Enrique Herreras y Mariví Martín]

Servicio de Publicaciones del Museo, 2004.

El proyecto cultural del Museu se completa con el Aula Didáctica, departamento del Museu que más ha crecido porque el centro se ha convertido en una opción de aprendizaje para los centros escolares de toda la Comunidad Valenciana. Hay un amplio calendario de actividades didácticas para escolares, con materiales audiovisuales y un amplio catálogo de talleres de construcción de títeres para los diferentes ciclos escolares, de diferente duración y grado de complejidad.

El año 2003, la Asociación de Periodistas de la Vall d'Albaida concede a Josep Policarpo el Premio Espejo de la Comarca por su labor como director del Museu de Titelles.

### 2.3. Ángeles González: producción, distribución y giras



Fig. 15. Ángeles González

Licenciada en Psicología por la Universidad de Valencia, González ha desarrollado prácticamente toda su actividad en el mundo del teatro en Bambalina, compañía de la que forma parte desde 1995 y en la que su principal actividad se centra en la producción, distribución y coordinación de giras nacionales e internacionales de espectáculos.

Ha trabajado en la programación y distribución de los siguientes espectáculos de la compañía:

<b>Fecha</b>	<b>Título</b>	<b>Compañía</b>
1995	<i>El Jardín de las Delicias</i>	Bambalina
1996	<i>El retablo de Maese Pedro</i>	Bambalina / IVAM
1996	<i>El fantasma de Canterville</i>	Bambalina
1997	<i>Alicia</i>	Bambalina / CentroTeatral Escalante
11998	<i>Cyrano de Bergerac</i>	Bambalina
2001	<i>Pasionaria</i>	Bambalina
2002	<i>Lennon</i>	Bambalina
2003	<i>Historia del Soldado</i>	Bambalina / SECC [Sociedad Estatal Conmemoraciones Culturales]
2004	<i>La sonrisa de Federico García Lorca</i>	Bambalina
2005	<i>Ubú</i>	Bambalina / Estudi Paco Bascuñán / Jácara / TGV
2006	<i>El cielo en una estancia</i>	Bambalina



2007	<i>Kraft</i>	Bambalina
2008	<i>¡Hola, Cenerentola!</i>	Bambalina / IVAM
2009	<i>La mujer irreal</i>	Bambalina
2010	<i>Carmen</i>	Bambalina
2011	<i>Cosmos</i>	Bambalina / Festival VEO
2012	<i>El jorobado de Notre Dame</i>	Bambalina / Centre Teatral Escalante
2013	<i>Petit Pierre</i>	Bambalina
2014	<i>Mr. Kidd</i>	Bambalina
2015	<i>Cubos</i>	Bambalina

Durante los años en que la Mostra Internacional de Titelles a la Vall d'Albaida estuvo dirigida por Josep Policarpo (1995-2004) y a partir del 2015 se encarga de la coordinación artística de dicho festival. Así mismo, y desde su inauguración en 1997, se encarga de la coordinación y promoción del **MITA** (Museu Internacional de Titelles d'Albaida), participando en la planificación de los programas anuales de actividades y en la aplicación de la colección permanente, especialmente en el ámbito internacional.

Ha sido coordinadora artística del **Festival MIM de Sueca** (1996-2004), festival de reconocido prestigio en el campo del teatro gestual. Y colabora con la empresa **a+**, **soluciones culturales** en tareas de promoción, y gestiona, además, el apartado de internacionalización.

González ha ejercido también como psicóloga desarrollando **programas de entrenamiento** de alto rendimiento a deportistas profesionales de la Comunidad Valenciana.

### 3. Características generales de la puesta en escena

En la tradición occidental, el texto dramático permanece como uno de los componentes esenciales de la representación. A menudo se olvida que hacia finales del siglo XIX, con el reconocimiento de la función del director escénico, éste imprime al texto que se escenifica la marca de su visión personal.

En la actualidad, existen aún ciertos enfoques tradicionales que asumen el texto dramático como único patrón y que insisten en la oposición entre verbal/no verbal. Para el tratamiento de la dramaturgia de Bambalina, dicha perspectiva resulta inapropiada y se impone una óptica más amplia y funcional, en consonancia con la línea de investigación apuntada por Trastoy y Zayas de Lima, cuando afirman:

La investigación en el campo teatral supone la necesidad de aplicar una metodología vinculada al objeto de estudio capaz no sólo de delimitar un corpus, de abstraer los problemas que deben analizarse y de seleccionar y elaborar los medios que resulten más adecuados en función de los fines que se persiguen, sino también, más específicamente, de evitar tanto los riesgos propios del *logocentrismo*, como los de la *escenocracia*, tendencias ambas que han entorpecido durante décadas el desarrollo de estudios teóricos y prácticos en el campo teatral<sup>23</sup>.

En el transcurso de cincuenta años hemos pasado de un extremo a otro, de la filología –o lo que Pavis denomina visión “textocentrista” de la puesta en escena– a la escenología –a la que Pavis designa visión “escenocentrista”–<sup>24</sup>.

Los estudios teatrales, y especialmente los relativos al análisis del espectáculo, están interesados en el conjunto de la representación, en todo lo que rodea y trasciende al texto, en ofrecer una mirada integradora del teatro a través de un corpus que ejemplifica cómo actúa y qué significaciones desarrolla la interrelación de todos los lenguajes que intervienen en la puesta en escena. De todos modos, quizá es el momento de ser ecuánimes y, a partir de replantear el lugar del texto en la representación, valorarlo como un lenguaje escénico más.

Para establecer el estatuto del texto dramático que percibimos en la puesta en escena, hay que determinar primero si existe o no independientemente de ella como texto publicado o publicable, es decir, como texto legible, o al menos audible, en forma distinta de la oralidad escénica. Será el primer parámetro en la tarea de discernir el tratamiento que se ha dado a nivel de discurso a un espectáculo. Por otra parte, “cada momento histórico y su práctica dramática y escénica correspondientes poseen sus propios criterios de dramaticidad (la manera de desplegar un conflicto) y de teatralidad (cómo se usa la escenificación)”<sup>25</sup>.

Sabiendo que desde principios de siglo XX ya no existe un “canon” al cual acogerse, lo interesante será tratar históricamente cada caso particular, es decir, examinar cómo se ha

---

<sup>23</sup> Trastoy, Beatriz y Zayas de Lima, Perla. *Lenguajes escénicos*. 1ª ed. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2006, p. 12.

<sup>24</sup> Pavis se plantea si, para terminar con las visiones filológicas, es necesario secundar la radicalidad de un esteta como Lehmann, para quien “la puesta en escena es una práctica artística estrictamente imprevisible desde la perspectiva del texto”. Desde esta visión radical se niega cualquier relación de causa a efecto entre el texto y la escena, y se otorga a la puesta en escena el poder de decidir soberanamente sus elecciones estéticas. Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona, Paidós Comunicación 121, 2000, p. 207.

<sup>25</sup> Pavis. *El análisis de los espectáculos...*, p. 209.

concebido el texto en función de una cierta práctica de la lengua y de la escenificación, y qué procedimientos dramáticos destacan.

Bambalina Teatre Practicable, en su afán de crear una *praxis* teatral que quiere ser infatigable campo de experimentación, puso su mirada en un momento de su trayectoria en la vanguardia histórica de principios de siglo. Las razones son diversas, tanto porque supuso en su día una renovación fundamental de todas las artes, como porque impulsó una revalorización del arte de la marioneta como nueva vía de expresión.

Nunca la marioneta se había adueñado de la imaginación de los artistas tanto como en la época de finales de siglo y años posteriores, particularmente ricos debido a los movimientos de vanguardia que los animaron. Frente a la situación existencial del hombre, animados por una fuerte reacción idealista contra el arte burgués y el todopoderoso cientifismo, los artistas teatrales de finales de siglo fueron en busca de una alternativa al modelo tradicional del actor. La encontraron en la marioneta, actor metafórico ideal<sup>26</sup>.

En la trayectoria de la compañía hemos podido observar que en su repertorio, primero, abundan los títulos referentes a propuestas artísticas generadas y revisitadas en aquel periodo, tales como *Carmen* (1875), *Ubú rey* (1896), *Historia del soldado* (1918) o *El Retablo de Maese Pedro* (1923); segundo, trabajan en espectáculos que giran en torno a un personaje real relacionado con aquel momento histórico, caso de *La sonrisa de Federico García Lorca* o *Pasionaria*; y tercero, investigan en qué consisten las rupturas y los cambios radicales que estas corrientes artísticas introdujeron a nivel teatral, sirviéndose de este material como referente creativo y fuente de inspiración.

Guillermo Heras escribió un interesante prólogo a un libro, cuya publicación injustamente jamás vio la luz, sobre una selección de cuatro textos escénicos realizados por el director artístico de Bambalina Teatre Practicable. El libro se hubiese titulado, *Jaume Policarpo. Textos para la imagen*<sup>27</sup>. Se trata de un estudio preliminar que alberga un inventario de ideas acerca de la escritura teatral, el contexto socio-cultural y el lugar que ocupa la compañía; además de la labor de Jaume Policarpo como creador, de la línea y evolución

---

<sup>26</sup> Jurkowski, Henryk. "La Marioneta literaria de Maeterlink a Ghelderode" en *Puck. El títere y otras artes. Las vanguardias y los títeres*, 1, Éditions Institut International de la Marionette/Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1989, p. 4.

<sup>27</sup> Se escogieron como muestra de la dramaturgia de Jaume Policarpo títulos tan representativos de la trayectoria teatral de la compañía como *El jardín de las delicias*, *Quijote*, *Pasionaria* y *La sonrisa de Federico García Lorca*. Cabe tener en cuenta que, por las características de los textos y de los espectáculos, todos estarían englobados en el denominado Bloque A del presente trabajo. Se pueden consultar en Anexos: DVD-1. 3-Materiales Diversos. Libro abortada publicación.

artística de Bambalina, o de la adscripción estética de la compañía en la dramaturgia actual, entre otros temas. Extraeremos un fragmento de este texto en el que Heras expone el reconocimiento llevado a cabo por parte de personalidades del ámbito teatral a la labor de los creadores escénicos actuales -algunos de los cuales no son necesariamente "autores"- y la mención de algunos rasgos distintivos en la individualidad creativa de Policarpo dentro del conjunto. Su reflexión nos servirá como puente en el recorrido de nuestras argumentaciones:

Ya en España, los profesores José A. Sánchez y Óscar Cornago están sacando a la luz excelentes trabajos sobre nuestros creadores escénicos que, no trabajando desde la tradición del texto, incluso proviniendo de mundos tan claros como las artes plásticas, la danza, el circo o la pura imagen, están aportando excelentes propuestas de literatura dramática vinculada a su espectáculo. Entre esos creadores muchos de ellos generacionalmente muy cercanos a Jaime Policarpo, estarían Rodrigo García, Carlos Marquerie, Angélica Lidell, Roger Bernat, Sara Molina, Marcel·lí Antúnez o el malogrado Esteve Grasset.

Sin embargo, una cuestión está muy clara, cada uno de estos tiene su propia personalidad y, por ello, la escritura de Policarpo es absolutamente autónoma en relación con esos otros escritores y, sobre todo, quizás está mucho más influenciada por las vanguardias históricas (el teatro de objetos de la Bauhaus, los manifiestos dadaístas o las teorías de la supermarioneta de Craig) que por las tendencias posmodernas de las últimas décadas<sup>28</sup>.

Estamos de acuerdo con Heras cuando afirma que el teatro de Bambalina está más influido por las vanguardias históricas que por el teatro posmoderno. También con la idea expresada cuando dice que no es de la opinión que toda la revolución del texto dramático proviene de las renovaciones logradas por las vanguardias del siglo XX, aunque reconocemos que fue una etapa de hibridación determinante. Según Odette Aslan<sup>29</sup>, esto ocurre precisamente porque, buscando el alejamiento de la soberanía de la literatura dramática, se indagó en otras formas teatrales y subieron a un primer plano manifestaciones dramáticas que habían permanecido subterráneas y marginadas, muchas de ellas inspiradas en la *Commedia dell'arte*, como teatros de prestidigitación, pantomimas, exhibiciones de ventriloquía, ejercicios gimnásticos, etc., y otro tipo de exhibiciones que provienen de Oriente, como el teatro de sombras. A este factor se añadió el desarrollo de la idea unificadora del proyecto wagneriano y su concepción de la obra de

---

<sup>28</sup> Anexos: DVD-1. 3-Materiales Diversos. Prólogo Guillermo Heras. "Jaume Policarpo y Bambalina: los complejos caminos de una escritura teatral fronteriza", p. 2.

<sup>29</sup> Aslan, Odette. *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979, pp. 14-15.

arte total, cuyo resultado supuso un cambio radical del concepto de espectáculo. De la fusión de sistemas expresivos y de la combinación de distintas artes en función de una idea dramaturgica con los que empezó a experimentarse –sobre todo, en el terreno de la danza del siglo XX-, proviene el origen de lo que hoy en día definimos como carácter interdisciplinar de las artes.

Se diría que el ser artístico de Jaume Policarpo está conformado por una especie de caleidoscopio poliédrico que también revela un carácter interdisciplinar, ya que tiene el don y la capacidad de expresarse a través de diferentes disciplinas artísticas: plásticas, dramáticas, intelectuales, visuales, poéticas..., por eso se le ajustan tan bien las vanguardias históricas como referente y el arte escénico como medio de expresión. De hecho, si se trata de publicar sus textos, la denominación escogida es *Textos para la imagen*; si se edita un disco con fragmentos de la composición musical original que se creó para los montajes de aquellos guiones, se le da el nombre de *Música para la Imagen*. Este hecho corrobora nuestra visión a partir de su autoimagen artística y la línea ideológica y estética que acuña a la compañía que dirige. A continuación, presentamos una traducción del texto que potencialmente debía aparecer en la portada del libro mencionado que nos permitirá ir conociendo de manera directa la personalidad creativa de Jaume Policarpo y, por extensión, de la compañía:

La singularidad de nuestros espectáculos se inicia ya en la escritura teatral. Dado el componente visual de las propuestas y la interdisciplinaridad artística en que se mueven, el trabajo textual del autor también cobra originalidad. La mayor parte de las veces, el autor confecciona una especie de guión escénico donde se reflejan tanto las intervenciones textuales más literales como un puñado de ideas que finalmente conformaran la dramaturgia del espectáculo. Creemos que tenemos una metodología de trabajo en sintonía con las dramaturgias más contemporáneas y que el hecho de publicarlas puede abrir nuevos horizontes para el conjunto de profesionales de las artes escénicas<sup>30</sup>.

Ciertamente se trata de un sistema de trabajo en el que el teatro contemporáneo está indagando desde hace tiempo, explorando otras modalidades estructurales, otras modalidades discursivas e intentando generar una teatralidad sólida sin que a veces haya argumento, conflicto o trama, alterando el juego convencional entre el espacio y el tiempo o la noción misma de personaje.

---

<sup>30</sup> Anexos: DVD-1. 3-Materiales Diversos. Libro abortada publicación. p. 1. Obviamos añadir en nota a pie de página el texto escrito en la lengua original puesto que se ofrece la referencia para su consulta.

Consideramos que el *quid* de la cuestión se halla en que son textos, guiones o estructuras creados por y para la escena. Son profesionales de las tablas los que activamente mantienen viva la curiosidad de experimentar todos los recursos posibles en la creación de un discurso personal de la puesta en escena.

Guillermo Heras, en su prólogo, a pesar de que reconoce las diferencias estilísticas existentes en los textos de Policarpo propias de la especificidad de cada puesta en escena, detecta un factor común en el tipo de escritura de los guiones escénicos que le conduce a definirla como *escritura didascálica*.

También podríamos hablar de las propuestas de Jaime como *escritura didascálica*, término muy empleado en diferentes investigaciones (por ejemplo, las emprendidas en la Universidad de Toulouse por su profesora, Monique Martínez), y que viene a descubrir un amplio campo de debate sobre los límites entre texto para ser dicho y texto para ser referenciado, que en el caso de Valle-Inclán es de una gran complejidad, pero que en otros autores puede llegar a pensarse si TODO EL TEXTO no es más que una gran didascalia (pensemos por ejemplo en Heiner Müller), para ser decodificada en el escenario de una manera abierta<sup>31</sup>.

Si se acepta que esta realidad es un producto natural del devenir teatral, habrá simplemente que ampliar las fronteras que delimitan la definición de literatura dramática o bien asumir que existe una distinción entre literatura dramática y escritura escénica como dos sistemas de expresión textual que parten de claves distintas y que no son excluyentes. Guillermo Heras también alude esta cuestión. Leamos otro extracto:

Pero es que vivimos en un país, convulsionado por sus propias identidades, en el que determinados conceptos que en otros lugares ya fueron asumidos como históricos, aquí aún se ponen en duda, o incluso en cuestión, por determinados sectores conservadores de la profesión teatral. Y en esta profesión incluyo a los propios artistas, aunque también a los críticos, profesores universitarios y público en general, que siguen en la confusión de no situar correctamente los territorios de la literatura dramática diferenciados de los de la escritura escénica. Y, por supuesto, seguir manteniendo una visión claramente restrictiva de lo que es en la actualidad, y desde hace ya muchos años, un TEXTO TEATRAL<sup>32</sup>.

Raúl Serrano en su estudio dedicado a la estructura dramática y sus componentes plantea que el texto dramático es una fuente de recursos y un punto de partida del proceso hacia el personaje en planteamientos de tipo realista-naturalista, pero también cuando se trata de

---

<sup>31</sup> Anexos: DVD-1. 3-Materiales Diversos. Prólogo Guillermo Heras. "Jaume Policarpo y Bambalina: los complejos caminos de una escritura teatral fronteriza", pp. 6-7.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 1.

otras posturas poéticas que no tienen el mismo inicio. Da por supuesto que hoy en día las llamadas “dramaturgias del actor” o “del director” parten de otros lugares, pero opina que en todos los casos hay que concebir el teatro “en acto” porque se trata de construir un objeto translingüístico. Las palabras de este hombre de teatro, desde la teoría y desde la *praxis*, resultan un testimonio esclarecedor:

Debe aceptarse así que en el teatro un significado cualquiera se halla determinado no sólo por las formas lingüísticas, sino también por todos los componentes extraverbales de la situación canónica (clave en la teoría de la comunicación) en la que tiene lugar el mensaje y su recepción, tanto intraescena, como ulteriormente y desde un punto de vista estilístico, extraescena<sup>33</sup>.

Para él, la creación de la puesta en escena debe entenderse como la creación de una estructura translingüística. El texto que el autor entrega para el trabajo sólo es una especie de instrumento, de herramienta.

Jaume Policarpo sabe cuando teoriza y sobre todo cuando inventa teatro que el interés del creador escénico contemporáneo no reside en que el público presencie una fábula con un discurso coherentemente organizado desde el nivel lingüístico de principio a fin. No. Aprovecha para sugerir, ha intuido las inercias del ser humano como receptor de ficción y ha detectado la influencia de éstas en la naturaleza cada vez más visual del discurso. Es algo que empieza a intuir en las épocas tempranas en que desarrolla un teatro más narrativo y que evolucionará hacia un modelo de teatro asociativo o performativo:

El público en un teatro podría sintetizarse en mí, sólo desde mí puedo acercarme a su comprensión. Hago un agujero y miro a través de éste, lo que veo es la escena. Si pienso en este pequeño gesto de mirar por un agujero concluyo que todos, sin excepción, nos entregamos a esta práctica de una manera casi obsesiva. Llámese agujero a una ventana, un cuadro, una pantalla de cine, televisión, del ordenador... Cuando un científico componga la fórmula exacta que nos permita domesticar el tiempo y el espacio descubriremos que después de este hito seguimos mirando por el agujero y que éste es el gesto esencial que nos determina como civilización<sup>34</sup>.

En su deseo de referir y expresar los temas que le conmueven, el creador escénico contemporáneo más unido a la corriente posdramática opta por otras claves estéticas. Las

---

<sup>33</sup> Serrano, Raúl. *Nuevas tesis sobre Stanislavski. (Fundamentos para una teoría pedagógica)*. Buenos Aires, Editorial ATUEL, 2004, p. 264.

<sup>34</sup> Extracto de uno de los múltiples textos escritos por Jaume Policarpo que aparecen en el libro que editó la compañía con motivo de su 25 aniversario: *BAMBALINA Teatre Practicable. 25 años prácticamente inventados*. Valencia, Bambalina Titelles, S.L., 2006, p. 18.

palabras del gran genio teatral Robert Wilson sirven para matizar este argumento y para corroborar el efecto que se desea causar en el espectador:

Pienso que mi preocupación es la forma. Diseño una silla con tanta atención como creo una obra de teatro. Todos los detalles tienen que ver con la forma, la línea, el tiempo y el espacio<sup>35</sup>.

Mi trabajo es un teatro formal. No estoy interesado en el naturalismo. Odio el naturalismo. Actuar de forma natural es una mentira. Podemos ser más honestos diciendo que algo es artificial. El formalismo significa distancia con respecto a lo que se está diciendo o haciendo. En la distancia se muestra más respeto por la audiencia. Prefiero no imponer una interpretación, dejar que el público entre en escena a su antojo, por sí mismo. Debemos hacer sugerencias; pero no insistir. Creo que lo que vemos es lo que vemos, y lo que oímos es lo que oímos, y a menudo en teatro me resulta difícil realizar ambas cosas de forma simultánea. Lo que he tratado de hacer en teatro es crear un espacio donde el texto puede ser escuchado y donde lo que vemos puede reforzar lo que oímos, pero no siempre tiene que servir o decorar o recalcar lo que escuchamos<sup>36</sup>.

Tanto en Wilson, como antes ocurrió con Brecht, por citar dos ejemplos de creadores que renunciaron a creer/crear un teatro de ilusión, o como en el teatro que realiza Bambalina, se observa que el objetivo de su teatro y por tanto de la experimentación, tiene la finalidad de devolver la responsabilidad a la audiencia, de mover la conciencia del espectador hacia la necesidad de transformar la vida. El efecto de distanciamiento es pues, una herramienta fundamental para llevar a los asistentes del plano de la contemplación al de la acción. Antes que ofrecer la explicación de las cosas, pretenden que el público salga del teatro y se pregunte qué ha visto. Según lo explica Brecht,

el espectador se volverá dialéctico en todos los aspectos. Permanentemente está presente el salto de lo particular a lo general, de lo individual a lo típico, del ahora al ayer y al mañana, la unidad de lo incongruente, la discontinuidad de lo continuo; así actúan los efectos de extrañamiento<sup>37</sup>.

A pesar de tener finalidades de carácter práctico, los medios utilizados deberán ser de carácter artístico y se ubicarán sobre todo en el juego entre el nivel sintagmático y el

---

<sup>35</sup> Wilson, Robert. "Interpretation and the Work of Art" en "Conversation with Umberto Eco and Robert Wilson". *Performing Arts Journal*, Enero, 1993, p. 175.

<sup>36</sup> Wilson, Robert. "*Danton's Death*", programa de mano del Festival de Salzburgo, 1998.

<sup>37</sup> Brecht, B. "Théâtre récréatif ou théâtre didactique?". *Ecrits sur le théâtre*. París, L'Arche, 1963, p. 113.



paradigmático, el eje de las equivalencias<sup>38</sup>. Con el fin de conseguir este efecto se recurre a un amplio arsenal de lenguajes verbales, no verbales y paralingüísticos. Dentro de ellos los no verbales, en la práctica desarrollada por Brecht en el Berliner Ensemble, tienen una importancia innegable. En Wilson se suman los lenguajes paralingüísticos a los no verbales en su *theatre of images* –teatro de imágenes– y en el teatro que hace Bambalina, también encontramos el protagonismo de estos dos tipos de lenguaje en una corriente escénica experimental basada cada vez más en lo multidisciplinar, aunque desde el sistema expresivo del teatro de marionetas/de objetos.

Las relaciones de los tres creadores con la imaginación simbólica –según la categorización de Barthes– son fugaces, casi diríamos que las rechazan, en uno de los aspectos de su concepción. Esto es comprensible si consideramos que la característica fundamental del ámbito simbólico es la negación de la forma. En la imaginación profunda tiene que negarse la forma para poder explorar verticalmente los problemas del contenido. Y hemos de tener en cuenta que en los tres, cada uno a su modo, el punto de partida y de retorno es la forma.

Sin embargo, si en Brecht se manifiesta un evidente rechazo, a veces enfático por el ámbito simbólico, tanto en Wilson como en Policarpo, por la fuerza que tiene en su teatro la poética de las imágenes, se pueden estudiar los procesos escénicos de simbolización considerando el escenario como retórico<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Roland Barthes, en su artículo “La imaginación del signo”, propone tres grandes concepciones del signo que puedan interpretar sus relaciones internas y externas con otros signos y otros objetos. Partiendo del principio de que todo signo implica tres relaciones, esta visión del signo se designará entonces como una *conciencia*, que en los tres casos de relación se presentaría como: la *conciencia simbólica*, la *conciencia paradigmática* y la *conciencia sintagmática*. Siguiendo este discurso, Barthes concluye otorgando a cada una de estas conciencias un espacio en el mundo de la creatividad estética y científica, es decir una *imaginación*. Adjudica a la imaginación simbólica las artes que dan soberanía al significado, venga éste de exploraciones al interior del individuo (nos ayuda a crear imágenes mentales acerca de los objetos) o de la historia (permite significar aquello que observamos del mundo). A la imaginación formal o paradigmática le pertenecerían las creaciones que se ocupan de las variaciones de ciertos elementos recurrentes, tal como sucede en los sueños y en los relatos oníricos, o aquellas en que la estética implica un juego de ciertas conmutaciones. Y la imaginación sintagmática o funcional se ocuparía de las creaciones que están dirigidas, en su proceso de elaboración, hacia las relaciones de oposición, continuidad y solidaridad como elementos discontinuos móviles. Allí coloca la poesía, el teatro épico, la música serial y las composiciones estructurales desde Mondrian a Butor. Ocurre por asociación sucesiva de signos que generan contenidos contextualizados temporal, espacial y nacionalmente. Véase: Barthes, R. “La imaginación del signo” en *Ensayos críticos*. 3ª ed. Buenos Aires, Seix Barral, 2003, pp 252-253.

<sup>39</sup> Patrice Pavis define *Retórica* como “el arte del bien decir y de la persuasión, la retórica tiene su papel en el teatro, puesto que éste constituye un conjunto de discursos destinados a transmitir al espectador con la mayor eficacia posible el mensaje textual y escénico” en *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós, 1998, p. 399.

Como apunta Pavis, a partir del siglo XIX los textos transgreden la norma de los textos precedentes, constituyendo una nueva retórica en constante reforma.

Las puestas en escena actuales (en particular, los clásicos) redescubren una presentación retórica del texto y de la interpretación. En vez de psicologizar el discurso para hacerlo verosímil, se insiste en el carácter construido y literario del texto, se muestran sus engranajes [...] En tal caso, la interpretación actoral ya no busca tampoco la verosimilitud psicológica, sino sus códigos<sup>40</sup>.

El actor ya no busca persuadir al espectador manteniendo una comunicación mediante recursos como silencios significativos, una interpretación interiorizada, la expresión de sus contradicciones, etc. La retórica aporta el trasvase y la utilización de sus figuras a la escena, principalmente el modelo de la oposición entre metáfora/metonimia, pero también de la alegoría, la sinécdoque o el oxímoron. No en vano al teatro no se lo considera arte hasta principios del siglo XX, en cuanto medio de producción simbólica.

Hay que reparar en que el uso del término *símbolo* se ha generalizado en la crítica dramática con grandes imprecisiones, que aquello que Peirce denominaba *símbolo*, Saussure lo llama *signo* o *signo arbitrario* y que en el escenario todo elemento simboliza algo. Hay que ser cautos, por tanto, en la utilización de ambos términos. Pero es innegable que el sistema expresivo de base en la creación de Bambalina son las marionetas y ya para los románticos alemanes, el teatro de títeres se consideró fuente de metáforas y la marioneta, sustituto del actor.

Fue Maurice Maeterlinck (1862-1949) quien empezó a hablar de una nueva concepción del actor y la palabra “marioneta” le sirvió como metáfora existencial. En opinión del autor checo Jiri Karasek (1871-1951), Maeterlinck optó por los títeres para favorecer la irrealidad de los personajes. Así lo explica:

Al escribir mi cuento, me lo imaginaba presentado por marionetas llenas de encantos. En semejante atmósfera el cuento no se perdería, como se pierde al ser interpretado por verdaderos actores, por hombres reales. El poeta huye de la realidad, llama al sueño. El actor, al reproducirlo, reduce la poesía a la trivialidad de lo cotidiano y el sueño del poeta a la realidad. Las marionetas no tienen ese defecto, pertenecen al universo de los cuentos<sup>41</sup>.

Según lo argumentado, en el teatro de títeres se produce una duplicidad en cuanto al ámbito simbólico: una general, la retórica de los textos y de la puesta en escena en el

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 400.

<sup>41</sup> Makonj, K. “Sen o moznosti snu”. *Ceskoslovensky loutkar*, nº 8-9 en Jurkowski, Henryk, *Op. cit.* p. 4.

teatro actual; y otra particular, el carácter de *símbolo* inmanente a la marioneta. Por su perfil creativo y como poeta de la escena, podemos entender que Jaume Policarpo un día escogiese este tipo de teatro como medio de expresión “para llamar a los sueños”. Éste es el fragmento de uno de sus textos que aparecen en el libro que editó la compañía con motivo de su 25 aniversario:

EL TÍTERE TE ACERCA A LA VIDA CONTENIDA EN LOS OBJETOS, AGUDIZA LA PERCEPCIÓN DE ESE EXTRAÑO HALO DE VIDA QUE TIENEN TODAS LAS COSAS APARENTEMENTE INERTES.

TÍTERE, TEATRO Y HOMBRE ES LO MISMO, SON TRES PALABRAS ENSAMBLADAS COMO LA SANTÍSIMA TRINIDAD (EL TÍTERE INTERPRETA EL PAPEL DEL HIJO).

EL TÍTERE TE OFRECE LA VISIÓN AÉREA DE TU PROPIA EXPRESIÓN, TE PERMITE DISTANCIARTE DE TI MISMO PARA VERTE Y MANIPULARTE MEJOR<sup>42</sup>.

De nuevo tropezamos con la idea de distanciamiento, de uno mismo pero, por efecto-espejo, del espectador, idea que preconiza Diderot y sobre la que se reflexiona en etapas sucesivas, Von Kleist, Gordon Craig, Brecht o Barthes, por citar algunos autores.

Destinada a servir de apoyo al renacimiento del teatro, la imagen de la marioneta aparece en el siglo XX surcada por múltiples vías de interpretación. Recientemente, los estudios semiológicos han replanteado ese tema al afirmar la *eficacia distanciadora* de la marioneta e insistir sobre los aspectos antimetafísicos de la producción “material” de sentido, alejándose el horizonte mágico-ritual de otras posiciones<sup>43</sup>.

Se impone citar a Gordon Craig que lanzó la batalla por la renovación de la escena al publicar en 1907, casi cien años después del ensayo de Kleist y precisamente en Alemania, el manifiesto sobre *El Actor y la Supermarioneta*. Afirmaba Craig: “La Supermarioneta, en efecto, no tiene nada que ver con la Naturaleza, es una creación totalmente nueva y una proyección mental del artista demiurgo”<sup>44</sup>.

La obra de Craig se puede leer en dos niveles:

---

<sup>42</sup> BAMBALINA TEATRE PRACTICABLE. *25 años prácticamente inventados*. Valencia, Bambalina Titelles, S.L., 2006, p. 167.

<sup>43</sup> Bartoli, Francesco. “La Supermarioneta de Craig (preámbulo del teatro abstracto)”. *Revista Puck el títere y otras artes*. 1996, nº 1 *La Vanguardia y los Títeres*. Bilbao, Centro de documentación de Bilbao, pp. 16-21.

<sup>44</sup> Bartoli, *Ibidem*, pp. 16-21.

1. Concebida como una partitura cinético-visual, el teatro rechaza lo imprevisto y lo aleatorio. Sin duda tiene vínculos muy directos con el concepto de notación rigurosa de tantos directores de escena de las vanguardias como Meyerhold, Prampolini o el último Piscator.
2. Las visiones sugeridas a los espectadores tienen valores simbólicos que ponen en cuestión la armonía de otras esferas totalmente espirituales.

Es curioso que al menos dos interpretaciones diferentes de la *alteridad*, atribuidas por el siglo XX a la marioneta, estén ya presentes en las doctrinas o sueños de los dramaturgos que, en los umbrales de la época contemporánea, gestaron el inicio de la puesta en escena y las primeras reflexiones sobre el actor.

Y aunque la semiología actual, en favor de las apuestas dramáticas más poéticas y/o visuales, se esfuerce en concebir los significantes a la espera de significados posibles en la recepción del espectador, no puede obviar ese cariz entre antropológico y espiritual que posee el teatro cuando además de expresión se transforma en vivencia. En la segunda entrevista que realizamos a Jaume Policarpo, planteamos una cuestión fundamental relacionada con el ámbito de la figuratividad y aquello que Sanchís Sinisterra denomina *mundo posible*<sup>45</sup>. Independientemente de la poética escogida a nivel estético, nos interesaba conocer las leyes internas que dan coherencia al mundo ficcional creado por Bambalina como núcleo de creación y que sustentan su voluntad de decir algo al mundo real, de decir algo sobre el mundo real y de sugerir modificaciones.

[PREGUNTA DE LA DOCTORANDA]

¿Qué creencias, principios, valores, tabúes, ideas, sentimientos y sentidos ponen en juego la fábula y la acción dramática en cada montaje y en general como creador y como línea de compañía?

[RESPUESTA DE JAUME POLICARPO]

El impulso más primario viene del desasosiego de vivir, de la insoportable gravedad del no ser, del deseo de mejorar tú, los tuyos y los demás, de crecer y aprender, deseo también de ser querido y reconocido y querer y reconocer a los demás, todo eso que te puedes imaginar... la tradición humanista ligada al teatro y las artes, el valor del progreso y la libertad vinculados al

---

<sup>45</sup> Sinisterra considera “que es un mundo parcial con respecto al mundo real”, en Sanchís Sinisterra: *Dramaturgia de textos narrativos*. Ciudad Real, Ñaque Editora, 2003, p. 56.

sentido crítico. La comunicación y el intercambio con la sociedad que te acoge. El valor incalculable de la ciencia, la filosofía y el arte en contraposición a las religiones supersticiosas...<sup>46</sup>

A través de estas palabras, se refleja una manera de sentir el teatro como una fusión de la vida personal y artística, como una manera comprometida de ser y de estar en el mundo, como un modo de existencia.

La psicología del artista, y especialmente del dramaturgo a través de la historia, se ha caracterizado por su naturaleza rebelde hacia los convencionalismos del mundo, manteniendo una actitud lúcida frente a la vida. El teatro es arte de conflicto y acción, y así debería seguir siendo si se quiere ser fiel a su esencia. Desde el conocimiento profundo, en Jaume Policarpo y su equipo artístico se adivina una toma de posición constructiva en su idea de intercambio: entre sí, con los colegas de profesión y en la comunicación con el público; algo semejante a un acto de amor. Ésta es su respuesta a la pregunta,

[PREGUNTA DE LA DOCTORANDA]

¿Qué es para ti el arte del teatro?

[RESPUESTA DE JAUME POLICARPO]

Es precisamente eso. Un arte. Una forma de expresión y comunicación humana que se establece desde la representación. Un acto que une al creador y al espectador en un ámbito poético, abierto e impredecible. Un lugar para reflexionar sobre nuestra propia substancia. Un laboratorio único para comprender la naturaleza ambigua de la realidad. Un sitio para la vivencia de lo inefable, lo mítico, lo inaprehensible. El teatro hace posible la encarnación en otro ser, y el diálogo con los dioses. Hace que se pueda ver y sentir en escena la mujer o el hombre trascendida y trascendente. Agita nuestro espíritu y reta a nuestra inteligencia. Cuestiona el sentido de la verdad. Ensancha enormemente el lenguaje al añadirle voz, emoción y lugar. Contribuye a quebrar inercias de acción y pensamiento y a renovar constantemente nuestra mirada sobre lo que nos rodea. Posee una capacidad única para penetrar en nuestra sensibilidad remodelándola<sup>47</sup>.

Su concepción del artista sigue siendo la de aquél que crea formas estéticas que expresan verdades objetivas e interiores. Aunque se expresen con el lenguaje de las marionetas y el teatro de objetos, su obra consigue retratar ese núcleo interior del hombre en busca de un alma, que explora el significado de su existencia en la tierra.

---

<sup>46</sup> Anexo 7. Segunda entrevista realizada por correo electrónico a Jaume Policarpo [19/08/11].

<sup>47</sup> Ver Anexo 8. Tercera Entrevista a Jaume Policarpo [11/07/16].

Sentida así, hay una parte de la energía que se mueve en el acto creativo que forma parte de lo no aprehensible, de lo no analizable, aunque en el análisis se le intente enmarcar dentro de conceptos como “percepciones kinésicas”, “ritmo interno” o similares.

Hace falta una sensibilidad especial para que esta manera de entender el arte se transforme no sólo en una actitud sino en una filosofía. Y hay que reconocer que ésta es una cualidad constante en la trayectoria de Bambalina. Así lo considera también el profesor Roselló, que conoce bien la vasta producción de la compañía, la evolución de su poética y

el corpus teórico o programático que desde Bambalina se ha generado. Un corpus, quizás breve después de 25 años de importante actividad, pero al que pocas compañías teatrales en nuestro entorno nos tienen acostumbrados y que, justamente por eso, vale la pena editar y leer para todo aquel que quiera conocer a Bambalina y a Jaume Policarpo<sup>48</sup>.

Añade Roselló la necesidad de conocer los tres hermosos textos escritos por Policarpo en la segunda parte del libro conmemorativo de los 25 años de la compañía en los que teoriza y reflexiona sobre la praxis artística, el oficio de titiritero y el sentido ético del arte. Cabe destacar que están encabezados por un prólogo encargado al profesor Roselló como autoridad en la materia y como fiel espectador. Ejemplificamos lo argumentado con unas palabras incluidas en el epígrafe “El talento, las manos y los ojos de los intérpretes” donde Policarpo reflexiona sobre las particularidades del teatro de animación:

Un actor no siempre puede ser un buen titiritero. Un buen titiritero ha de ser, forzosamente, un buen actor. Un buen actor es aquél capaz de introducirse en su personaje o dentro de él mismo y vivir en lugar de otros desde la verdad absoluta. Un buen titiritero ha de saber hacer lo mismo. También ha de saber proyectarlo sobre los objetos y sobre todo aquello que le rodea. [...] Un buen titiritero ha de saber tocar, mirar y decir al mismo tiempo que siente cómo todo lo que le rodea lo toca, lo mira y le dice. Mis sensaciones en los escasos momentos en que, como titiritero he tomado conciencia de sentirme integrado en un todo escénico, que palpita como un organismo vivo, se reducen a un estado disociativo que yo relaciono con las experiencias ultra-sensoriales. Ésas que intentan explicar aquellos que han muerto sin morir, cuando se completan a ellos mismos desde un ángulo superior. A mí me ha pasado lo mismo en escena pero desde un ángulo inferior, el del público. También tengo que confesar que esta vivencia, por su intensidad, siempre da miedo<sup>49</sup>.

Tal vez, la magia que presencia el espectador en la paradójica combinación entre el distanciamiento propio de las marionetas, el acercamiento que le supone por contra entrar

---

<sup>48</sup> Bambalina Teatre Practicable. *Op. cit.*, p. 143.

<sup>49</sup> *Ibíd.*, p. 183.

en “la convención ficcional” de cada propuesta y la “EPIFANÍA” que se produce –como dice Policarpo– “cuando ves pasar al estado gaseoso y adquirir inusualmente la capacidad de penetrar los volúmenes y los huecos que éstos dejan”<sup>50</sup> al actor-actriz, sea otra característica destacable en la recepción de su producción. A nivel estésico, el receptor se siente inmerso en una atmósfera magnética e inquietante.

Ahora bien, hablamos de “convención ficcional” en tanto que teatro de marionetas, no respecto al nivel de interpretación de los actores. ¿Por qué? Uno de los caracteres propios en la evolución de sus propuestas escénicas ha sido la reconsideración de las relaciones del títere y del actor con el espacio y, por lo tanto, con la teatralidad.

Él tiene su manera personal de concebir y explicar la relación entre personaje y actor a nivel interpretativo. Desde su punto de vista, siempre teñido de humanidad, el actor no necesita “fingir algo que no es” o “mimetizarse en alguien que no es”. Así nos lo explica en la entrevista que realizamos:

[PREGUNTA DE LA DOCTORANDA]

Y por último, respecto a los personajes y los intérpretes, teniendo en cuenta la opción estética y la evolución como compañía, ¿qué jerarquía dramática se establece entre ellos? ¿qué estructura relacional organiza su interacción?

[RESPUESTA DE JAUME POLICARPO]

Lo último que me parece haber descubierto es que dentro del intérprete ideal viven todos y todo. Al igual que ocurre con todos nosotros. En nuestro interior, nuestro ADN es la suma y la acumulación de miles de existencias que cohabitan con nosotros, están ahí, son reales. Esto para el teatro significa que debemos desarrollar técnicas y buscar vías para que todo ese caudal de humanidad pueda brotar de manera controlada y positiva. Primero hay que vencer el miedo natural que esta sola idea provoca. Ahora me gustan y busco intérpretes con mucha preparación técnica y con capacidad para abandonarse o desactivar defensas<sup>51</sup>.

Al hilo de la voluntad interdisciplinar de la representación, el actor que trabaja con Bambalina ha tenido que desarrollar el sentido de la plasticidad corporal, realizar incursiones en la danza contemporánea, adquirir técnica en el manejo de la voz y, en ocasiones, del canto, tener nociones musicales, de magia... Situarse, en suma, más cerca de la idea de *performer* del teatro oriental que de la de actor del teatro occidental. Y es que,

---

<sup>50</sup> Bambalina Teatre Practicable. *Op. cit.*, p. 190.

<sup>51</sup> Anexo 7. Segunda entrevista realizada por correo electrónico a Jaume Policarpo [19/08/11].

como afirma Pavis: “El *performer* oriental (actor-cantante-bailarín) ya cante, baile o recite, realiza estas acciones reales en tanto que él mismo, como *performer*, y no en tanto que personaje que finge ser otro al hacerse pasar como tal ante los ojos del espectador”<sup>52</sup>. El teatro contemporáneo prefiere cada vez más la acepción de *performer*, para insistir en la acción que lleva a cabo el actor, rechazando de este modo la concepción mimética de la interpretación. Sin embargo, el compromiso con la actuación se considera algo sagrado.

Hemos tenido en cuenta hasta ahora un tipo de referentes e influencias culturales fundamentales en la trayectoria de Bambalina Teatre Practicable, pero lejanas en el tiempo y en el espacio. En la consideración de las características generales de la puesta en escena no podemos olvidar cuál es el contexto cultural y estético actual que les enmarca y qué influjo ejerce en el desarrollo de la labor teatral de la compañía. Preguntamos a Jaume Policarpo acerca de este tema:

[PREGUNTA DE LA DOCTORANDA]

Lugar de la puesta en escena en el contexto cultural y estético.

[RESPUESTA DE JAUME POLICARPO]

El contexto cultural y los distintos y continuos avatares que nos llegan filtrados y reelaborados por los distintos medios lo condicionan todo y muy especialmente el trabajo creativo. He observado que para mí, un modo de averiguar qué me llama la atención es detectar qué y cómo ha acabado integrado en un montaje.

Es evidente que lo que más te influencia es el teatro o cualquier otra manifestación escénica que puedas ver. En este sentido siempre nos quejamos de la mediocridad de cuanto nos llega a estas tierras y la falta de referentes para los que siempre andamos al acecho de nuevos modos y lenguajes.

En mi caso, una influencia clara durante muchos años ha sido la danza contemporánea valenciana y algunas de sus coreógrafas (Cristina Andréu, María Muñoz, Ana Estremiana, Rocío Pérez, Cora Mateu, Lipi Hernández) En su momento me aportaron un sentido del movimiento, del cuerpo y su anatomía, del entrenamiento, que me enriquecieron enormemente.

Otra influencia clara para mí han sido los distintos espectáculos de títeres de calidad que hemos podido ver en la Mostra de Titelles a la Vall d'Albaida así como algunos montajes internacionales de animación que hayamos podido tener la suerte de ver los festivales que nos han programado.

---

<sup>52</sup> Pavis. *Op. cit.*, pp. 71-72.



En los últimos años me está resultando muy interesante el movimiento teatral específico que ha surgido al calor de las salas alternativas. En Valencia, en concreto, son el único reducto en el que se puede ver teatro de verdad<sup>53</sup>.

Resulta sugestivo que un artista hoy pueda encontrar fuentes de enriquecimiento y renovación en referentes coetáneos e inmediatos, también que el enfoque dado a la respuesta contemple prioritariamente los aspectos positivos y destaque los puntos de interés, aunque queden reducidos al teatro alternativo.

Una autoridad en la materia como José A. Sánchez perfila el panorama teatral actual del siguiente modo:

El giro conservador de la cultura española en los últimos años ha barrido de la escena casi todo lo que de interesante se producía en nuestro país, retrocediendo al provincianismo y a los modos arcaicos de hacer teatro, y la cobardía de los programadores, la cortedad de miras de los responsables políticos o la presión del sector conservador de la profesión teatral, muchos creadores se han visto forzados a la marginalidad o al exilio<sup>54</sup>.

Ante tal situación, hay profesionales que no sólo resisten sino que como Bambalina Teatre Practicable consiguen abrir caminos además de mantener una fuerte presencia en circuitos nacionales y sobre todo internacionales, gracias a la inteligencia, la perseverancia y al interés de sus propuestas.

Un largo trayecto de más de treinta años, con dificultades y contradicciones ineludibles, pero contrarrestadas con presencia de ánimo, coherencia y un espíritu incentivador. Preguntamos por el sustrato que da coherencia a sus espectáculos:

[PREGUNTA DE LA DOCTORANDA]

¿En qué se basa la coherencia de cada puesta en escena?

[RESPUESTA DE JAUME POLICARPO]

Personalmente, cuando pienso en la coherencia -y he de decir que es algo que me ha preocupado mucho- he llegado a la conclusión, después de reflexionar sobre ello, con la perspectiva de los años al visitar de nuevo montajes antiguos, estoy convencido de que se trata de una noción extremadamente subjetiva. Por ello pienso que al final, una propuesta será más coherente cuanto más y mejor conectada esté con la verdadera sustancia de su creador o sus creadores. Para mí, coherencia es honestidad, pureza y generosidad aunque para otro

---

<sup>53</sup> Ver Anexo 7. Segunda entrevista a Jaume Policarpo [19/08/11].

<sup>54</sup> Sánchez, J. A. *Dramaturgias de la imagen*. 3ª ed. corr. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, p. 11.

pueda ser lo contrario, y seguramente le asistirá la razón tanto como me pueda asistir a mí. Esto es si hablamos de teatro de arte<sup>55</sup>.

Tanto Jaume como su hermano Josep Policarpo, gerente y director de producción y gestión de la compañía hasta 2016, han tenido la conciencia desde los inicios de su trayectoria de que el teatro es arte y es cultura.

Y con la intención de aprehender de algún modo su carácter efímero, se propusieron dejar un legado del arte de la marioneta que dignificase su tradición y una huella en la memoria. Crearon la Muestra de Marionetas de la Vall d'Albaida, más tarde el Museo Internacional de Títeres de Albaida, ambos dirigidos por Josep Policarpo, y una línea editorial con sede en este importante núcleo cultural –como ya hemos comentado– desde donde se pudiese articular un discurso teórico que girase entorno al títere y al espectáculo. En su afán innovador y generador de plataformas de investigación, de exhibición y de divulgación del teatro de objetos, promueven talleres pedagógicos, escriben artículos para distintas publicaciones, mantienen actualizada una página web y abrieron un blog para facilitar la confluencia y la interrelación entre profesionales del medio, público o cualquier otra persona interesada en la actividad que desarrollan.

#### **4. De Bambalina Titelles a Bambalina Teatre Practicable**

Su teatro nace en la adolescencia en sentido real y figurado. Nace en los primeros años de nuestra nueva democracia. Sin apenas teatros a su alrededor y con un montón de iglesias. Con nuestra lengua en las casas y en la calle pero fuera de la escuela. Nace en un pueblo pequeño, clasista y desconfiado. Nace del simple impulso de transformación de su entorno más inmediato.

Preguntamos a Jaume Policarpo sobre el conocimiento y la relación que mantenían en aquel momento con el teatro de títeres:

[PREGUNTA DE LA DOCTORANDA]

¿Cuándo empezasteis y optasteis por el teatro de títeres como medio de expresión artística y escénica, teníais conocimiento previo de alguna(s) de las manifestaciones que se habían producido en la Comunidad Valenciana? Y si es así, cómo os influyó en vuestra apuesta personal y creativa.

---

<sup>55</sup> Ver Anexo 7. Segunda entrevista a Jaume Policarpo [19/08/11].

[RESPUESTA DE JAUME POLICARPO]

Caímos en el mundo de los títeres porque pensamos que nuestra capacidad plástica y constructiva sería una ventaja, pero apenas conocíamos ese mundo ni el del teatro. Yo había visto al poco de empezar con nuestra compañía el espectáculo de Pluja *Dóna'm la Lluna* en el Teatro Español de Albaida, también vi por entonces el espectáculo de L'Entaulat *El Gran Circus Clac*, en Carrícola, luego vi *Flowers* en el Teatro Principal de Valencia de la Lindsay Kemp Company (grandísimo impacto) y de pequeño vi a la mítica compañía catalana La Claca, también en el Teatro Español, en catalán, con Franco en la tele, gracias a unas campañas que hacía Acció Cultural. Y también de niño vi el guiñol de un titiritero murciano cuyo protagonista se llamaba “Chupagrifos” sentado con mis compañeros de clase en el bordillo de una acera. Cuando nosotros empezamos con las fiestas de los pueblos y las campañas escolares los Duendes ya llevaban algunos años trabajando y nosotros les vimos en Agullent poco después de estrenar nuestros primeros miniespectáculos<sup>56</sup>.

Con el tiempo y siempre mediando personas estimadas, se acercaron a la música, a la danza, a la escritura, y a muchos géneros teatrales y musicales que en aquellos primeros años desconocían totalmente. Su sentido del teatro se fue conformando a lo largo de todos los años que lo han ido practicando. Desde la perspectiva que da el tiempo, ésta es la concepción de Jaume Policarpo sobre su estilo y el de la compañía:

[PREGUNTA DE LA DOCTORANDA]

¿Cómo definirías tu estilo?

[RESPUESTA DE JAUME POLICARPO]

Mi teatro se recrea en diversos aspectos conectados con la curiosidad por la vida y el sentido personal del crecimiento. Para mí ha sido un modo de abordar el qué hacer, una forma de realización personal. Creo que por ello he transfundido a mi teatro todo aquello que me mueve, que me inquieta, que me atrae o que me sobreviene en un sentido muy amplio. También he podido verter en él algo más complejo de explicar y que tiene que ver con una necesidad de expresarme artísticamente que tengo interiorizada desde que tengo memoria. Mi teatro supongo que debe ser un poco como yo; y mis circunstancias, claro. Algo que me puede singularizar respecto de los creadores de mi alrededor es mi sentido plástico o pictórico que se hace más evidente de lo habitual en mis obras. Una habilidad para manejarme con cuestiones abstractas en los distintos niveles que conforman una pieza. Cierta capacidad para dotar de sentido el movimiento y su integración estilística en el conjunto de lenguajes escénicos. Sentido del dibujo como base de la composición. A nivel vocal busco lo mismo que el músico o el cantante; pureza, claridad, verdad y conexión interior y a nivel corporal la máxima conciencia sobre el cuerpo y su interacción sensible a todo lo demás, especialmente los otros cuerpos.

---

<sup>56</sup> Ver Anexo 7. Segunda entrevista a Jaume Policarpo [19/08/2011].

[PREGUNTA DE LA DOCTORANDA]

¿Cómo y cuándo crees que se moldeó?

[RESPUESTA DE JAUME POLICARPO]

Cada montaje ha comportado una crisis más o menos honda que ha ido rellenando el saco de los principios e ideas, saco que abro cada vez que me vuelvo a ver en la situación de decidir un nuevo proyecto y que relleno un poco más cuando el proyecto queda expuesto y contrastado<sup>57</sup>.

Existe un momento que marca claramente un cambio en la poética de Bambalina, tanto que deciden cambiar hasta el nombre de la compañía, de Bambalina Titelles a Bambalina Teatre Practicable. Eso implica toda una declaración de intenciones.

Preguntamos a Josep Policarpo acerca de cuáles fueron los motivos que impulsaron esta evolución y si coincidió con el estreno en 2005 de la gran producción *Ubú*.

[RESPUESTA DE JOSEP POLICARPO]

El cambio de nombre de la compañía responde a la voluntad de ampliar nuestro horizonte artístico, la muletilla *titelles* ha comportado durante mucho tiempo una asociación directa con el mundo infantil, y tal vez también con una determinada manera de hacer espectáculos. Pensábamos que lo de *Teatre Practicable* abría nuestro campo artístico y respondía a esa idea iconoclasta con la que se identifica la compañía. Creo recordar que ocurrió por el año 2004-2005, cuando manteníamos una relación muy estrecha con el diseñador gráfico Paco Bascuñán. Establecimos un diálogo muy enriquecedor con él y para la celebración del 25 aniversario (2006) editamos un libreto que era una especie de manifiesto artístico de la compañía, donde él desarrolló el nuevo concepto también desde el punto de vista gráfico. Ésa fue la base de la nueva imagen, que está esbozada en la intro de nuestra actual web<sup>58</sup>.

Hablamos de evolución porque estos cambios suponemos que no se producen de un día para otro. Nos sorprendió la respuesta de Josep Policarpo a la pregunta sobre qué montaje consideraba que marcó un primer punto de inflexión en la línea estética y de producción iniciada por la compañía en 1981 y por qué:

[PREGUNTA DE LA DOCTORANDA]

Teniendo en cuenta que ningún proceso evolutivo avanza de manera lineal, ¿podrías hablar de qué espectáculos implicaron un paso hacia delante y cuáles uno hacia atrás hasta llegar a la decisión definitiva?

---

<sup>57</sup> Ver Anexo 8. Tercera entrevista a Jaume Policarpo [11/07/2016].

<sup>58</sup> Ver Anexo 5. Entrevista a Josep Policarpo [26/07/2016].

[RESPUESTA DE JOSEP POLICARPO]

Bueno, la trayectoria es larga y muchos los espectáculos estrenados. Con la perspectiva que nos da el tiempo, yo mencionaría varios. *Pinocho* (1989) supuso un primer punto de inflexión, en el sentido que asumíamos una producción para el Teatro Escalante, con un gran equipo de gente. Supuso nuestro primer reconocimiento en la capital y la demostración de la capacidad que tenía la compañía de generar grandes proyectos escénicos. Más tarde vendrían *Quijote* (1991) y *Ulises* (1992), que a mi modo de ver supusieron el verdadero punto de inflexión porque la compañía había encontrado un lenguaje propio, singular, que abría nuevas perspectivas de futuro. El tiempo lo ha corroborado y, sobre todo, *Quijote* se ha convertido en un espectáculo de referencia dentro del teatro de títeres a nivel nacional. *Pasionaria* (2001) supuso un nuevo punto de inflexión. Aquel espectáculo reunió a un equipo artístico con un gran potencial creativo y los resultados también han permanecido en el tiempo. Pienso que son momentos en los que se condensa toda la experiencia acumulada, sumada a una voluntad de reinención que, a veces, da resultados sorprendentes. *Ubú* fue, de nuevo, otro punto de inflexión. Tal vez el más estremecedor por la naturaleza del proyecto. Ha sido la producción de mayor envergadura, con el mayor equipo de profesionales, el mayor grado de especialización y exigencia en todas las áreas y el mayor presupuesto también. Aquello fue realmente un sueño cumplido. Luego ha habido algunos proyectos como *¡Hola, Cenerentola!* (2008), *Petit Pierre* (2012) o *El Jorobado de Notre Dame* (2013) que, por distintos motivos, han supuesto para la compañía mayores retos. El hecho de afrontar un musical, introducirse en el mundo de la ópera o trabajar con profesionales de la talla de Alfaro y Adriana Ozores han provocado una especie de revulsivo muy poderoso, muy excitante y del que he aprendido mucho<sup>59</sup>.

Actualmente todos vivimos a un ritmo trepidante y las transformaciones sociales son tan grandes que estamos en estado de permanente alerta. El mundo de las artes escénicas no es ajeno a estos cambios y los años de crisis económica también han influido en nuestra visión actual del teatro. A ello se suma el factor generacional, advierte Josep Policarpo, cuando le preguntamos si cree que la evolución natural y coyuntural les está conduciendo hacia otra etapa en esta evolución dado que ha decidido explorar otros campos ajenos a la compañía.

Desde la visión objetiva que ofrece su labor en el campo de la producción y la gestión, nos interesaba saber qué opina acerca de cómo combinan el papel arte y los mercados actuales.

[PREGUNTA DE LA DOCTORANDA]

¿El teatro es una artesanía que debe ser un arte? ¿Podríamos pensar en la fragilidad del artista y que no todo artista puede sobrevivir al mercado? ¿Cómo combinan estos dos factores? ¿Sentís la necesidad de expresar o conectar con la realidad inmediata?

---

<sup>59</sup> Ver Anexo 5. Entrevista a Josep Policarpo [26/07/2016].

[RESPUESTA DE JOSEP POLICARPO]

Sin duda el ejercicio del arte es complejo, frágil y sometido a tensiones muy difíciles de calibrar, dada su gran carga subjetiva. En nuestra compañía siempre ha prevalecido el sentido artístico frente al comercial, la voluntad de crear frente a la de reproducir. Siempre hemos creído que debíamos construir un relato subyacente a nuestros espectáculos que dotara de coherencia a la compañía. Tal vez, no siempre lo hayamos conseguido porque el mercado se impone de manera agresiva y no siempre te puedes resistir a sus presiones. Siempre digo que mi trabajo como productor es situar los espectáculos en el tiempo y en el espacio, y eso incluye también el mercado. Mi misión es garantizar la viabilidad de los espectáculos para que la compañía pueda continuar, de modo que intento jugar un papel armonizador entre las aspiraciones artísticas de los creadores y el entorno social e institucional en el que nos movemos. Decía Carles Alfaro que la servidumbre del/al público siempre existe, la tenemos interiorizada, aunque sea en el plano inconsciente<sup>60</sup>.

A partir de 2017, Bambalina Teatre Practicable vive una renovación en el seno del grupo puesto que dos de los miembros que conformaban el eje funcional la compañía, Josep Policarpo y Ángeles González, deciden emprender nuevos proyectos de futuro. Jaume Policarpo, alma creativa de la agrupación, sigue al frente de la dirección artística y se suma un nuevo equipo de gestión, integrado por Marisol Limiñana y Ruth Atienza, con la firme voluntad de afrontar el reto de redescubrir y desplegar el potencial artístico de este proyecto teatral en un contexto de crisis generalizada de la Cultura. Coyuntura que, lejos de intimidarles, refuerza su ilusión por todo aquello que les espera.



Fig. 16. *Historia del Soldado*

---

<sup>60</sup> Ver Anexo 5. Entrevista a Josep Policarpo [26/07/2016].



# Parte II

---

ANÁLISIS DE LOS ESPECTÁCULOS







## *Capítulo 3*

---

### BLOQUE A

- Quijote
- Ubú
- Carmen



## 1. Lectura de la fábula en la puesta en escena

El que hemos definido como Bloque A está conformado por tres espectáculos que tienen su origen en un texto preexistente. Necesitábamos encontrar un método que considerase que el análisis dramático del texto “en el origen” y “en el seno” de la puesta en escena es el primer reflejo del análisis del espectáculo, pues clarifica y sistematiza la mayoría de las percepciones aisladas e informa sobre las permanentes y mutuas influencias entre la escenificación y el texto.

El análisis dramático se aplica sobre todo a las obras clásicas o figurativas, cuando ciertas acciones realizadas por personajes cuentan una historia. Aunque el análisis dramático también puede existir, como dijimos, en el caso de textos sin fábula, sin personaje y sin representaciones miméticas.

Sanchis Sinisterra plantea dos líneas de investigación a la hora de indagar en el parentesco entre la narrativa y el teatro. Relación constante en la historia del teatro occidental gracias al nexo secular entre literatura dramática y literatura narrativa. La vertiente que nos interesa en la teatralización de textos narrativos es la que él denomina “*disociación contextual entre historia y discurso*” a partir de la gran aportación del estructuralismo francés, del estructuralismo checo, pero, también, del formalismo ruso: la distinción entre historia y discurso, [que] resulta ser una herramienta fundamental en el trabajo de la dramaturgia de los relatos”<sup>1</sup>.

Sin embargo, la cuestión que centrará realmente nuestro objeto de estudio será dilucidar qué grado de fidelidad o libertad poseen los textos o guiones dramáticos creados por Jaime Policarpo con respecto al texto narrativo original, qué tipo de contexto dramático y cuál es la figuración dramática del receptor del discurso seleccionado desde la dirección escénica en función de su discurso de la puesta en escena<sup>2</sup>.

Y esta labor será aplicable a los tres espectáculos pertenecientes al Bloque A del presente trabajo doctoral, aunque sólo en dos el origen a nivel creativo parte precisamente de la intervención dramática en un relato o material narrativo. En el caso del tercer espectáculo, que parte de una obra teatral, el trabajo se centrará en el texto teatral original y la versión creada para el espectáculo de Bambalina.

---

<sup>1</sup> Sanchis Sinisterra. *Dramaturgia de textos narrativos*. Ciudad Real, Ñaque Editora, 2003, p. 3.

<sup>2</sup> Según la opinión de Patrice Pavis, “el discurso de la puesta en escena es la organización de los materiales textuales y escénicos según un ritmo y una interdependencia propias del espectáculo escenificado”. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Editorial Paidós Comunicación, 1983. p. 136.

Como dijimos, a partir de las investigaciones de estructuralistas y formalistas, sabemos que todo texto está constituido en dos niveles: la historia –cadena de acontecimientos que se cuenta– y el discurso –cómo se presenta esa historia al espectador–. Seguiremos el modelo propuesto por Sanchis Sinisterra a la hora de analizar la articulación entre estos dos niveles y averiguar cuáles son los parámetros de la dramaturgia de textos narrativos utilizados en los montajes seleccionados: *Quijote*, *Carmen* y *Ubú*, estudiando en este último caso las alternativas que aporta el método a este texto nacido para la escena.

Sanchis Sinisterra establece un paralelismo entre lenguaje narrativo y lenguaje del teatro en la distinción de estos dos niveles. Lo que en los relatos recibe el nombre de historia, sería la *fábula* en una obra dramática. Y “el equivalente del discurso, o sea, de las estrategias narrativas que organizan la recepción particular de dichos acontecimientos en un relato concreto, constituiría la *acción dramática* de un texto teatral concreto”<sup>3</sup>.

Hemos acudido también a la dramatología<sup>4</sup> de García Barrientos porque nos ofrecía un marco conceptual concreto y clarificador, además de un punto de vista diferente a Sinisterra en la aplicación de conceptos narratológicos a la práctica teatral. Nos hemos acogido a las categorías de una parte de su método de análisis dramático para el estudio de determinados aspectos del trabajo doctoral.

Ninguno de los dos métodos contempla el análisis de la dramaturgia musical<sup>5</sup>. Este aspecto se ha estudiado, por tanto, como sección aparte en el capítulo 6.

### **1.1 Tipos de dramaturgia según la fidelidad respecto al relato original**

Este parámetro se establece en función del grado de intervención dramática en el texto narrativo o teatral original y, *grosso modo*, se estructura según tres tipologías básicas<sup>6</sup>:

1. **Dramaturgia historial o fabular.** La prioridad del dramaturgo está en la historia que se cuenta. Su labor será adaptar los componentes de la fábula –trama,

---

<sup>3</sup> Sanchis Sinisterra. *Op. cit.*, p. 35.

<sup>4</sup> Definida con base en el concepto aristotélico de *modo* de imitación, como la teoría del modo teatral de representar ficciones. Este modo, que es el de la actuación o el drama, se opone al otro (único) modo, que es el de la narración e incluye al cine en García Barrientos, José-Luís (dir.). *Análisis de la dramaturgia cubana actual*. La Habana, Ediciones Alarcos, 2011, p. 23.

<sup>5</sup> García Barrientos introduce un epígrafe mínimo dentro del apartado relativo al *espacio* que lleva por título *espacio sonoro*, en José Luis García Barrientos. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid, Ed. Síntesis, 2007. En el capítulo 6, se reflexionará sobre esta cuestión.

<sup>6</sup> Las definiciones son una reproducción prácticamente textual de las realizadas por Sanchis Sinisterra.

personajes, situaciones, escenarios, instancias temporales, diálogos, etc.- al marco de una estructura dramática fiel y coherente.

2. **Dramaturgia discursiva.** La prioridad del dramaturgo no está en la fábula, sino en organizar la sustancia narrativa de manera que, a partir de los elementos de la enunciación, se extraigan las pautas para crear una teatralidad personal y autónoma.
3. **Dramaturgia mixta.** Utilizando como marco dramático el nivel del discurso, el dramaturgo inserta en el interior de la acción dramática determinadas secuencias de la fábula.

Tres de las características que se repiten en la concepción de gran parte de los montajes de Bambalina hasta llegar a conformar un *modus operandi* en su discurso teatral y constituir una marcada señal de identidad son la existencia de una ruptura de la linealidad del discurso, un alejamiento de los modelos tradicionales y una investigación en la polifonía de voces narrativas mediante la creación de diferentes planos de intervención.

Esta búsqueda combinada con el sustrato de una fábula se refleja en la opción dramaturgica y estética de los montajes teatrales pertenecientes al Bloque A, *Quijote*, *Carmen* y *Ubú*, y en dos de los que componen el Bloque B, *Historia de Soldado* y *¡Hola Cenerentola!*; la única excepción la advertimos en el más antiguo a nivel cronológico, *El Retablo de Maese Pedro*, el más clásico y el único que se inscribe en la tipología de la dramaturgia fabular. La búsqueda se convierte en más radical de base en los espectáculos adscritos al Bloque C. En el único que se cuenta una historia en conjunción con el discurso del creador es en *La sonrisa de Federico García Lorca* que, si se analizara mediante este método, respondería a las características de la dramaturgia discursiva.

## 2. Representación del mundo

Hay un factor común que subyace en los tres montajes pertenecientes a este bloque y es que, en la propia elección de la sustancia textual del relato late, en palabras de Sanchis Sinisterra, “una sensorialidad y una plasticidad plenas que provocan en el lector una *cuatridimensionalidad* de las situaciones, que le obligan a representárselas en el espacio-tiempo de una escena teatral”<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Sanchis Sinisterra. *Op. cit.*, p. 22.

Una de las razones que alimenta esta sustancia común –con una teatralidad potencial anterior a cualquier intervención del dramaturgo– es que todos los montajes giran en torno a un personaje protagonista –Quijote, Carmen y Ubú– de una fuerza dramática y una idiosincrasia tan rotunda que ha trascendido en el tiempo hasta formar parte del inconsciente de los individuos y convertirse, en mayor o menor grado, en universales. No cabe duda de que de tal concepción proviene la definición escolástica del arquetipo: “lo que se cree siempre, en todas partes y por todos”<sup>8</sup>, patrimonio común, inconsciente colectivo.

El título de cada uno de estos montajes cita expresamente a los personajes a los que da vida y son el eje central de estas dramatizaciones: *Quijote, Carmen y Ubú*. El espectador que escoja acudir a su representación sabrá de antemano que la **historia** gira en torno a estas figuras, lo que desconoce es el tipo de **discurso** que Jaume Policarpo articulará para dar cuerpo a su creación.

Tanto *Quijote* como *Carmen* y *Ubú* se ajustan a la definición que Fátima Gutiérrez hace del **mito literario**:

Cuando el referente más directo del mito no surge de las distintas creencias, de los relatos fundadores, especialmente cosmogónicos, establecidos, de forma oral o escrita, por las diferentes religiones y tradiciones, sino de una obra literaria que, por las características simbólicas de su discurso y, especialmente, por el perfil arquetípico de sus personajes, se erige en **texto fundador**, es decir, se constituye como referente, como generador de un conjunto de obras artísticas que gravitan alrededor del mismo tema, nos encontramos frente a un **mito literario**. Los ejemplos son numerosos: en nuestra literatura occidental, podríamos destacar los de Fausto o Don Juan<sup>9</sup>.

Resulta obvio que el magma creativo que escoge Policarpo para estos tres montajes posee una teatralidad potencial inmanente puesto que se basa en tres mitos literarios de personalidad arrolladora y trascendente, todos, universales, Quijote y Carmen, de proyección más amplia y popular, y Ubú, más conocido en ámbitos más intelectuales.

Resulta interesante observar que la figura que vertebra el tercer espectáculo del Bloque C, Federico García Lorca, a pesar de dar título al montaje, no se ajusta a tal definición. Quizá

---

<sup>8</sup> Gutiérrez, Fátima. “Mitos, amores, palabras y música. *Carmen* o el desafío de la otra parte”, Universitat Autònoma de Barcelona. *Los ojos de Minerva*. [En línea]: Disponible en: <http://viversan.com/trabalon/colabora/julio5b.htm> [Última Consulta: 14/07/11].

<sup>9</sup> Gutiérrez, *Ibidem*.

las argumentaciones de Fátima Gutiérrez nos aporten luz a la hora de explicar en qué marco podemos encuadrar el potencial dramático de este gran autor transformado en personaje, ya que esta autora alerta de la distinción entre mito y leyenda, dos realidades que muchas veces se confunden:

La leyenda podría ser definida como la encrucijada entre uno o varios elementos históricos -o considerados históricos por la tradición- y un relato mítico. A lo largo de toda la Historia podemos encontrar personajes que, por lo excepcional de sus vidas o de sus actos, provocan el nacimiento de una leyenda, sería el caso de Alejandro el Magno o, más cerca de nosotros, el de Napoleón. [...] El mito es, en esencia **atemporal** y **antihistórico**, se sitúa *in illo tempore*, no se puede fechar su nacimiento, surge con el hombre, como la magia. En cambio, sí se puede establecer el nacimiento de una leyenda, en la mayoría de casos, y, especialmente, en los de las **leyendas históricas**<sup>10</sup>.

Además de leyendas históricas, se puede hablar también de **leyendas hagiográficas** y de **leyendas literarias**. El caso de Lorca, autor universal sobre cuya biografía y producción literaria se han interesado no sólo Policarpo sino multitud de investigadores pertenecientes a diferentes medios artísticos, tanto literarios como audiovisuales<sup>11</sup>, puede ser considerado hoy en día una leyenda literaria, tras ser convertido en material de ficción. Y esto, fundamentalmente, por las características arquetípicas del granadino, que van más

---

<sup>10</sup> Gutiérrez, *Ibidem*.

<sup>11</sup> Sirvan como ejemplo algunos títulos de obras sobre el autor granadino: Mariam Budia. "Aproximación a las estrategias creativas en *Así que pasen cinco años*: tiempo absoluto y subconsciente", en *Teatro, Revista de Estudios Teatrales*, nº 21 (2007); Colecchia, F. *García Lorca. A selectively annotated bibliography of criticism* (Nueva York-Londres, 1979); Fernández Cifuentes L. *García Lorca en el teatro: La norma y la diferencia* (Zaragoza, 1986); García-Posada, M. *Lorca: Interpretación de «Poeta en Nueva York»* (Madrid, 1982); Gibson, I. *Federico García Lorca*, 2 vols. (Barcelona, 1985, 1987); Gil, I.-M. (ed.): *Federico García Lorca* (Madrid, 1973); Grande, Félix. *García Lorca y el flamenco* (Madrid, 1992); Laffranque, M. *Les idées esthétiques de Federico García Lorca* (París, 1967); Mery. Raramente, una versión infantil de sus obras *Viendo a las flores crecer* (Galicia, 1937); Ramos-Gil, C. *Claves líricas de García Lorca: Ensayos sobre la expresión y los climas poéticos lorquianos* (Madrid, 1967); o Titos Martínez, M. *Verano del 36 en Granada. Un testimonio inédito sobre el comienzo de la guerra civil y la muerte de García Lorca* (Granada, 2006).

O algunos ejemplos de filmografía sobre la vida de Lorca: *Federico García Lorca: Asesinato en Granada* (1976), documental de televisión dirigido por Humberto López y Guerra producido por la televisión sueca TV1; *Lorca, muerte de un poeta* (1987), serie de televisión dirigida por Juan Antonio Bardem; *Muerte en Granada* (1997), dirigida por Marcos Zurinaga, en la que es el actor Andy García quien da vida al poeta; *Lorca* (1998), dirigida por Iñaki Elizalde; *La luz prodigiosa* (2003), dirigida por Miguel Hermoso; *Lorca. El mar deja de moverse* (2006), documental dirigido por Emilio Ruiz Barrachina; *Sin límites (Little ashes)* (2008), dirigida por Paul Morrison obra semibiográfica sobre las relaciones entre Dalí, Lorca y Buñuel; *El deseo y la realidad* (2009), documental dirigido por Rafael Zarza y Fernando García de Canales; o *Mudanza* (2009), dirigida por Pere Portabella.

allá del simple personaje literario. En cuanto a los casos de *Quijote*, *Carmen* y *Ubú*, estos mismos rasgos les convierten en **figuras míticas**, como los mitos, atemporales y antihistóricas que se enraízan en las profundidades de la psique.

En nuestra opinión, a la figura de Lorca le falta la distancia en el tiempo para aprehender las cualidades del mito, aunque bien es verdad que su teatralización responde a la definición de mito en tanto que relato simbólico. Consideramos que el peso histórico y social de los hechos aún está demasiado presente en la realidad actual y que la fuerza de convertirlo en personaje responde a otros objetivos por parte del dramaturgo.

Tras la lectura de las palabras de José Antonio Sánchez y de Zara Prieto, advertimos que el hecho de transformar en personaje de ficción a determinados sujetos ‘extraordinarios’ cercanos y extraídos de nuestra realidad ‘ordinaria’ es un recurso practicado por la dramaturgia contemporánea a la hora de otorgar determinados sentidos a las lecturas y propuestas efectuadas:

La apropiación de la teatralidad popular por parte de los artistas en la década de los setenta y décadas posteriores, especialmente de las prácticas performativas asociadas a la construcción de identidades silenciadas [...] sirvió para articular propuestas espectaculares o visuales indisolubles de una práctica de resistencia moral o política, en las que era posible leer las fallas de la sociedad tardocapitalista<sup>12</sup>.

A manera de ejemplo, citaremos la existencia de diversos espectáculos teatrales tanto en España como en Sudamérica, además de dos filmes, el tema de una canción y la realización de varias coreografías que se crearon en torno a la figura de Frida Kahlo<sup>13</sup>. O el documental *Ocaña, retrato intermitente* (1984) dirigido por Ventura Pons, que retrata la Barcelona post-franquista de 1978, a través de la mirada del artista José Pérez Ocaña, pintor y travesti andaluz. La “representación” de esos personajes, tomados de la realidad próxima, sirve para proponer un cuestionamiento de la identidad de género, pero también

---

<sup>12</sup> Sánchez, José A. y Prieto, Zara. *Teatro*. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, p. 111.

<sup>13</sup> Los filmes son: *Frida, naturaleza viva* (1984), dirigida por Paul Leduc, y *Frida* (2002), dirigida por Julie Taymor. El grupo de Death Metal/Sreamo Dawn Of The Maya, incluyó en su primer trabajo, *Sour soul never dies* (2007), una canción titulada “The spirit of Frida Kahlo”. Los espectáculos a los que nos referimos son: *Autorretrato de Frida Kahlo* (1997), producción del Instituto Oaxaqueño de las Culturas, la Alianza Francesa de Oaxaca y la Federación de las Alianzas Francesas en México; *Frida Kahlo*, obra estrenada en el Teatro Vallarta de Puerto Vallarta, el 12 de febrero del 2011, con coreografía de Adriana Quinto; y *Su Frida viva la vida* (2001), idea y dirección de Teresa Duggan. Cía Duggandanza.



de los roles socialmente impuestos y de la dificultad de ‘ser diferente’ en sociedades que, como la actual, padecen de ‘normopatía’ o normalidad patológica<sup>14</sup>.

Este tipo de reflexiones corresponden a la función del dramaturgo y del trabajo dramático en la actualidad y son necesarias para que el arte siga cumpliendo una de sus funciones fundamentales: cuestionar e interpretar la realidad.

Desde esta perspectiva, nace la necesidad de Jaume Policarpo de dar vida teatral al poeta granadino y queda justificada su adscripción a los espectáculos del Bloque C, cuyo origen es la creación original.

En la tercera entrevista que hicimos a Policarpo, le preguntamos por el tipo de discurso escogido para dar cuerpo a su creación y por los elementos comunes existentes en los montajes que habíamos seleccionado. De sus palabras se deducen las intenciones en la elección de los personajes y los temas que a Bambalina Teatre Practicable le interesa tratar en su repertorio. Avanzamos la respuesta relativa al Bloque A:

[PREGUNTA DE LA DOCTORANDA]

Teniendo en cuenta los nueve espectáculos seleccionados para la elaboración de la presente tesis doctoral, ¿en qué se sustentan los elementos de cada espectáculo (relaciones de los sistemas escénicos)? El Bloque A lo componen *Quijote*, *Carmen* y *Ubú*, básicamente, porque los tres parten de un texto existente de antemano a partir del cual se ha elaborado una dramaturgia. ¿Observas en esta tríada elementos comunes?

[RESPUESTA DE POLICARPO]

Son obras que convergen en un personaje central y aspiran a contarlo. Los tres protagonistas tienen una personalidad exacerbada que sirve de contrapunto y pone en evidencia a la sociedad en la que se desenvuelven. Los tres son tratados como locos en mayor o menor medida. Son tres obras referenciales de su época y arrojan una luz extraordinaria sobre la cultura y la sociedad que los alumbró. Los tres son rechazados constantemente y pululan por ámbitos marginales, aunque Ubú llegue a rey no deja en ningún momento de ser un truhán. Los tres transgreden normas y principios morales que pagan con el sufrimiento físico. Son

---

<sup>14</sup> Término acuñado por la psicopatología general cuyo objeto es el paradigma interaccional, es decir, las perturbaciones de la comunicación. Parten de la hipótesis de que no poder comportarse de forma desviada es tan patológico como no poder sino comportarse de forma desviada. Y desde esta premisa llegan al problema de la normalidad patológica o “normopatía”. Álvaro Vázquez, Rafael. *Psicópolis: paradigmas actuales y alternativos en la psicología contemporánea*. Barcelona. Editorial Kairós, 2005, pp. 289-290.

personajes ricos en su interior y muy contundentes en su representación. Habitan un imaginario que produce fascinación y extrañamiento<sup>15</sup>.

No podemos perder de vista que, como afirmaba Policarpo, *Quijote* fue la obra originaria:

También, creo que es importante tener en cuenta que *Quijote* fue la primera y que todas las obras que han venido después se han alimentado de un modo u otro de ésta, debido, sobre todo, al hecho de que he sido su intérprete durante años y esto ha significado un permanente análisis de todos y cada uno de sus componentes a niveles muy profundos. Creo que no hay que perder en ningún momento la perspectiva sobre *Quijote* como obra matriz. En los tres casos se incluye una dimensión onírica que surge del propio protagonista, permitiendo al espectador acceder a ciertas facetas de su encarnadura como personaje que trascienden la pura realidad<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Ver Anexo 11. Tercera Entrevista a Jaume Policarpo [17/07/16].

<sup>16</sup> Ver Anexo 10. Segunda entrevista a Jaume Policarpo [19/08/11].

**Obra 1**

**Fecha de estreno 1991**

## QUIJOTE



Fig. 1. Portada y contraportada del dossier de *Quijote*

### Ficha artística, técnica y de gestión

**Dirección de escena:** Carles Alfaro

**Guión y Espacio escénico:** Jaume Policarpo

**Música original:** Joan Cerveró

**Actores:** David Durán, Àngel Fígols/Jaume Policarpo

**Ayudante de dirección:** Josep Policarpo

**Producción ejecutiva:** Josep Policarpo, Ángeles González

**Distribución:** Ángeles González

**Diseño gráfico:** Estudi Paco Bascuñán

**Fotografía:** Samuel Domingo

**Grabación vídeo:** Eloi Cárcel (Ítaca Vídeo)

### **La versión escénica de Bambalina**

#### **[Descripción de la compañía en el dossier]**

Al principio solo queríamos darle a Quijote la oportunidad de salir, ofrecerle un espacio distinto, un tiempo nuestro. Pero al tender la mano para subirle al escenario, tiró fuerte, nos metió dentro del libro y cerró la tapa.

Viéndole vivo sobre la mesa, la fuerza venía de su ser interior, de su pensamiento íntimo, la mirada visionaria, las palpitations, la respiración...

Y fue directo al corazón, acariciando los sentidos, despertando todas las emociones, hurgando nuestras entrañas.

Después, al darle tu voz, tu gesto, tu propia alma, sientes que no das nada, que se apropia de ti transformándote en Caballero Andante, arrastrándote contra los Gigantes –¿o son molinos, o son mis propias manos?– Te enamora de Sancho, de Dulcinea, de sus libros. Y surge un juego casi perverso, multiplicado en el espejo del teatro hasta perderse en el infinito. Y, al mirar, la sensación de vértigo es inevitable.

La locura de Quijote, del teatro, de la vida... Locura creativa al fin, que despierta pura pasión por este Quijote-Títere tan nuestro y tan universal...

## QUIJOTE

Si comparamos la estructura del montaje teatral *Quijote* con la estructura de la novela cervantina *Don Quijote de la Mancha*, podemos llegar a la conclusión de que el tipo de dramaturgia que se ajusta a la opción utilizada por Jaume Policarpo en cuanto a guión escénico y por Carles Alfaro en la dirección del espectáculo es la llamada dramaturgia mixta.

El plano de articulación entre fábula y acción dramática está construido en base a la intersección de la dramaturgia del discurso y la dramaturgia de la historia, según el modelo de Sanchis Sinisterra. No obstante, el acento y la prioridad están puestos en el discurso de la puesta en escena. Por una parte, este factor aporta contemporaneidad a la propuesta escénica; por otra, esta opción estética no resta para que el montaje contribuya a la difusión de un personaje tan universal como el Quijote entre el público de nuestros días.

Se considera el espectáculo más representativo y representado de Bambalina. *Quijote* se estrenó en 1991 y desde entonces ha realizado múltiples funciones fuera y dentro de España, ante públicos cuyos idiomas van del inglés, el alemán y el francés, hasta el chino, japonés, coreano y árabe. El secreto de *Quijote* no está en las palabras, sino en los gestos, tanto de los actores-manipuladores como de sus títeres. Espectadores de todas las edades, religiones, género, formación y condición social han aplaudido este *Quijote* con el mismo entusiasmo, arrebatados por temas universales como la locura, la amistad o el amor, comportamientos humanos presentes en todas las culturas.

Estableceremos un primer análisis en el nivel de la historia en el que señalaremos una serie de elementos a identificar: los sujetos, los acontecimientos, las circunstancias espaciales y las circunstancias temporales. Y un segundo análisis en el nivel del discurso en torno a cuatro niveles: Sujetos de la enunciación, mecanismo discursivo, circunstancias temporales y espaciales del discurso<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Según el patrón de análisis textual propuesto por Sanchis Sinisterra para el estudio de las obras que se acogen a la tipología de dramaturgia mixta.

## **1. Primer Análisis: ANÁLISIS DEL NIVEL DE LA HISTORIA**

### **1.1 Sujetos de la historia**

En primer lugar, los sujetos de la fábula que se hacen cargo de la concretización de la historia son Don Quijote y Sancho, los personajes protagonistas de la novela de Cervantes. La economía dramática, y en nuestro caso la opción dramaturgica, obligan a distribuir los personajes en dos categorías: presentes y ausentes de la escena.

Teniendo en cuenta que el espacio de la ficción se estructura en el montaje como en un juego de Matrioskas<sup>18</sup> o muñecas rusas, encontraríamos en el núcleo central a los dos únicos personajes presentes de la “representación” o nivel diegético, los únicos merecedores de la categoría de ser marionetas. Esta pareja se encuentra por tanto en el primer nivel en cuanto a la jerarquía que organiza la interacción de personajes.

En un segundo nivel, hallamos una selección de personajes (en función de la selección de escenas) que intervienen en la fábula, que interactúan con los dos protagonistas y cuya función es, en este nivel de análisis, participar y hacer avanzar la acción según los acontecimientos y ayudar a la idea global de realización de un viaje.

En cuanto a la jerarquía que organiza la interacción entre los dos grupos presentados hay que valorar que “no sólo tiene que ver con su presencia escénica sino con cómo polarizan los tensores de la acción dramática”<sup>19</sup>. Ese es el cometido real del segundo grupo de personajes según criterios de dramaticidad (ayudar a desplegar los conflictos) y de teatralidad (cómo se materializan en virtud de la escenificación).

El *Quijote* es una novela que ofrece, entre otras aportaciones, un panorama de la sociedad española en su transición de los siglos XVI al XVII, con personajes de todas las clases sociales, representación de las más variadas profesiones y oficios, muestras de costumbres y creencias populares. Sus dos personajes centrales, don Quijote y Sancho, constituyen una síntesis poética del ser humano. Sancho representa el apego de los valores materiales, mientras que don Quijote ejemplifica la entrega a un ideal libremente asumido; pero no son dos figuras contrarias, sino complementarias, que muestran la complejidad de la persona, materialista e idealista a la vez. *Quijote*, el montaje de Bambalina Teatre

---

<sup>18</sup> Muñecas tradicionales rusas creadas en 1890, cuya originalidad consiste en que se encuentran huecas por dentro, de tal manera que en su interior albergan una nueva muñeca, y ésta a su vez otra, y ésta a su vez otra, en un número variable que puede ir desde cinco hasta el número que se desee, siempre y cuando sea un número impar.

<sup>19</sup> Sanchis Sinisterra. *Op. cit.*, p. 49.

Practicable, aprehende ese fondo poético hasta tal punto de que la humanidad de los dos personajes se convierte en uno de sus atractivos principales. La gran paradoja es que estos seres, sin el manejo de los manipuladores, sólo serían materia muerta.

La síntesis de la identidad a nivel social está expresada únicamente a través de los dos personajes medulares en la díada: amo/criado (escudero).

Según la opción tomada desde la dirección escénica, el modelo oposicional que evidencia los términos contrapuestos con que son caracterizados los dos grupos o sujetos colectivos que participan en la historia no será de carácter social, como ocurre en la novela (el tema de la diferencia de clases constituía un conflicto crucial en la época), sino que responde a otro tipo de intereses dramáticos que aportan una lectura más actual a la propuesta de montaje.

El hecho de reproducir con fidelidad la esencia de la relación entre don Quijote y Sancho como pareja aporta eficacia dramática, ya que se relacionan dos tipos de comportamiento por oposición y la dramaturgia juega, distorsiona o construye pistas falsas sobre los hechos del relato original para dar vida a su fabulación. Así, encontramos, en un extremo, a un Quijote loco, soñador, apasionado, culto, filantrópico y lúcido, frente a un Sancho, en el otro extremo, terrenal, rudo, materialista, lógico, buscavidas y capaz de reconocer en don Quijote las cualidades de un noble señor.

## 1.2 Acontecimientos

La novela del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha está dividida en dos partes. El libro primero, publicado en 1605, contiene cincuenta y dos capítulos; y el libro segundo, de 1615, setenta y cuatro capítulos. Es decir, la obra completa asciende a un total de ciento veintiséis capítulos y un prólogo. El libro primero, a su vez, se subdivide en cuatro grandes apartados que estructuran el conjunto de los cincuenta y dos capítulos:

Primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*

- Capítulos 1 al 8

Segunda parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*

- Capítulos 9 al 14

Tercera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*

- Capítulos 15 al 27

Cuarta parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*

- Capítulos 28 al 52

En el libro primero se cuentan dos salidas: la primera, la más corta, que abarca los capítulos 1-6, narra una ruta del hidalgo por las cercanías de su aldea y la vuelta a casa derrotado y vapuleado de don Quijote, aún sin la compañía de Sancho; y la segunda salida –capítulos 7-52–, relata las andanzas de Don Quijote y Sancho hasta que regresa enjaulado a su aldea. Los capítulos del segundo libro recogen la tercera salida, la más larga de las tres, de la que vuelve por tercera vez al lugar de partida, su venta, para morir en paz.

La multiplicidad de episodios, espacios, personajes, etc. que propone la novela excede, con mucho, algunas de las características inherentes a la teatralidad, tales como la capacidad de síntesis y la economía de medios y tiempos. El dramaturgo y el director de escena del montaje han tenido que manipular necesariamente tanto el tiempo escénico como el tiempo extra-escénico, independientemente de que el tiempo dramático que nos produce la ilusión referencial de otro mundo creado por Cervantes sea más dilatado. Hay que tener en cuenta que el montaje tiene una duración aproximada de una hora y que la escenificación tanto del nivel diegético –la historia cervantina–, como del nivel extra-diegético –la dramaturgia de los actores-manipuladores– deben ajustarse a ese tiempo escaso.

El objetivo no ha sido ilustrar la fábula de un relato, sino la realización de un “ejercicio de estilo” a partir de un texto clásico. No obstante, hay un sustrato de trabajo a nivel de dramaturgia historial que ha dado cohesión y ha ayudado a estructurar el discurso de la escena.

Se puede establecer, pues, el siguiente orden en la cadena de acontecimientos del espectáculo:

- Presentación del personaje: Don Quijote en su estancia leyendo libros de diferentes estilos literarios, destacando, entre ellos, los libros de caballerías.
- Primera salida al mundo de las aventuras.
- Capítulo III de la 1ª parte. Alojamiento en la venta. El ventero, con manifiesta socarronería y siempre siguiendo las reglas de don Quijote, llega a nombrarle caballero, y a darle consejos caballerescos
- Capítulo V de la 1ª parte. Se emula la acción de quemar la biblioteca de Quijote por parte del cura, el barbero, el ama y su sobrina.
- Presentación de Sancho.



- Capítulo VII de la 1ª parte. Segunda salida de don Quijote en la que le acompaña Sancho.
- Capítulo VIII de la 1ª parte. Don Quijote confunde los molinos de viento con gigantes.
- Capítulo X de la 1ª parte. Tras uno de los numerosos combates de don Quijote –en la novela, el acaecido con el vizcaíno–, éste habla a Sancho del bálsamo de Fierabrás, mágico ungüento capaz de sanar las heridas.
- Capítulo XVII de la 1ª parte. Don Quijote, tras ser golpeado de nuevo –en la novela, por el personaje del cuadrillero–, decide hacer el bálsamo de Fierabrás que lo cura todo. Lo hacen y lo toman, le sienta mejor a Quijote que a Sancho. Al irse de la venta don Quijote y no haber pagado, el ventero y otra gente se vengan en Sancho, manteándole y quedándose con sus alforjas.
- Capítulo XXV, XXVI y XXVII de la 2ª parte. Retablo del titiritero Maese Pedro, donde se cuenta la historia del cautiverio y liberación de Melisendra raptada por el rey moro Marsilio.
- Capítulo XVIII de la 2ª parte. Este capítulo muestra cierto paralelismo funcional con el XVII, ya que en ambos don Quijote deja entrever sus ansias de lucha, empañada por su extrema locura que, juntas, suponen siempre una situación de mucho peligro y poco o ningún beneficio. En contraposición, surge la parte más lúcida de Sancho. La locura se acentúa con la pasión creada por una situación de lucha o de amor, los dos temas principales de la novela de caballerías.
- Capítulo XLVI y XLVII de la 2ª parte. Don Quijote enjaulado. En la novela, el barbero y el cura deciden disfrazarse de fantasmas del castillo encantado para secuestrarlo.
- Capítulo XLI de la 2ª parte. La aventura de Clavileño (sueño, en el montaje). Se suma otra escena de burla por parte de cuatro salvajes, vestidos de verde yedra, que llevan a lomos un caballo de madera cuando Quijote espera al caballo Clavileño. Ambos protagonistas deben viajar con los ojos vendados.
- Capítulo LXIV de la 2ª parte. Caballero Luna Blanca (sueño, en el montaje). Este es el encabezamiento del capítulo: “Que trata de la aventura que más pesadumbre dio a don Quijote de cuantas hasta entonces habían sucedido”. Y ésta una de las frases más célebres: “Aprieta, caballero, la lanza y quítame la vida, pues me has quitado la honra”.

- Capítulo LXXIV de la 2ª parte. Muerte de Quijote. Instante de cordura y culpabilidad de haber arrastrado a Sancho a su delirio: “Perdóname, amigo, de la ocasión que te he dado de parecer loco como yo, haciéndote caer en el error en que yo he caído de que hubo y hay caballeros andantes en el mundo”.

Respecto a los planos de articulación entre la fábula y la acción dramática, observamos que la anterior secuencia corresponde a los episodios de la historia seleccionados e incluidos en la acción dramática. Hay por tanto un alto porcentaje de capítulos de la novela que han sido elididos a favor de una construcción de un discurso ágil, sintético y expresivo. No obstante, el orden en que son transmitidos al receptor se organiza dentro de una estructura lógica y los episodios están dispuestos cronológicamente. Esta base -conocida por el espectador cultivado- constituye un sólido armazón abierto a la ruptura y a lo inesperado.

El hecho de que las situaciones no sean figuradas textualmente y que se reduzca al máximo el habla convencional, obliga a subvertir los criterios de dramaticidad. Si la forma de relación no es dialogal, hay que encontrar en la teatralidad los recursos para trasladar a la escena los hechos que aportaba el discurso narrativo. Aquí reside gran parte de la riqueza e interés de la dramaturgia de Bambalina para el *Quijote*.

### **1.3 Circunstancias espaciales**

Sobre el espacio, el texto establece referencias a distintos lugares de la geografía castellana: (1) el área de La Mancha cercana a su lugar de origen, (2) de los campos de Montiel huyen a Sierra Morena y vuelta a su aldea y (3) zona oriental de la Mancha: entre Albacete y Cuenca, de allí a las lagunas de Ruidera, Zaragoza, Barcelona y vuelta al lugar inicial. Pero, si centramos la atención en el armazón del relato, hay una estructura espacial de cajas chinas, de círculos concéntricos, que funciona al unísono con el tipo de estructura narrativa que definíamos al inicio como de muñecas rusas.

José Antonio López Calle apunta:

Cada salida lleva aparejado el retorno al punto de origen, lo que ha llevado a algunos cervantistas, como Joaquín Casaldueiro [*Sentido y forma del Quijote*, Visor libros, p. 15] a hablar de la composición circular de la novela [...] En realidad, la forma circular de la novela no es sino un remedo de las novelas de caballerías que se caracterizaban por esta configuración. [...] En el *Quijote*, su organización circular posee un tono burlesco de las novelas de caballerías<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> López Calle, José Antonio. “Estructura narrativa y personajes principales del *Quijote*”. *El Catoblepas, Revista crítica del presente*, nº 71, 2008, p. 9 en <http://modulo.org/ec/2008/n071p09.htm> [Última Consulta: 27/09/16].

Nos parece interesante volver a remarcar que si cada viaje empieza y acaba en el mismo lugar, esta configuración circular se podría multiplicar en anillos concéntricos por cada aventura emprendida. En la novela son tres, pero queda claro que son independientes y esto confiere al libro un carácter abierto. El autor sería libre de sumar nuevas aventuras y de agregar nuevos sucesos y motivos sin ningún tipo de límite. Sólo que, en las novelas de caballerías, el héroe vuelve a casa triunfante y victorioso después de cada gesta, y en el *Quijote*, vuelve cada vez más perjudicado.

De una manera específica, la sucesión de lugares -que pueden ser designados fácilmente por la palabra en el relato-, suele representar por lo general una grave dificultad en la escena, por la concreción material que ésta demanda. Como para la escenificación del montaje de *Bambalina* se ha optado por una dramaturgia del discurso de la puesta en escena, los desplazamientos -cambio de espacio en la narración- no demandan necesariamente una traslación mecánica al espacio dramático; probablemente el análisis riguroso por parte de Carles Alfaro de la topología del espacio ficcional ha permitido convertir -como veremos más adelante- el espacio narrativo en espacio dramático, y éste en espacio escénico.

#### 1.4 Circunstancias temporales

Existen propiedades que garantizan la idoneidad en la transferencia de un lenguaje narrativo a otro escénico, porque presentan una relativa similitud entre las características propias de los dos lenguajes. Una de ellas es la *continuidad temporal*.

La narratividad del *Quijote* se extiende a lo largo de momentos y de situaciones diseminados en una cronología que parece más amplia de lo que en realidad es. Dada la extensión de la obra y la cuantía de acontecimientos, da la sensación de que transcurre en un tiempo dilatado. Quizá la reducida duración de cada uno de sus viajes forme parte de la intención burlesca del autor, porque -como indica López Calle- la acción total en que transcurre la fábula puede que sólo ascienda a unos cuatro meses: tres días, la primera salida; dos meses, la segunda; y un verano, la tercera (es decir, otros dos meses más o menos). Se podría considerar quizás que este es un factor que ha jugado a favor en la presentación sucesiva de la cadena de sucesos. Pero pensamos que esta continuidad está más marcada por la progresión de la línea lógica de acción del personaje en su alternancia delirio/lucidez que por la duración absoluta de la extensión del tiempo.

Por otra parte, una excesiva discontinuidad episódica en los acontecimientos que narra la fábula obligaría al dramaturgo a una realización pormenorizada de dichos

acontecimientos para someterlos posteriormente a la necesidad de condensación y concentración temporal que requiere la escena teatral.

Dado que esta circunstancia entorpecería la concepción dramática y tal vez aportaría hermetismo a la recepción por parte del espectador, la opción tomada para este montaje ha sido la continuidad temporal y el tiempo tratado desde la vivencia del protagonista.

Como expusimos, hay grandes intervenciones en el texto sin modificar la estructura del original, realizadas básicamente por la supresión de acontecimientos. Ahora bien, los seleccionados están organizados y presentados sin grandes anomalías en el orden temporal.

## **2. Segundo análisis: ANÁLISIS DEL NIVEL DEL DISCURSO**

Una vez estudiada la historia, nos proponemos dejarla a un lado y abordar a continuación el nivel del discurso; es decir, cómo han decidido organizar los acontecimientos tanto el dramaturgo como el director de escena, Carles Alfaro<sup>21</sup>, incluida la voz del narrador.

En el discurso también desarrollaremos el análisis en torno a cuatro niveles: sujetos de la enunciación, mecanismo discursivo, circunstancias temporales y circunstancias espaciales del discurso.

### **2.1 Sujetos de la enunciación<sup>22</sup>**

En opinión de Sanchis Sinisterra y de Anne Ubersfeld<sup>23</sup>, el discurso teatral es por naturaleza una interrogación sobre el estatuto de la palabra. La indagación sobre el sujeto de la enunciación estará orientada principalmente por la pregunta: ¿quién articula el discurso? Es decir, nos tendremos que plantear diversos interrogantes: ¿quién narra?, ¿es

---

<sup>21</sup> Diplomado en Dirección por la British Theatre Association Directors de Londres [...] Como director ha llevado a escena casi medio centenar de espectáculos, de los que también ha realizado la escenografía y cuenta con una veintena de montajes en los que ha realizado el espacio escénico y la iluminación. Ha dirigido para Teatros como La Abadía, el CentronDramático Nacional, la Compañía Nacional de Teatro Clásico, Teatro de la Zarzuela, Teatro Español en Madrid, Teatre Nacional de Catalunya y el Teatre Lliure, entre otros. Ha recibido numerosos reconocimientos a lo largo de su carrera entre ellos, varios Premios de Teatro de la Generalitat Valenciana, en distintas categorías, Premio Internacional Alberic, Premio ADE y cuatro Premios MAX a la Mejor Dirección, Mejor Adaptación, mejor Escenografía y Espectáculo revelación en [Academia de las Artes Escénicas de España. [En línea]: Disponible en: <http://academiadelasartesesceanicas.es/carles-alfaro/>] [Última consulta: 19/12/16].

<sup>22</sup> Sanchis Sinisterra. *Op. cit.*, p. 110.

<sup>23</sup> Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. París, Éditions sociales, 2ª ed., 1982, p. 265.

posible establecer la figura de un narrador?, ¿mediante qué modalidad discursiva narra? Preguntas íntimamente relacionadas con las referidas al mecanismo discursivo o, lo que es lo mismo, al procedimiento que permite avanzar el discurso.

### **2.1.1 Un diálogo entre los diferentes de componentes escénicos**

Patrice Pavis, en su *Diccionario del teatro*, hablando del *discurso*, indica que “la enunciación es asumida a dos niveles esenciales: en el de los discursos *individuales* de los personajes, y en el discurso *globalizador* del *autor* y del equipo de la puesta en escena. Esta primera “desmultiplicación” camufla el origen de la palabra en el teatro y convierte el discurso en un campo de tensiones entre dos tendencias opuestas”<sup>24</sup>: el discurso central y el discurso del personaje. Queda claro que al incrementar las fuentes de la palabra, los sujetos de la enunciación también se multiplican, de manera que en un montaje teatral “hablan”<sup>25</sup> todos los sistemas expresivos. “Habla” la iluminación, la música, una entonación, el vestuario, un gesto, etc. La puesta en escena coloca en el espacio a todos los sujetos de la enunciación y establece un diálogo entre todos ellos, como fuentes de la palabra. En este sentido, según Pavis, “el teatro es a menudo el lugar donde la ideología aparece como fragmentada, deconstruida, a la vez ausente y omnipresente”<sup>26</sup>.

Nuestra investigación se ha propuesto abordar los modos de producción de sentido de los diferentes sistemas expresivos que intervienen en el espectáculo *Quijote*, como paradigma de la labor teatral que desarrolla la compañía valenciana Bambalina Teatre Practicable y también como acercamiento a las nuevas tendencias dramáticas y escénicas del teatro español. Hemos puesto el acento en cómo se ha organizado la fábula en la puesta en escena, es decir, qué lugar otorga ésta al texto dramático y, sobretodo, la voz del narrador desde el discurso del personaje y su aporte al discurso central y a la modalidad discursiva.

Más adelante, en el Capítulo 6, plantaremos el análisis de un fragmento del espectáculo como ejemplo del desarrollo de cómo se vinculan las redes de signos con el lenguaje escénico de la música, incidiendo en el universo sonoro y el papel de la música dentro de la dramaturgia como concepto global.

---

<sup>24</sup> Pavis, Patrice. *Diccionario...*, p. 137.

<sup>25</sup> El término y las comillas son utilizados por Pavis cuando afirma: “Al multiplicar las fuentes de la palabra, al hacer «hablar» a un decorado, una gestualidad, una mímica o una entonación tanto como al texto mismo...” en: *Ibidem*. En nuestra argumentación, se utiliza la expresión de este modo, a partir de esta idea.

<sup>26</sup> Pavis, Patrice. *Diccionario...*, p. 137.

### **2.1.2 La voz del narrador desde el discurso del personaje y su aportación al discurso central**

Iniciamos con un fragmento extraído de la segunda escena del guión escénico del *Quijote*. En él se advierte el tipo de apuesta por la teatralidad y cómo esta fuente de recursos aporta el juego necesario para el desarrollo lógico y progresivo de la dramaticidad del espectáculo:

Parece éste un buen momento para tratar el vínculo emocional que el actor establece con el personaje que encarna o el titiritero con el ser que vive en su títere. Trataré de establecer los distintos niveles de implicación que deberán abordar los dos intérpretes: el más directo es el que va con el personaje que se anima y conlleva una transfusión directa de energía, movimiento e impulso emocional. Otra situación muy habitual es la que exige la simultaneidad del títere y un segundo personaje representado por el manipulador; cuando se presenta esta dualidad el intérprete debe disociar la expresión de sus manos de la de su rostro quedando la voz en un nivel más elevado e interviniendo según sea el caso a favor del muñeco o del personaje con el que se relaciona. Otra posibilidad es la que se comentaba más arriba y ha provocado esta relación; se trata de momentos en los que el títere, aunque se haya desprendido del manipulador, sigue presente y vivo frente a él solicitando calor y brillo en la mirada. Ya por último, habría un cuarto estado en el que el intérprete se enajena de sí mismo y deja que le invada y le manipule otro titiritero más alto que al disponer del animador dispone también por extensión de todo lo que éste anima. De la combinación de estas posibilidades desarrolladas a cuatro manos surgen otras muchas que completan el juego de espejos. Sería imposible referirlas todas aquí porque en cada representación aparece un nuevo hallazgo relacionado con el juego de la animación y de la existencia real e imaginaria<sup>27</sup>.

El autor interrumpe el discurso ficcional para teorizar sobre el vínculo emocional que se entabla entre manipulador y marioneta y establece cuatro niveles de interrelación básicos que ayudan a “contar” la historia. Desde esta opción dramática y estética existe una ruptura de la linealidad del discurso, un alejamiento de los modelos tradicionales y una investigación en la polifonía de voces narrativas mediante la creación de diferentes planos de intervención.

Efectivamente, el hecho de no esconder el cuerpo del actor-manipulador y de hacer visible el manejo de la técnica provoca en el espectador, a nivel estético, una nueva relación textural con todos los elementos pertenecientes al área de la ficción. Y es que, en opinión de Uroš Trefalt,

---

<sup>27</sup> Anexos: DVD 1. 3\_Materiales diversos. Libro abortada publicación. *Quijote*, pp. 33 (final)-34.

habitualmente, el actor vivo sobre el escenario de títeres representa al narrador, traductor, intermediario entre los espectadores y los títeres cuando estos últimos invitan al espectador sobre el escenario<sup>28</sup>.

Uno de los hallazgos inteligentes desde el discurso de la puesta en escena ha sido el aprovechamiento de las posibilidades de esta técnica de manipulación como fuente de recursos para incrementar el perspectivismo múltiple o puntos de vista desde los que son ofrecidos al público las circunstancias de la fábula.

Mediante esta apuesta, el dramaturgo puede operar con el enfoque de situaciones y personajes que permiten, o bien impiden la identificación del espectador con el punto de vista de alguno de ellos.

Planteábamos en el apartado *Sujetos de la historia* que la economía dramática nos obliga a distribuir los personajes en dos categorías: presentes y ausentes de la escena. Respecto a las pautas psicoafectivas que los caracterizan, “los grados de dependencia de los personajes dependen de sus vínculos afectivos. O sea, la jerarquía no sólo es de cara al espectador sino también entre sí”<sup>29</sup>. De acuerdo con los cuatro niveles de interrelación básicos extraídos del guión escénico, podríamos detectar paralelamente una correlación de círculos concéntricos, cuya dirección es centrífuga, que persigue como objetivo la ruptura progresiva de la “ilusión escénica”. En un último estrato, muy cercano a la realidad, se encuentra el actor, desprovisto de personaje, expuesto a la fatalidad inevitable de la manipulación de los muñecos. Se intuye que posiblemente él también obedezca a la inercia marcada por unos hilos invisibles pertenecientes a otra realidad superior.

En esta cadena de sucesiones, la palabra “manipulación” deja de ser un significante que alude únicamente a la ejecución de una actividad física y amplía el área de su significación hasta tal punto que mediatiza la jerarquía que determina la estructura relacional. Cada una de las parejas se relaciona entre sí en este espejo de duplicaciones a través de la dualidad de roles: dominante-dominado.

Pero para dar humanidad y matices a los personajes se ha procurado que los esquemas no sean rígidos, de manera que se producen inversiones, variaciones, súbitos cambios y desdoblamientos en el carácter general de los personajes. En la primera escena del guión escénico, se interrumpe la acción de la lectura libros de diferentes géneros y las reacciones vivaces de Quijote, para aclarar:

---

<sup>28</sup> Trefalt, Uroš. *Dirección de títeres*. Ciudad Real, Ñaque Editora, 2005, p. 46.

<sup>29</sup> Sanchis Sinisterra. *Op. cit.*, p. 49.

Los marionetistas en todo este tiempo siguen al títere y, en general, se han de sentir él, dentro de él, aunque en ciertos momentos, han de salir para encontrarse con lo que sucede en escena o responder a las increpaciones de Quijote. Es importante ejercitarse en la duplicidad para reforzar la independencia del muñeco. También es importante para los intérpretes tener muy localizado el umbral que les sitúa dentro o fuera del muñeco para no caer involuntariamente en territorios ambiguos que emborronan los planos de expresión y confunden los significantes<sup>30</sup>.

Enno Podehl incluye un punto de vista más sombrío cuando afirma que la técnica de manipulación a descubierto permite aplicar un juego en profundidad<sup>31</sup>.

Los manipuladores acompañan al títere en segundo plano, como sombras negras, las sombras mortales de los títeres, que dan la vida y en todo momento amenazan con volverla a quitar. Crean así un espacio propio, un “Reino de sombras”, separado del espacio de la acción (de la vida) por una frontera invisible<sup>32</sup>.

Este aspecto siniestro que aporta vulnerabilidad en el títere en manos de aquél ser enigmático que puede llegar a ser el manipulador está potenciado en el espectáculo de Bambalina como manera de desplegar los conflictos, es decir, como recurso en favor de la dramaticidad. Sobre todo se puede observar con claridad a partir de la escena de Maese Pedro, final de la tercera escena. Si tenemos en cuenta que consta de un total de cinco grandes escenas, deducimos que este recurso se desarrolla desde justo la mitad del montaje. El efecto es colaborar en el proceso de ensombrecimiento y dramatismo que va adquiriendo la puesta en escena; que si ya se inicia con tintes expresionistas, según avanza la acción se acentúa cada vez más este rasgo de estilo. Así consta en el texto:

La escena ha quedado vacía. Sólo se aprecian dos bultos, uno en cada extremo de la mesa. Repararnos en la respiración de los manipuladores... les falta el resuello y apreciamos en su mirar, por primera vez, un matiz de desacuerdo con lo que sucede, una desavenencia con sus títeres. A partir de este momento comienza una bifurcación con respecto a Quijote, los

---

<sup>30</sup> Anexos: DVD 1. 3\_Materiales diversos. Libro abortada publicación. *Quijote*, p. 27.

<sup>31</sup> Esta técnica de manipulación tiene su origen en el *bunraku*, forma teatral japonesa que combina tres especialidades: manipulación de muñecos, recitado de un texto y acompañamiento musical. Es una disciplina que ha evolucionado: en principio los títeres eran movidos por tres personas, el actor principal accionaba la cabeza y la mano derecha y, cuando alcanzaba un alto nivel artístico, lucía un kimono formal y llevaba la cara descubierta. Véase: Vives, Javier. *El teatro japonés y las artes plásticas*. Gijón, Satori Ediciones, 2010. pp. 81-98.

<sup>32</sup> Podehl, Enno. “LOS QUE TOCAN EL CIELO. La percepción espacial del manipulador”. *PUCK. El títere y las otras artes*, nº 4. *Cuerpos en el espacio*. Bilbao/Charleville-Mezières, Éditions Institut International de la Marionette/Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1991, pp. 31-38.



intérpretes permanecerán en una vía distinta a la del personaje, desde este ámbito paralelo lo manipularán, lo confundirán y se ensañarán con él como lo hacen en la obra de Cervantes todos los que idean patrañas para burlarse del caballero chiflado, o lo que acaba resultando aún peor, los que intentan hacerle entrar en razón<sup>33</sup>.

Aunque en esta propuesta escénica tan poliédrica en cuanto a las áreas de la ficción resulta difícil determinar con exactitud quiénes son los personajes ausentes o, dicho de otro modo, qué grados de presencia poseen los actores-manipuladores, cabe reseñar que la prioridad se ha puesto en la función que desempeñan en el relato y en las acciones físicas fundamentales que realizan para el avance de la historia, no en la asunción de un personaje. De todos modos, en el montaje se han traducido dramáticamente las tres modalidades de personaje ausente tipificadas a nivel narrativo ya que, por una parte, se opta por la única presencia de dos personajes latentes y, por otra, eso implica que los personajes secundarios de la novela ahora se conviertan en ausentes a nivel intra-diegético y asumidas a nivel extra-diegético por los actores-manipuladores:

- **referenciales.** Veamos algún ejemplo. En la novela, son el cura, el barbero, el ama y la sobrina quienes queman sus libros; a nivel de discurso, se busca una solución escénica que les alude, pero sólo desde la acción fundamental que desarrollan realizada de modo actancial<sup>34</sup> por los actores [19:00 a 19:50]. Otro ejemplo. En el montaje, los dos personajes con máscara que parecen salidos de un siniestro carnaval medieval sintetizan los rasgos de carácter y parte de las acciones de algunos personajes de la novela: el cura y el barbero disfrazados de la escena Quijote enjaulado y los cuatro personajes salvajes de la aventura de Clavileño. Se hace referencia a todos ellos porque aparecen proyectados en los personajillos malvados jugados por los actores. [47:23 a 50:35].
- aquellos que **habitan en la extra-escena** (o en círculos concéntricos más periféricos y abstractos que los protagonistas). En la novela, se arma la farsa de nombrarle caballero y lo hace el dueño de la venta en su primera salida. En el montaje, lo lleva a cabo el actor que aún no tiene personaje adjudicado, puesto que el personaje de Sancho aún no ha sido presentado [15:40 a 17:57]. Otro ejemplo, el “gran

---

<sup>33</sup> Anexos: DVD 1. 3\_Materiales diversos. Libro abortada publicación. *Quijote*, p. 38.

<sup>34</sup> Actancial (Modelo...): La noción de *modelo* (o *esquema* o *código*) *actancial* se ha impuesto en las investigaciones semiológicas y dramáticas para visualizar las principales fuerzas del drama y su papel en la acción. [...]. Finalmente, el modelo actancial suministra una visión nueva del personaje. Éste ya no queda asimilado a un ser psicológico o metafísico, sino a una entidad que pertenece al sistema global de las acciones[...] en: Pavis, *Diccionario...*, pp. 28-31.

manipulador” que a través de hilos imaginarios conduce a los actores. Se hace referencia a él en el guión escénico: “Los titiriteros siguen con su labor, parece que sus impulsos responden a un ritual preestablecido aunque su atención se divide entre lo que hacen y el efecto que produce lo que hacen: en el público y en un supuesto observador superior”<sup>35</sup>. Y un último ejemplo, Maese Pedro es el actor que manipula a Don Quijote con un parche en el ojo [39:41 a 13:55] y después, él mismo pasará a ser su propio verdugo, el Caballero de la Blanca Luna [53:38 a 56:45]; aunque parece producto de la imaginación de Quijote, es tan real que acaba con su vida .

- **personajes incorpóreos o fantasma.** Voces e imágenes que habitan en la mente de Quijote, representados por objetos: Personificación amenazadora de las hojas arrancadas de los libros [13:28 a 13:55], extraño animal volador de hojas de papel que arremete contra un jinete y su caballo –marioneta de guante– [14:20 a 15:22], mano desnuda que ofrece medicina y, tras colocarse un guante negro, pasa a ser un verdugo violento [28:47 a 29:57 //33:39 a 35:33], el reflejo en la luna de Dulcinea [58:53 a 59:30], aunque aparece en 51:43., etc.

Los personajes secundarios que aparecen presentes en la historia en calidad de marioneta son producto del recurso *teatro en el teatro*, como es el caso de los pequeños títeres que representan la historia de *El retablo de Maese Pedro*, Melisendra y el rey Marsilio.

Y por último, después de que el Caballero de la Blanca Luna abandone el sueño de Quijote y acapare con su soberbia la imagen en la luna de Dulcinea, Policarpo escribe:

El actor Sancho recoge con aire melancólico la gasa azul envolviendo al títere que dobla a Quijote con armadura. Sí, hay un actor Sancho y un actor Quijote, aunque no siempre animen al títere que representan existe una conexión íntima entre ellos, una identificación que va más allá de las necesidades escénicas o dramatúrgicas. El actor es el alma del muñeco, o tal vez sea al revés<sup>36</sup>.

Una vez expuestos estos argumentos, como último aspecto del estudio en relación al texto original, citaremos la pertinencia de la elección de esta opción dramatúrgica respecto al discurso del *Quijote* como obra literaria, reflexión que nos conducirá hacia el análisis del siguiente nivel, el mecanismo discursivo.

---

<sup>35</sup> Anexos: DVD 1; 3\_Materiales diversos, Libro abortada publicación, *Quijote*, p. 23.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 43.

Como indica Jesús G. Maestro, con frecuencia se ha hablado del *Quijote* como de una novela mucho más afín al mundo del barroco y del manierismo que a la estética del Renacimiento, cuyos modelos de regularidad y simetría formales remitían incesantemente a un concepto estable y delimitado del cosmos artístico.

El mundo artístico en el que fue escrito el *Quijote* sugiere, como algo más tarde exigirán las posiciones epistemológicas de corte racionalista, que nada de lo que es visible y palpable representa la realidad verdadera y esencial, de modo que el mundo exterior, perceptible por los sentidos, es un universo de imágenes fragmentadas y discontinuas, [...] el hombre del Barroco percibe la realidad y la constitución de su mundo exterior de forma completamente fragmentada, discontinua, inestable, discreta, fallada en un momento en el que todavía no ha tomado conciencia de las posibilidades de su pensamiento subjetivo, ni de sus facultades creativas frente a los cánones de la poética mimética. [...] Es indudable que las obras del barroco han de reflejar en su disposición y su inventiva esta expresión fragmentada y discreta que registra la mirada del hombre en su proyección hacia el mundo exterior<sup>37</sup>.

Es precisamente este concepto de disgregación, y esta imagen de manifestación discrecional o discontinua de la realidad, lo que permite y exige a Miguel de Cervantes la articulación, asimismo discreta y segmentada, del sistema narrativo en el que se sustantiva el *Quijote* como discurso literario.

Un análisis de los procesos elocutivos del *Quijote* revela la conveniencia de distinguir al menos tres entidades enunciativas básicas: 1) la que representa *Miguel de Cervantes*, como autor real y exterior al relato, 2) la que constituye el *Narrador* del *Quijote*, y 3) el *Sistema retórico de autores ficticios*, formado por a) el autor anónimo de los ocho primeros capítulos de la Primera Parte, b) Cide Hamete Benengeli, c) el morisco aljamiado, igualmente anónimo, que traduce al castellano los manuscritos árabes hallados por el *Narrador*, y d) los académicos de Argamasilla, autores de los poemas donados al *Narrador* por “un antiguo médico que tenía en su poder una caja de plomo, que, según él dijo, se había hallado en los cimientos derribados de una antigua ermita que se renovaba” (I, 52). Cada una de estas entidades locutivas se sitúa en una estratificación discursiva del *Quijote*, en cuya órbita transita, constituyendo una galaxia de enunciaciones en que dispone formal y recursivamente la fábula del relato.

Las múltiples instancias que sustentan y articulan el *sistema retórico de los autores ficticios* no son sino entidades virtuales, es decir, personajes, que, si bien carentes de la funcionalidad

---

<sup>37</sup> Maestro, Jesús G. “El sistema narrativo del *Quijote*: la construcción del personaje Cide Hamete Benengeli”. *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 15.1, 1995, pp. 111-141.

o dimensión actoral<sup>38</sup> propia de los demás personajes, lo que con frecuencia les ha valido la denominación de “personajes fantasma,” son ante todo expresión de la manifestación discreta que el autor empírico comunica y proyecta en su propio discurso. Se trata, en suma, de una visión calidoscópica del Yo autorial en el discurso de su propia novela, de una expansión polifónica y discrecional del autor real y su voz en una disposición discursiva de múltiples estratificaciones locutivas, desde las que se refleja icónicamente la visión fragmentada que del mundo exterior recogen la mirada y la palabra cervantinas.

Estas características trasladadas al lenguaje teatral producen, como dijimos, una ruptura de la linealidad del discurso y, por tanto, un alejamiento de los modelos tradicionales y una investigación en la polifonía de voces narrativas mediante la creación de diferentes planos de intervención. Estas tres características tan pertinentes en *Quijote*, sirven para constatar, a través del análisis de los espectáculos escogidos, que son constantes generales en la creación teatral y en la manera de concebir el discurso de Jaume Policarpo y de Bambalina.

## **2.2 Mecanismo discursivo**

*Quijote* representa uno de los títulos del repertorio de la compañía en que abundan los referentes a propuestas artísticas generadas en el periodo de las vanguardias históricas – *Ubú*, *La historia del soldado*, *Lorca*, etc.– Resulta contrastante asistir a la teatralización de una de las obras principales de la literatura clásica castellana presentada en un formato contemporáneo y cuya (re)lectura acerca los conflictos a la actualidad. Pertenece a una línea de montajes que se caracterizan precisamente por esta combinación de lo clásico, en cuanto a la elección de los relatos originales, y lo contemporáneo, en el discurso de la puesta en escena, tales como *Ulises*, *Cyrano de Bergerac* o *Alicia*. En todos ellos, pero especialmente en *Quijote*, que supuso un punto de inflexión en la trayectoria del grupo, se ha investigado en qué consisten las rupturas y los cambios radicales que estas corrientes artísticas introdujeron a nivel teatral y han hecho servir este material como referente creativo.

Con el deseo de romper con el tradicional concepto aristotélico de *mímesis* y de buscar alternativas a la *literaturización* del teatro, las vanguardias impusieron el primado de la forma sobre la función y la manera de decir sobre lo que se dice.

---

<sup>38</sup> Propio, relativo o característico del actor. Es un término extendido y utilizado con frecuencia en el vocabulario teatral. Lo podemos encontrar, por ejemplo, en el título de uno de los libros de la teatrológa Ósipovna Knébel, María. *La palabra en la creación actoral*, publicado en la Editorial Fundamentos, 2003.

Esta crisis de la palabra y el nuevo protagonismo de los lenguajes no verbales modifican tanto las estrategias de producción como las de recepción. Se pretende reemplazar total o parcialmente la palabra por otros sistemas expresivos<sup>39</sup>.

Si tenemos en cuenta que mecanismo discursivo es, por definición, “el procedimiento que permite avanzar el discurso”<sup>40</sup> y recordamos el paralelismo entre novela y puesta en escena en cuanto a la naturaleza discontinua y polifónica de su disposición compositiva y por el estatuto retórico y funcional que en ella adquiere el personaje Narrador, nos atrevemos a afirmar que en ambas, la unidad del Quijote procede principalmente de la articulación de paradigmas –aventuras y conversaciones–, y no tanto de la sucesión sintagmática de los elementos narrativos.

En la fábula, según la tradición aristotélica, los acontecimientos siguen unos a los otros en un encadenamiento de causa y efecto para conformar una unidad absoluta. Esta ordenación sintagmática, propia de la tragedia griega estudiada por Aristóteles en su *Poética*, no le conviene a la propuesta del nuevo teatro originado en las vanguardias del siglo XX. Por ejemplo, Brecht plantea que para los objetivos de una nueva forma, “las distintas partes de la fábula deben ser susceptibles de extraerse de la totalidad, para así poder compararse con sus partes correspondientes en la vida real. Sobre la escena, libre de cualquier causalidad de la vida, debe ser visible también lo esencial de la realidad”<sup>41</sup>.

Siguiendo el planteamiento brechtiano, en la puesta en escena de *Quijote*, vemos cómo cada acontecimiento está situado de tal forma que sin perder los nexos necesarios con sus vecinos puede ser analizado aisladamente en los niveles que estamos tratando: uno, en relación con otros acontecimientos de la realidad, lo que nos remite a una relación paradigmática; otro, en relación al propio acontecimiento en *sí*, que permite profundizar sobre su contenido o su significado, lo que nos remite, a su turno, a una manera de ver o imaginación simbólica. Este tipo de relaciones serían las que estarían en capacidad de dar cuenta de la realidad no como una unidad sino como un proceso.

---

<sup>39</sup> Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. *Lenguajes escénicos*. 1<sup>o</sup> ed., Buenos Aires, Prometeo Libros, 2006, p. 24.

<sup>40</sup> Sanchis Sinisterra. Op. cit., p. 110.

<sup>41</sup> García, Santiago. “El juego de las imaginaciones en la dramaturgia brechtiana”, capítulo III. *Teoría y práctica del teatro*. Biblioteca virtual Luis Ángel Arango. 1983. [En línea]: Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/tea/tea3b.htm> [19/07/11].

El discurso del *Quijote* revela un montaje teatral que se presenta *in fieri*<sup>42</sup> al pensamiento del espectador, no sólo por el tratamiento tensivo y procesual de los diferentes componentes escénicos (tiempo, espacio, personajes y funciones), sino por la ruptura de la causalidad en la exposición de los acontecimientos y la expansión polifónica de las voces del autor real, aludidas anteriormente.

Otro factor fundamental que introducen las vanguardias y que aprehende la compañía en su investigación sobre las modalidades del discurso es la “des-literaturización<sup>43</sup> del espectáculo. La tradición dramática aceptada como importante de Eurípides a nuestros días ha sido aquella capaz de perdurar a través de la transcripción gráfica. Se entiende que el teatro “grande” haya ido innegablemente unido al idioma, transmisor de valores semánticos. Pero, en aquellos momentos, la palabra pierde confiabilidad y el hombre revaloriza sus instintos y sus impulsos vitales, replegándose en su interioridad.

Así el paso siguiente sería el de comunicar el substrato expresivo prescindiendo de la película semántica [...] El actor ha de poder experimentar sobre las inflexiones y ritmos vocales y corporales que esconden las palabras, al margen de su función informativa. Nos adentramos pues en el mundo del sonido. O de música. He aquí unos mundos laterales y comunicantes cuyas interrelaciones se han de conocer y utilizar<sup>44</sup>.

Lógicamente, este tipo de apuestas escénicas exigen al público y a los actores, técnicos y directores, una mayor habilidad y sensibilidad estética para relacionar y captar la disposición de los diferentes sistemas de signos. El teatro se encamina a estimular el universo de la percepción del espectador, obligándole a mantener una relación más activa con el espectáculo.

*Quijote* –y por extensión otros montaje posteriores de la compañía– recoge este legado y, sin negar la gran importancia de los textos literarios, rechaza la forma habitual en que aparecen expresados en escena. La opción, en este caso, es utilizar la palabra como sonido sin vaciarla de significado. Se trata de una especie de sustitución en la que se obliga al espectador a traducir los significantes en su mente y averiguar los sentidos en un presente continuo hasta el final del espectáculo. ¿Mediante qué recurso? Los actores y los

---

<sup>42</sup> *In fieri*, locución adjetiva latina que significa “en proceso”, “que está haciéndose o formándose”. Procede etimológicamente del verbo latino *fiō* que significa “convertirse”.

<sup>43</sup> Aslan, Odette. *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, 1979, p. 16.

<sup>44</sup> Trastoy y Zayas De Lima. *Op. cit.*, pp. 188-194.

personajes se expresan a través de un lenguaje inventado<sup>45</sup>. Este es un fragmento de la primera entrevista realizada a Jaume Policarpo en la que se trató este tema:

[PREGUNTA DE LA DOCTORANDA]

¿Se trataría de un teatro de texto, a pesar de que la opción escogida sea el lenguaje no verbal? ¿O teatro de la imagen? Lo digo porque la palabra se encuentra en la génesis y exige una dramaturgia del espectador, ya que tiene que armar su propia historia con sensaciones, emociones e imágenes, pero también con palabras.

[RESPUESTA DE POLICARPO]

Con el texto se produce un fenómeno curioso: a los pocos minutos del comienzo los espectadores se olvidan de que las palabras están descompuestas y por lo tanto no tienen significado alguno. Cuando sucede esto, empiezan a cobrar gran importancia expresiva el tono, las inflexiones, la musicalidad, el volumen y todos los mil aspectos que matizan el lenguaje verbal y de los que apenas somos conscientes al quedarnos normalmente en la superficie. Es decir, en el uso convencional de la lengua. Todo el mundo se sorprende de la gran cantidad de cosas que se pueden llegar a comunicar sin usar ni una sola palabra en la que se corresponda el significante con el significado. *Quijote* es un tanto inclasificable, de hecho hemos participado en festivales, encuentros y programaciones absolutamente dispares: títeres, contemporáneo, imagen, visual, animación, de autor...<sup>46</sup>.

De estas declaraciones podemos extraer tres conclusiones interesantes en relación al tema que nos ocupa y que, indefectiblemente, nos conducen hacia el terreno de la figuratividad.

Por una parte, el fenómeno colectivo que se produce, a nivel de recepción, en los espectadores de todo el mundo en la comprensión del uso no convencional de la lengua cuando asisten a una representación de *Quijote*.

Oímos por primera vez la voz de Quijote hablando en una lengua abstracta e irreconocible pero de sonoridad y expresión muy cercanas. Este lenguaje inventado es el que utilizarán todos los personajes que deseen hablar en esta obra. Este modo de expresarse, como cualquier lengua que no se comprende, provoca en el espectador una distancia inicial que los

---

<sup>45</sup> A esta indagación llegaron con anterioridad algunas dramaturgias orientales, como el kathakali. Posteriormente, teatristas occidentales como Eugenio Barba y el Odin Teatret experimentaron en esta misma dirección y más recientemente, ha sido utilizado por autoridades como Darío Fo, quien llevó el recurso más lejos y se atrevió a acuñar un nombre a este lenguaje inventado como si de un idioma se tratase, *gromeló*.

<sup>46</sup> Anexo 9. Primera entrevista realizada mediante correo electrónico a Jaume Policarpo. (23/06/09).

actores han de saber contrarrestar, e incluso, invertir. Cuando se acomoda el oído y la inteligencia a este lenguaje inexistente perdura una extraña sensación de comprensión<sup>47</sup>.

En este sentido, nos atreveríamos a observar que se establece una especie de *koiné*, es decir, un idioma *standard* y sancionado que está por encima de variaciones dialectales y de las formas coloquiales, de un modo casi mágico. Así fue el idioma de la tragedia, intemporal y enfático, en la medida que lo son los conflictos y los personajes. “Un idioma, a la vez, capaz de matizar los sentimientos, de expresar las más sutiles cosquillas del espíritu humano. [...] La *koiné* lingüística, ya se sabe, es siempre una convención”<sup>48</sup>. Esta *koiné* va más allá de lo lingüístico y, sin embargo, cumple con la función de unificar. Un concierto en el que se avienen los mundos interiores de todos los congregados. Un lenguaje nuevo compuesto por el alfabeto universal de los sentimientos.

Por otra parte, concluimos que el tipo de signos predominantes en el montaje son los signos no verbales y los paralingüísticos<sup>49</sup>. Pero, si la manera de usar la voz y de comunicarse mediante el lenguaje inventado que comentábamos pertenece –por lógica– a la esfera de la paralingüística, los signos no verbales deberían corresponder –también por lógica– a la creación de imágenes, tan representativa en la dramaturgia de Bambalina –curiosamente, Robert Wilson asocia el concepto *teatro de imágenes* a lo exclusivamente visual–. Según nuestra opinión, esta conclusión sería reduccionista. Hay que superar falsas oposiciones porque, escénicamente, las imágenes se construyen tanto a nivel visual como sonoro. La composición musical de Cerveró para este montaje resulta un ejemplo claro y revelador, resultando muy esclarecedoras las palabras que nos respondió a este respecto en nuestra última entrevista:

---

<sup>47</sup> Anexos: DVD 1. Material Gráfico-Prensa-Otros. 3\_Materiales diversos. Libro abortada publicación, *Quijote*, p. 25.

<sup>48</sup> Aslan. *El actor en el siglo XX...*, 1979, p. 14.

<sup>49</sup> Según la definición que el *Diccionario de términos claves de ELE* del Centro Virtual Cervantes hace de *paralingüístico*, los elementos paralingüísticos son una serie de elementos vocales no lingüísticos que se producen con los mismos órganos del aparato fonador humano, pero que no son considerados parte del sistema verbal; en la mayoría de las ocasiones se alían con elementos cinéticos u otros elementos no verbales para comunicar o matizar el sentido de los elementos verbales. Una de las clasificaciones más actuales es la que, sin alejarse demasiado de la sistematización de F. Poyatos (1994), realiza A. M. Cesteros (1999); según esta autora dicho sistema está formado por: 1) Las cualidades y los modificadores fónicos; 2) Los indicadores sonoros de reacciones fisiológicas y emocionales; 3) Los elementos cuasi-léxicos; y 4) Las pausas y silencios.



[PREGUNTA DE LA DOCTORANDA]

Según la intención narrativa, ¿podrías hablarnos de la instrumentación, tratos rítmicos, tipo de atmósfera y mundo sonoro, y otros recursos estéticos y lenguajes tomados como opción para la dramaturgia musical de este espectáculo?

[RESPUESTA DE JOAN CERVERÓ]

Como ya he comentado antes, cada obra tiene su propuesta musical, su sonido propio. En el caso de Quijote sí que se buscaba un ambiente general que pudiese contar la historia incluso sin imágenes, una especie de meta-literatura, un guión sin palabras. Claro que no debía, ni quería, renunciar a ubicar temporalmente al personaje y a la obra. Para ello me basé en algunas piezas de época, en especial, de L'homme armé, que se puede escuchar claramente en la obra, si bien con algunas variaciones. También algunas danzas del renacimiento y alguna canción, vocal, sin letra, "imitando" piezas de la época. Esta utilización de recursos musicales de época me permitió distanciarme en otras partes de la obra y ubicarme sonoramente en un territorio totalmente conceptual. Así un episodio de lucha se podía convertir en una transición hacia una canción espiritual. Era como unir, amalgamar la música diegética y la no diegética, era como inventar un nuevo género de música<sup>50</sup>.

Y la tercera conclusión. A través de este recurso se consigue que los signos de diferentes materialidades estén, escénicamente, en igualdad de condiciones. El hecho de representar *Quijote* no implica por tanto un predominio de la palabra, sino que la fábula "se cuenta" desde su vinculación con otros lenguajes escénicos como opción integradora. La aventura del actor en *Quijote*, encrucijada de los dos lenguajes que se interfieren en el espacio dramático, el sonoro y el visual, se convierte en un viaje apasionante en el que tiene que multiplicar todas las posibilidades que pueda encontrar a su alcance. Desde una perspectiva de montaje más global, incluso podríamos empezar a hablar en términos de escenografía sonora y escenografía visual.

---

<sup>50</sup> Anexo 13. Segunda entrevista a Joan Cerveró [25/10/15]. En la cita no se ha introducido la parte de la respuesta relativa a la instrumentación utilizada, porque se incluye en el Capítulo 6.

### 2.3 Circunstancias espaciales y temporales del discurso



Fig. 28. *Quijote*

Conscientes del universo simbólico y de la existencia de *anomalías en el plano espacio-temporal*, nos preguntamos desde dónde es proferido el discurso. Con tal de contrastar nuestra percepción, consultamos al dramaturgo acerca de sus intenciones:

[PREGUNTA DE LA DOCTORANDA]

Respecto a los planos de articulación entre la fábula y la acción dramática: En cuanto a espacialidad, ¿desde qué lugar(es) dramático(s) es mostrada la fábula?

[RESPUESTA DE POLICARPO]

Siempre intento introducir al espectador en espacios híbridos en los que pueda suceder cualquier cosa. Es importante un alto grado de ambigüedad para que se puedan solapar con naturalidad distintos niveles de existencia y expresión. Los personajes pueden pensar, hablar, desvariar, aparecer y transformarse con total naturalidad sin que necesiten explicación o justificación previa. El actor puede ser él, un personaje, un titiritero e incluso desaparecer o constituirse en demiurgo con un simple parpadeo que divida sus estados. Ese es el espacio ideal, el que mejor recree nuestro imaginario, que en un estado de relajación o de enajenación suficiente puede servir de escenario para todo absolutamente<sup>51</sup>.

Una vez situados, profundizamos en la pregunta clave: ¿desde dónde es proferido el discurso en *Quijote*? Podríamos hablar de una topología constituida por la oposición interioridad/exterioridad, en la que el centro topológico del relato, de la ficción, sería la estancia de Quijote, espacio íntimo y personal, en una lectura más realista –en este sentido, la oposición se movería entre lo público y lo privado–; o bien, entrar en la convención de una lectura de fondo más poético, donde la acción se desarrolla en un espacio simbólico, el interior de la mente del hidalgo. En ambos casos, se trata de un universo recóndito y subjetivo.

Gaston Bachelard, en su libro *La poética del espacio*, escribe un capítulo titulado “La inmensidad íntima” que resulta muy esclarecedor para sostener esta concepción del espacio de *Quijote*:

---

<sup>51</sup> Anexo 10. Segunda entrevista a Jaume Policarpo (19/08/11), pp. 3-4.

La INMENSIDAD es, podría decirse, una categoría filosófica del ensueño. Sin duda, el ensueño se nutre de diversos espectáculos, pero por una especie de inclinación innata, contempla la grandeza. Y la contemplación de la grandeza determina una actitud tan especial, un estado de alma tan particular que el ensueño pone al soñador fuera del mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo de un infinito. [...] La inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad. En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil<sup>52</sup>.

Jaume Policarpo adjudica un título a cada escena que sintetiza la idea de cada una de las secuencias y justo en la escena primera encontramos “El interior de los libros de caballerías”. Empieza de este modo,

Suenan las notas de un violonchelo. De detrás de unos fardos de papeles aparece Quijote, soñoliento y distraído. Contempla el entorno, es un espacio íntimo, casi mental. Todo se mantiene en un frágil equilibrio. Parece que cualquier eventualidad que pudiera suceder provocará el nacimiento de un pequeño universo. Hace frío aunque la música sugiere dulzura. Las llamas de las velas hacen de hogar<sup>53</sup>.

A partir del siguiente capítulo del guión, podría activarse el segundo elemento de la oposición: la exterioridad. Lo representarían los diferentes lugares recorridos durante la larga empresa caballeresca. Una inmensidad mutante que participa de la ambigüedad del juego mental de Quijote entre cordura-lucidez. A nivel semiológico, podría definirse como un espacio en continua construcción, afectado por el suceder de la acción dramática. Por su función y relevancia en la cadena de sucesos del espectáculo podría considerarse perfectamente como otro personaje protagonista más, junto a la díada de personajes y el papel de la música.

Hay otra oposición inmersa en la topología interioridad/exterioridad, es la constituida por la díada intra-escena/extra-escena. La intra-escena corresponde al espacio de la ficción en que se representará *Quijote*, el cual queda enmarcado ante la mirada del público en un universo más amplio, la extra-escena.

La acción dramática comienza con la preparación del espacio escénico y lumínico. Como si de una ceremonia ritual iniciática se tratara, todo gira alrededor de una mesa-altar. Posiblemente por influjo de la técnica de marionetas utilizada, el *bunraku*, este elemento cobra el carácter de una especie de tótem que condiciona la forma apaisada y bidimensional

---

<sup>52</sup> Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 220-221.

<sup>53</sup> Anexos: DVD\_1. 3\_Materiales Diversos. Libro abortada publicación. *Quijote*. p. 25.

en que se presentará la fábula<sup>54</sup>. El ambiente ultra terreno que se crea, puede ser consecuencia, en parte, de su asociación con los recintos religiosos en los que se solía representar y de la intemporalidad de su música, factor observado en el capítulo siguiente.

La atmósfera del espectáculo de Bambalina Teatre Practicable está impregnada de todas estas reminiscencias. A nivel estilístico, además de las influencias del *bunraku*, parece estar cercana al teatro sagrado de maestros como Peter Brook (1925) o Jerzy Grotowski (1933-1999), cuyo teatro se aproximaba al ideal de Artaud (1896-1948), los tres con la mirada puesta en las culturas orientales. El teatro como rito. En los dos últimos, encontramos, además, cierta propensión hacia la oscuridad y el misterio, las máscaras, el retorno a formas primitivas no verbales y la experimentación de nuevos modos de uso de la palabra, la indagación de estados oníricos, la vestimenta negra, la herencia subjetiva de lo que fue el ideal romántico, etc. Estos rasgos son observables en el *Quijote* de Bambalina, tanto en la dramaturgia del personaje como en la dramaturgia global del espectáculo, a través de los distintos componentes escénicos.

Por otra parte, a nivel plástico, podemos encontrar cierta correspondencia con el mundo del arte. Tanto en los rasgos psicológicos que componen a los personajes como en el tratamiento de los distintos lenguajes escénicos. Pensamos que el expresionismo es el movimiento artístico que mejor define la estética del espectáculo.



Fig. 19. Estética expresionista en la imagen gráfica de *Quijote*

El concepto y la significación de la iluminación incorporan una mirada donde se vuelve a lo primitivo. El espacio y el tiempo creados a la luz de las velas crea un mundo de luz y

---

<sup>54</sup> Recordemos que el *bunraku* se caracteriza por la búsqueda de la horizontalidad y el vacío, y que originariamente se hacía en monasterios sintoístas.

sombras que participa del espectáculo en un sentido narrativo y antropológico. La atmósfera en esta recreación del espacio busca crear contrastes y contraluces, de manera que se genera un ambiente sombrío, adecuado –según la situación– para implicar al espectador en la ceremonia teatral, en la textura de lo onírico y en el amenazante y hostil mundo de las sombras. La intención del director de escena, Carles Alfaro, no es en ningún momento recrear la realidad objetiva, sino generar un impacto directo en el estado de ánimo y en las emociones del espectador. Se sumerge en el mundo interior de los personajes,

la fuerza psicológica y expresiva se plasma a través de los colores fuertes y puros, las formas retorcidas y la composición agresiva [...] La obra de arte expresionista presenta una escena dramática, una tragedia interior. De aquí que los personajes que aparecen más que seres humanos concretos reproduzcan tipos<sup>55</sup>.

En efecto, el diseño de los títeres principales de *Quijote* son de estilo prácticamente expresionista, aunque inspirados en la técnica del *bunraku*. Al igual que la interpretación de los actores, sobre todo, del que maneja a don Quijote. Sus ojos airados son expresión extrema de su alma.

El actor que posteriormente asumirá el personaje del escudero, Sancho, es el que compone gran parte del dispositivo escénico, conformado totalmente por libros antiguos y muy usados, de tamaño más bien mediano y pequeño y de una especie de baúl también de módicas proporciones. Se puede percibir que conoce hasta el último detalle de una distribución ritual más que organizada. El segundo actor será el que asumirá el rol de Oficiante, el personaje principal: será Quijote.



Fig. 20. Quijote y molinos de viento

---

<sup>55</sup> ARTEESPAÑA: Arte contemporáneo. Expresionismo. Pintura expresionista. [En línea] Disponible en: <http://www.arteespana.com/expresionismo.htm> (última consulta: 2/10/2016)

Tras estos preliminares, el espacio resultante produce la sensación de un paisaje figurado. Y efectivamente así es, porque constituirá el espacio creativo y metafórico en que se desarrolla todo el espectáculo. Se ha creado la convención teatral con una poética del discurso que juega a la teatralidad y al metateatro.

El capítulo segundo se supone que es el inicio real del viaje y sus aventuras, porque todos hemos asistido al primer viaje: un itinerario intenso por un paisaje animado, la personificación<sup>56</sup> de los libros. Quijote está acompañado ahora, como se espera, por su fiel escudero. A nivel espacial, el siguiente lugar se construye sobre el primero. El otro titiritero cubre los pocos libros que se han salvado del fuego con una estera apolillada. Este gesto transforma la escena en un paisaje yermo...<sup>57</sup>. [19:50 a 20:00].

Es una manera de connotar, en este universo de símbolos, que la vivencia del hidalgo sigue conectada con el interior de los libros de caballería o con su mente... Puede ser que la locura le haya llevado a vivir su propia fantasía o quizá sea un sueño, o puede que la andanza sea real tras la interiorización de las lecturas. Posibilidades sugeridas mediante un solo signo escénico, la introducción de un nuevo objeto, la estera apolillada. Y como el signo teatral posee el carácter de movilidad tanto en lo que concierne al significante como al significado, Carles Alfaro opta por la opción de que un solo significante acoja sucesivamente diversos significados. También que la música o los efectos sonoros –como el trote del asno y el caballo–, acompañados del movimiento de los títeres, creen el efecto de avance en el espacio y en el tiempo.

Cuando descabalgan, un montículo de libros recubierto por la estera sirve para construir la metáfora de un cerro de la meseta castellana y los giros de la estructura de un paraguas desvencijado crean el efecto metonímico de las aspas de los molinos de viento.

Más tarde, el objeto anterior, la estera, sirve de ‘manta’ para arropar a Quijote [“Revolotea muy nervioso alrededor del enfermo, lo arropa con la estera deshilachada e improvisa una almohada...”<sup>58</sup>]. Hacia el final del capítulo, se utiliza como ‘instrumento de castigo’ para Sancho [“Lo agarra brutalmente, haciéndolo con la destreza del cazador de moscas. Lo estampa sobre la estera que cubre un lateral de la mesa y con la ayuda del otro

---

<sup>56</sup> Se utiliza esta figura retórica porque es la que mejor reproduce el sentido que buscamos, la idea de que cobre vida un objeto inanimado.

<sup>57</sup> Anexos: DVD 1. Material Gráfico-Prensa-Otros. 3\_Materiales diversos. Libro abortada publicación, *Quijote*, p. 29 (guión escénico).

<sup>58</sup> Anexos: DVD 1. *Ibidem.*, *Quijote*, p. 31.

manipulador cogen la alfombra de sus cuatro extremos y mantean al pobre Sancho sin ningún miramiento..."<sup>59</sup>].

La siguiente ocasión en que se maneja la estera es al final del capítulo segundo con el objetivo será hacer avanzar la acción hacia la siguiente situación dramática. El modo es crear una transición mediante la desaparición progresiva del objeto deslizándolo hacia atrás y con las marionetas encima en movimiento constante pero sin desplazamiento. Se consigue un efecto visual denominado *focalización*<sup>60</sup>, que no se obtiene necesariamente mediante un cambio de iluminación, sino que resulta de un juego de miradas a través de un *efecto de evidenciación*. ["Los manipuladores crean el paisaje y hacen que los actores se adentren en él. Luego los cuatro navegan por los surcos de un campo inabarcable con una perspectiva infinita. Un campo que parece darle la vuelta entera a la tierra..."<sup>61</sup>].

La meseta castellana a la que se refiere el texto y por la que se pierden los dos personajes a través de un giro de los manipuladores, es representada por el espacio vacío, dispuesto para el inicio de una nueva situación: la llegada a la venta donde se representará un fragmento de *El retablo de Maese Pedro*. De nuevo, el lugar destinado a la ubicación de Quijote y Sancho se construye mediante libros.

Al descabalar les sorprende un personaje, que en tono juglaresco, vocea unos versos para reclamar la atención del público mientras organiza el espacio para la representación del *Retablo de la Libertad de Melisendra*. Se trata del titiritero Maese Pedro, tuerto y desmesurado, socarrón y trotamundos, que anda de acá para allá apilando libros para que se siente la gente y encajando piezas de su teatrillo ambulante para poder empezar la función<sup>62</sup>.

Tras abalanzarse Quijote sobre el teatrillo, caer sobre sus restos y recibir las embestidas de Maese Pedro, la escena queda vacía de nuevo dispuesta para la creación del marco que acoja la situación del cuarto capítulo: Quijote es enjaulado y sueña lo que le ocurrió en verdad con Clavileño y el Caballero de la Blanca Luna.

---

<sup>59</sup> Anexos: DVD 1. *Ibidem.*, *Quijote*, p. 33.

<sup>60</sup> En escena, la focalización a menudo tiene lugar concretamente utilizando un foco concentrado sobre un personaje o un lugar para llamar la atención con un "efecto de primer plano" -técnica tomada del cine-. Lo que asegura la potenciación (el "encuadre") de un momento o lugar de la representación es la enunciación de la puesta en escena. Véase: Pavis: *Diccionario...*, p. 209.

<sup>61</sup> Anexos: DVD 1. *Ibidem.*, *Quijote*, p. 35.

<sup>62</sup> Anexos: DVD 1. *Ibidem.*, *Quijote*, p. 36.

Esta escena está compuesta por la sucesión de dos secuencias dramáticas. La primera sirve para introducir el objeto principal, una jaula montada a una carreta hecha con barrotes de madera, y otro secundario, una cuerda:

Se oye el traqueteo de una carraca, sobre el que se solapan unas voces chillonas que graznan en vez de reír y escupen cacofonías en vez de hablar. Sobre el tablero se abalanzan dos personajillos enmascarados que se diría han salido de un siniestro carnaval medieval, llevan consigo una cuerda de madera y una cuerda<sup>63</sup>. [47:30 a 49:00].

No son únicamente los elementos escenográficos los que construyen el espacio. Constituye escenografía sonora el uso que se hace del espacio sonoro, tanto el traqueteo como el juego vocal de los personajes. La función escénica vuelve a ser la llamada icónica y referencial.

La realidad referencial nos ubica en un espacio público rural y la realidad icónica introduce la idea temporal, la información sobre los personajes, con la gestualidad, expresión oral y las máscaras –como antes el parche en el ojo de Maese Pedro– y las características situacionales.

Esta primera secuencia se cierra, después de la sesión de palos desmesurados, con la imagen metafórica que identifica carreta y cárcel.

La siguiente secuencia dramática gira entorno al Caballero de la Blanca Luna. Es la escena más delirante y cruel de toda la obra. Tiene la función estructural de constituir el clímax ascendente que será el detonante del final de Quijote. El espacio se tiñe de irrealidad, se crea con la metáfora de la noche que incrementa la llegada de lo oscuro y lo sombrío a pesar de la belleza de la presentación con el carácter etéreo e ingravido que aporta la textura del velo y el juego de luces.

Un velo muy grande de color azul intenso les cubre totalmente, haciendo que la noche arroje su sueño. Los actores hacen evolucionar el tejido en el aire antes de que cubra la escena y lo hacen de tal modo que parece que el mismo cielo cobre vida y nos venga a desvelar sus misterios. [...] Seguimos viendo al enjaulado y a su custodio envueltos en un sueño turbio de adversidades. [...] Un humo blanco y denso va invadiendo la escena<sup>64</sup>. [50:55 a 51:40].

---

<sup>63</sup> Anexos: DVD 1. *Ibidem.*, *Quijote*, p. 39.

<sup>64</sup> Anexos: DVD 1. *Ibidem.*, *Quijote*, p. 40.



Como figura retórica podría jugarse a un oxímoron, pero la ruptura del modelo de ilusión y la entrada en un mayor dominio de lo subjetivo y lo irreal nos obliga a hablar de hipérbole teatral. Es la anomalía del comportamiento llevada al extremo, puesto que desvía aún más de la 'realidad', el espacio y el tiempo.

En una gradación ascendente, asistimos primero a la alucinación dulce de Quijote cuando ve en la luna a Dulcinea

Sobre esta luna vacilante se proyecta la silueta de una mujer que se mueve suavemente cuando uno de los manipuladores tira de un hilo invisible. Parece un artificio de teatro de títeres antiguo. La luna acaba fijándose en el cielo y allí permanecerá hasta casi el final de la obra<sup>65</sup>.

La alucinación es llevada a más con la aparición de Quijote como héroe de caballerías [“se sueña con el caballo Clavileño. El otro permanece encarcelado. [51:43 a 52:30]; para enfrentarse finalmente, en lucha delirante y estilizada, con un oponente de enormes dimensiones y brutalidad trágica

El actor del yelmo, después de hundirse con el caballo, reaparece empuñando una espada. El manipulador de QUIJOTE, muy identificado con su títere, le quita la venda de los ojos para que pueda responder a las cometidas de su compañero. A partir de este instante se estilizan los movimientos y se ensanchan los espacios para que todo resulte más próximo a la danza, más abstracto y a la vez más puro y sintético<sup>66</sup>.

La pesadilla sigue una progresión tan ascendente que llega hasta la animalización, la abstracción y la ruptura del suceder del tiempo. [52:43 a 56:45].

La escena finaliza con la desaparición del Caballero, el final del sueño y la retirada del velo por parte del actor Sancho con aire melancólico.

El papel retórico más usual del objeto en el teatro es el de ser metonimia de una realidad referencial, aunque como estamos viendo muchos objetos juegan un papel metafórico que, a veces, deviene símbolo. En el caso del uso de las máscaras se trata de metonimias, ya que con un solo elemento se sugiere la idea de los distintos personajes. La evolución en la obra también es progresiva: primero, máscara de pequeña superficie, un parche para significar que Maese Pedro está tuerto y cubrir así parte del rostro del manipulador; segundo, el

---

<sup>65</sup> Anexos: DVD 1. *Ibidem.*, *Quijote*, pp. 40-41.

<sup>66</sup> Anexos: DVD 1. *Ibidem.*, *Quijote*, p. 41.

rostro cubierto de dos personajillos que parecen extraídos de un carnaval medieval; y por último, la cabeza del actor cubierta por un duro yelmo da la imagen de un feroz y sanguinario caballero.

La quinta escena lleva por título “Regreso a la cordura”. Con la luz del alba, se torna al espacio anterior. Aparecen Quijote encarcelado y Sancho recostado, dormidos. Con el final de la noche, acaba la pesadilla y se vuelve a la realidad. Sancho libera a Quijote, Quijote despide a su ensoñación, Dulcinea, y con ello despide también sus ganas de vivir. El soplo de una vela es uno de los distintos finales de la obra, la expiración, el fin de la quimera y una de las muertes de Quijote.

El último espacio de la ficción es la estancia de Quijote, la real, lugar íntimo y personal donde acude a morir. Éste es abandonado por los actores cuando se despojan de los personajes. El espacio dramático se va diluyendo conforme se apaga la luz de las velas. Al tiempo que los actores se pierden y se hunden en la sombra.

No se trata de representar la realidad sino de sugerirla, de dar lo máximo con los mínimos elementos. Se apuesta por un trabajo de esencialización: si se da vida a la materia inerte con los títeres, por qué no extender esta función al resto de los objetos. El espacio se concibe como un escenario viviente.

Como indica Kurt Spang, ese espacio en construcción conlleva un tiempo asociado que expresivamente nos indica el paso del tiempo, y que cuenta a su vez con un doble componente, objetivo y subjetivo. El tiempo objetivo sería el que nos sitúa en la época en que ocurre la acción, según el código estilístico de los objetos. En este caso, aunque se trata de un tiempo intemporal, podría ser la época en que se escribió el texto original cervantino, finales del siglo XVI y principios del XVII. El tiempo subjetivo, por una parte, es el que revive y rememora Quijote: la época de las novelas de caballerías, y por otra, la atmósfera que envuelve a la acción y al espectador. A pesar de estos matices, podemos considerar que existe un juego de confluencias entre espacio y tiempo en el que concuerdan todos los elementos espaciales, objetuales y el tiempo asociado natural. A este nivel, también funciona con perspectivas múltiples, externa e interna, pero lo más importante es que el significado del tiempo se semantiza en coherencia interna con el planteamiento dramático, tal y como expresa Policarpo:

[Quijote, Lorca y Carmen] También resulta evidente y revelador el esfuerzo de los tres personajes por conciliarse y formar parte de un mundo que de algún modo les rechaza. Este enfoque [...] aporta elementos comunes a las tres obras, como el tratamiento del tiempo, que remite siempre a la memoria que se esfuerza por reconstruir una cronología sujeta a un orden

racional que se acaba rompiendo en muchas ocasiones debido a la propia vulnerabilidad o subjetividad de los recuerdos y la mente o la sensibilidad que los gestiona<sup>67</sup>.

## 2.4 El contexto dramático

El tipo de teatralidad en la creación del contexto dramático de *Quijote* pertenece al tipo de marco dramático *extrínseco al texto*. Dentro de esta modalidad se ha adoptado la opción más radical, “que el marco dramático sea completamente ajeno, independiente, a lo que el texto (no) nos dibuja, inventando, pues, un contexto que permita abarcar el máximo de componentes significativos del original, sin distorsionar su especificidad”<sup>68</sup>. Como decíamos al comienzo del párrafo, se ha concebido un ámbito dramático extraño al texto.

El inicio del espectáculo marca ya una clara voluntad distanciadora, se rompen las expectativas del público que espera la aparición del insigne personaje de ficción acompañado por su escudero. En su defecto, como dijimos, la acción comienza de manera ceremonial, como un ritual iniciático. Aparece un actor que de manera neutra se dispone a preparar el espacio escénico y lumínico. La poética está servida: se trata de una modalidad de *Metateatro*<sup>69</sup>.

### Puesta en escena del trabajo teatral de la puesta en escena

Una tendencia notable de la *práctica* escénica contemporánea consiste en no separar el proceso de trabajo preparatorio (sobre el texto, el personaje, la gestualidad) y el producto acabado: de este modo, la escenificación presentada al público no sólo debe ofrecerle el texto escenificado, sino la actitud y la *modalidad* de los creadores frente al texto y a su representación. [...] En este caso, y a diferencia de la distanciamiento brechtiano, ya no es únicamente el actor quien revela su relación con el papel, sino el conjunto del equipo teatral quien se escenifica en “segundo grado”. De esta manera, el trabajo teatral se convierte en una actividad autorreflexiva y lúdica. [...] Esta práctica es testimonio de una actitud metacrítica sobre el teatro y enriquece la creación contemporánea<sup>70</sup>.

Al final de la función, cuando Quijote muere y Sancho queda velándolo a los pies de su lecho, el actor que representó al hidalgo apaga una a una las velas, como si con la luz se extinguiera lentamente la vida... Posiblemente sea el tiempo que necesita el alma de los

---

<sup>67</sup> Anexo 10. Segunda entrevista a Jaume Policarpo (19/08/11), p. 1.

<sup>68</sup> Sanchis Sinisterra. *Op. cit.*, p. 119.

<sup>69</sup> Teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que, por tanto, habla de sí mismo, se “autorrepresenta”. No es necesario –a diferencia del *teatro en el teatro*– que estos elementos teatrales formen una obra dentro de la primera. Véase: Pavis: *Diccionario...*

<sup>70</sup> Pavis. *Op. cit.*, pp. 288-290.

muñecos para desaparecer porque, de manera casi imperceptible, la energía que animaba a Sancho se va separando de la materia y se hunde en la oscuridad. Los dos muñecos quedan inertes. Los dos espacios, escénico y lumínico, pierden sentido. La ceremonia por hoy llega a su final. El alma del espectáculo permanece, latente.

Hay una intención clara de enmarcar la fábula en un contexto donde la ritualidad y la extradimensionalidad acogen la ficción potenciando la imagen de creación de un universo. Asistimos a una teatralidad que mezcla la contemporaneidad con las connotaciones antropológicas; una manera de entender el teatro a caballo entre la recuperación de las ideas orientales en la representación teatral y la búsqueda del rito y la filosofía teatral de Grotowski y Eugenio Barba. Ciertamente, el planteamiento del trabajo y los procedimientos que lo envuelven responden a la definición de metateatro realizada por Patrice Pavis, pero también podemos encontrar otras influencias y argumentaciones, como acabamos de ver. Ahora bien, existe una *anomalía en el procedimiento metateatral*, ya que no responde exactamente a la clásica estructura de “teatro en el teatro”, por los recursos metadieгéticos empleados. Nada es excluyente. Toda búsqueda de recursos es válida para concebir una manera de “contar” las historias actual y renovadora.

Cerramos este aspecto destinado al estudio del contexto dramaturгico que, según nuestra opinión, hemos considerado *extrínseco al texto en su totalidad*, apuntando el paralelismo estructural y filosófico a nivel de puesta en escena que advertimos entre *Quijote* (1992) y el espectáculo *Carmen*<sup>71</sup> (2010).

## **2.5 El receptor del discurso**

El último parámetro a considerar del trasvase genérico a la escena será detectar el receptor del discurso. Sinisterra apunta que existen tres posibilidades: receptor omitido, receptor incluido y receptor ficcionalizado.

Pensamos que, excepto en *El retablo de Maese Pedro* que se elige que el receptor esté omitido, en los espectáculos restantes de nuestra selección se podría hablar de la modalidad de receptor incluido, en cada montaje con su especificidad y sus diferencias.

---

<sup>71</sup> En el espectáculo *Carmen*, en cuanto a la idea de metateatro, se utiliza un procedimiento similar y la diferencia estriba en que se ha analizado según el punto de vista del método creado por García Barrientos.

Para *El retablo de Maese Pedro*, el propio Falla ya escogió una modalidad considerada ambigua –y según Sinisterra, poco explorada– dentro de la categoría del receptor omitido. A pesar de que se sitúa en una dramaturgia de “cuarta pared” en la que el público está excluido de la ficción, el discurso se ofrece en “circuito cerrado”: unos personajes cuentan a otros y, a veces, también dramatizan, la historia, se convierten así en narradores y receptores del relato. En *Quijote*, también se representa en una de las secuencias dramáticas este fragmento de la novela; en ambos casos se trata de *teatro en el teatro*, pero en éste último la solución escénica es mucho más esquemática y lúdica que la adoptada en el montaje estrenado en 1996. Posiblemente, porque en *Quijote* “se riza el rizo”.

Pertenece, como dijimos, a la alternativa del receptor incluido, aunque la manera de abolir la “cuarta pared” y de dirigirse al público es puntual y sutil. No está ficcionalizado, interesa que sea una instancia sin identidad concreta, pero la función es muy específica y se sitúa en el nivel paradigmático: asistir a la rememoración/vivencia de la fábula. Gracias a su presencia, los conflictos y las interrelaciones se actualizan, así los espectadores reconocen como verosímiles las circunstancias del mundo ficcional.

En el guión escénico que nos ha facilitado la compañía, recopilación final hecha por Jaume Policarpo de todo el proceso creativo, aparecen reflejados los momentos explícitos en que se apela directamente al espectador o, simplemente, se le tiene en cuenta, que son los siguientes:

**Introducción** [p. 23]

Los titiriteros siguen con su labor, parece que sus impulsos responden a un ritual preestablecido aunque su atención se divide entre lo que hacen y el efecto que produce lo que hacen: en el público y en un supuesto observador superior.

**Final Escena I** [p. 29]

Esta quema inquisitorial nos produce la angustia inexplicable que siempre acompaña a la desaparición de un libro, por lo tanto, será importante que se quemen libros verdaderos en las representaciones. Con la intención clara de afectar el ánimo del espectador.

**Escena II. Primer contacto directo actor-espectador** [p. 33]

El maltratador intenta controlarse para recuperar su dinero. Registra todos los bolsillos de Sancho, lo cuelga boca abajo y lo zarandea, lo amenaza con ahogarle [...] Antes de desaparecer el desalmado manipulador lanza una mirada desafiante al público como aquél que dice: ¿alguien más tiene problemas de deudas?

**Final Escena III [p. 38]**

Los actores desaparecen. Queda Quijote vencido por si mismo en brazos del único ser que le comprende más allá de su locura. La música expande el momento y lo dota de sentimiento. Quienes les vemos desmoronados sobre la mesa sentimos en ellos el peso de nuestra propia condición. Qué raro que esta sensación tan diáfana nazca del alma de un par de títeres.

**Principio Escena IV [p. 39]**

[...] Gesticulan de manera grosera y brusca, van dando coces y manotazos a diestro y siniestro, se burlan el uno del otro e incluso dedican algún gesto provocador y obsceno al público. Más que tratarse de una pareja verdaderamente pérfida advertimos que se trata de una maldad fingida, están representando su papel que se inspira seguramente en alguna tradición ancestral.

**Escena IV [p. 40]**

Se trata de un momento en el que el escudero nos inspira un tierno respeto por verse tan a las claras la sencilla bondad de su carácter. Se busca incidir en el estado de ánimo del público.

**Escena IV [p. 41]**

La escena se va tornando espesa y el movimiento se ralentiza. El actor que permanecía oculto tras la mesa aparece muy despacio con la cabeza cubierta por un yelmo. Cuando está completamente incorporado y enfrentado al público lanza una mirada posesiva a Dulcinea señalándola como objeto de disputa que se avecina.

Inmerso de la constelación de dialogismos y duplicidades que convive en la escena, el espectador habita en el último anillo de la espiral centrífuga que viaja desde el centro de la ficción hasta una realidad que contempla activamente. Ésa es la voluntad de los oficiantes, que su propio discurso como narradores/actores/personajes vaya configurando la figura del narratorio/receptor/interlocutor o destinatario interior de la fábula. En todo momento existe la conciencia del funcionamiento de esta díada comunicativa fundamental. Los actores viven la historia conscientes de que esta experiencia es compartida por un *escuchador* no ficcionalizado y extra-escénico que permitirá que ellos den rienda suelta a su quimera. Y le exige, de un modo absolutamente delicado, una participación *kinestésica* en la que vaya reaccionando físicamente a la partitura y sea consciente de su propia presencia corporal y táctil, “tocando con los ojos a falta de poder tocar con las manos”<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> Pavis. *Op. cit.*, p. 114.

**Obra 2**

**Fecha de estreno 2005**

**UBÚ**



Fig. 21. Imagen del cartel *Ubú*

### **Ficha artística, técnica y de gestión**

**Un proyecto de BAMBALINA – PACO BASCUÑÁN – JÁCARA TEATRO**

**Versión:** Juan Luís Mira

**Composición musical:** Jesús Salvador “Chapi”

**Dirección artística:** Paco Bascuñán

**Dirección escénica:** Jaume Policarpo

**Intérpretes:** Pep Cortés, Mamen García, Pedro del Rey, David Durán, Àngel Fígols, Joan Gadea, Paco Martínez, Gemma Miralles, José Montesinos, Inma Ortega, Gloria Sirvent.

**Músicos:** Grup de Percussió Amores: Jesús Salvador “Chapi”, Pau Ballester, Àngel García

**Diseño Iluminación:** Juanjo Llorens

**Espacio escénico:** Jaume Policarpo, Paco Bascuñán

**Coreografía:** Pedro del Rey

**Ayudante de dirección:** Samuel Domingo

**Diseño gráfico:** Estudio Paco Bascuñán: Lupe Martínez, Fani Sancho, Alejandro García, Paco Bascuñán-Inklude-Elisa Martínez

**Fotografía:** Samuel Domingo

**Vestuario:** Paco Bascuñán, Paco Salabert

**Asistente vestuario:** Carmen Agulló

**Patronista:** To Campos

**Atrezzo Vestuario:** Salva Mateu

**Realización escenográfica:** Odeón Decorados

**Realización marionetas, objetos y atrezzo:** Salvador Corneche, Ximo Muñoz

**Proyectores:** Discomóvil Audiovisuales

**Asistente de iluminación:** Carlos Contreras

**Regidora:** Provi Morillas

**Asistentes escena:** Esperanza Giménez, Manuel Monzó, Ximo Muñoz, Merche Román

**Peluquería y maquillaje:** Quica Belda

**Jefe de producción:** Josep Policarpo

**Producción ejecutiva:** Marisol Limiñana, Lupe Martínez, Ángeles González

**Ayudante de producción:** Anabel Calderón

**Asesoría:** Pizarro Grupo Consultor

### **Descripción del director de escena, Jaume Policarpo**

Un espectáculo de **ubuen** gusto

Para mi retorcida **sexibilidad**, en el justo momento en el que se dice que algo es de buen gusto pierde esa condición. De ahí el subtítulo de este escrito. El buen gusto ha de ser externo y ostensible porque no lo tiene el que lo aprecia sino el que lo manifiesta. De este modo, y para mí, el buen gusto no existe, porque nace y muere en el mismo instante. O dicho de otro modo, el buen gusto es posible mientras nadie lo perciba como tal. Llegados a este extremo ya debiera abrirse la puerta cuya manivela estoy forzando torpemente. El buen gusto verdadero permanecería en el ámbito del desconocimiento absoluto, lo cual no impide que sintamos la certeza de su existencia. Esto que escribo mantiene el sentido si donde dije buen gusto digo mal gusto o digo genio o digo mediocridad. En realidad al hablar de buen y mal gusto hablo de estética y con esta disquisición **apatifisicada** pretendía expresar la aspiración que late en todos nuestros proyectos: transportar al espectador a ese ámbito imposible donde suceden cosas tan sutiles e inefables que la conciencia sobre ellas no es que las haga desaparecer, es que las estropea, lo cual casi es peor.

El poder, como el buen gusto, también se ostenta y adquiere dimensión real al ejercerse y al padecerse. Pero ni a Jarry ni a nosotros nos interesa la dimensión real, para eso ya están los telediaros. Nosotros hacemos teatro. En el plano ideológico al igual que en el estético buscamos territorios más libres para hacer nuestros experimentos. Experimentos que persiguen simplemente ensanchar el mundo, aunque un mundo más ancho, y ésta es la **prutada**, no tiene porque ser necesariamente mejor. Aunque tanto esfuerzo por desentrañar no se sabe qué algún misterio ha de tener.



El misterio esta vez se llama Ubú. Hay quien lo considera un personaje, pero no lo es. Si lo fuera le encajaría un rostro, y no es así, no tiene cara. Ubú trasciende los aspectos carnales de la representación. Por eso al hablar de él siempre surge el títere y la máscara. Ubú es fruto de la inteligencia pura, de la inteligencia poética, de la que pare ideas-monstruo con la capacidad de adquirir vida y autonomía. La esencia de Ubú es inmaterial, por ello cuando se le puede ver y oír es una *mierdra*. Ubú materializado es un simple facineroso. Ubú encarnado es un engendro romo de alma irritablemente pura. Por ello todo nuestro espectáculo solo puede ser una *mierdra*. Pero lo peor no es esto, lo más desconcertante es que si esto no es así la habremos *cagrado*.

## UBÚ

### 1. Ubú en La Nau de Sagunt (2005)



Fig. 22. Visita a La Nau

Si esta introducción la concibiésemos como un titular desde una mirada retrospectiva, la idea del rótulo podría ser ésta o una similar: “Ubú: Teatro en Valencia anterior a la crisis”. Efectivamente, eran tiempos de bonanza que venían cargados de grandes voluntades y ambiciosos proyectos alrededor de la creación artística. Se aspiraba a diseñar un modelo de producción de gran formato, de carácter contemporáneo, experimental e interdisciplinar

En el caso de *Ubú*, se trataba de creación escénica y la apuesta fue un encargo a un equipo de profesionales de gran solvencia, con voluntad de arriesgar pero, sobre todo, de tener la oportunidad de que se les confiase el reto de embarcarse en un proyecto de gran envergadura, en un espacio parateatral tan imponente como La Nau de Sagunt [La Nave de Sagunto].

Como dice Josep Policarpo, jefe de producción de este experimento a tres bandas, y con el valor añadido de ser “una producción 100% valenciana”:

Siendo conscientes de la magnitud del proyecto, el primer paso que hemos querido dar es la formación de un equipo de trabajo numeroso, integrado por creadores procedentes de diferentes disciplinas y apoyado en empresas experimentadas en la producción de proyectos culturales. Así surge la unión de las compañías de teatro Bambalina y Jácara Teatro y la

incorporación del Estudio de diseño Paco Bascuñán. Todos compartimos una gran inquietud artística, una metodología de trabajo común y una obra -*Ubú*- a la que nos habíamos acercado desde diferentes perspectivas y que ahora podíamos abordar de manera conjunta y complementaria. *Ubú* y el universo de su autor, Alfred Jarry, son el eje de este proyecto. Jarry renovó la escritura dramática, mantuvo una estrecha relación con el mundo de los títeres e incorporó la imagen en su obra como un elemento muy significativo. Estos tres aspectos son el punto de partida del espectáculo que presentamos.

Nuestro objetivo ha sido conformar una producción 100% valenciana porque estamos convencidos del excelente nivel de nuestros profesionales<sup>73</sup>.

El verdadero sueño del artista es tener la posibilidad de permanecer en esta carrera de fondo incierta y apasionante y una plataforma que lo posibilite es que la proyección de los proyectos perdure en beneficio de toda la profesión. La alternancia garantiza la continuidad y, en este caso, el alto nivel de calidad de la vida teatral en Valencia.

Bambalina venía de asumir el reto de otro proyecto de gran formato, *Historia del soldado*, estrenada en 2003, y acababa de demostrar que tenía la capacidad y la madurez como compañía para llevar a cabo grandes proyectos, a nivel artístico y de gestión. Sin duda, la propuesta de *Ubú* suponía el mayor desafío en la historia de la compañía y el deseo de éxito se proyectaba en la esperanza de que en un futuro mediato su suerte fuese compartida por el resto de compañías de la profesión teatral valenciana.

En una entrevista realizada a Jaume Policarpo, como director escénico de *Ubú*, publicada en el diario *ABC* con motivo del estreno del espectáculo, encontramos los argumentos esgrimidos:

[PREGUNTA DE LA DOCTORANDA]

Este es el mayor proyecto que ha llevado a cabo Bambalina hasta el momento (490.000 euros)  
¿Asusta pensar en la reacción del público?

[RESPUESTA DE POLICARPO]

Da mucho agobio si lo piensas, pero yo procuro no hacerlo. Pero más que porque sea en La Nave, es porque hemos asumido la responsabilidad de ser el primer encargo de estas características que se hace a un equipo valenciano. Es importante que nuestro proyecto funcione bien porque detrás han de ir las demás compañías. Lo más interesante de La Nave es que se ha pensado para llevar a cabo espectáculos que no sean al uso. Aunque hay que

---

<sup>73</sup> Anexos: DVD\_1; 1\_Bloque Montajes; 1.1\_Bloque A\_Origen Dramaturgia; 1.1.2 *Ubú*; e\_ otros; Text[JaumePaco]Luis. p. 4.

mantener un equilibrio: investigación pero sin resultar tan extremos o alejados de la sensibilidad del público que no se puedan entender<sup>74</sup>.

Nada más idóneo para abrir un nuevo espacio teatral dedicado a la innovación y con un proyecto cultural que apuesta por la libertad creativa que la selección de un título tan emblemático en la historia de la literatura dramática y de las artes espectaculares como *Ubú*, una versión del texto teatral de Alfred Jarry, *Ubu roi* (1896), padre de las vanguardias teatrales de principios del siglo XX.

En la citada entrevista publicada en *ABC*, Jaume Policarpo explicaba los motivos de escoger a Jarry:

[PREGUNTA DE LA DOCTORANDA]

¿Por qué se ha decidido Bambalina por un autor como Jarry?

[RESPUESTA DE POLICARPO]

En principio nos interesaba más la obra, *Ubú rey*, que el personaje de Jarry.

Hay pocas obras que hayan supuesto un revulsivo cultural para Occidente como ésta. Las ideas que plasma son precursoras del desarrollo posterior del teatro y las artes plásticas<sup>75</sup>.

Existe una corriente de estudiosos y críticos que aprecian el valor de la obra y del autor por su interés como precursor de las vanguardias históricas, en cambio hay otra opinión más generalizada actualmente, defendida por autores como Roger Shattuck<sup>76</sup>, que desestiman su carácter prospectivo y defienden que *Ubu roi* es la primera obra de la vanguardia del siglo XX.

Lo cierto es que el panorama teatral de finales del siglo XIX se movía en un terreno fronterizo y que la irrupción de un personaje como Jarry surgió como una provocación al público contemporáneo con la llamada “crisis mimética” y la consiguiente incorporación de novedosos recursos en la producción de sentido. La aniquilación de la fábula y el antiilusionismo son llevados a cabo de una forma fresca, insurrecta y desmitificadora.

Sobre este clásico del teatro se han escrito muchos estudios, se han realizado múltiples

---

<sup>74</sup> Anexos: DVD\_1; 2\_Material Prensa; Prensa 2\_ *Ubú*; Críticas *Ubú*. [*ABC*/Lunes 29/8/2005] p. 2.

<sup>75</sup> Anexos: DVD\_1; 2\_Material Prensa, *Ibíd.*, p. 2.

<sup>76</sup> Nos referimos a su obra *The Banquet Years: the Arts in France 1885-1918*. London, Faber & Faber, 1958.

versiones y se han montado innumerables puestas en escena en el panorama mundial desde 1896<sup>77</sup> hasta nuestros días. Nuestra investigación se propone indagar en el tipo de dramaturgia utilizada por los hermanos Policarpo en este nuevo espectáculo, desde el punto de vista del texto y, justificar si responde a la clase *dramaturgia mixta* que define los otros dos espectáculos de este bloque.

Por otra parte, queremos ser sensibles y dedicar atención a los tres aspectos que -según apuntan los Policarpo- fueron el punto de partida para la elección de este espectáculo: el revulsivo en la escritura dramática, la relación con el mundo de los títeres y la influencia que ejerció en el posterior desarrollo de las artes plásticas. Todo será estudiado en el marco de la guía de análisis propuesta por Sanchis Sinisterra como línea por la que investigar el Bloque A, excepto algunos aspectos relevantes que se tratan según el método de análisis dramático de José Luis García Barrientos.

#### *Dramaturgia mixta y Texto escénico*

La primera pregunta que nos surge es si el método escogido resulta adecuado para el análisis dramático desde el punto de vista del texto. Recordemos que Sanchis Sinisterra parte de textos que tienen su origen en la narrativa y sabemos que *Ubú rey* no se integra en esta categoría. No obstante, en la dramaturgia mixta, se plantea la relación entre historia y discurso para comprobar el grado de fidelidad al texto y al autor original y es desde este enfoque desde el cual orientaremos el análisis. Sanchis Sinisterra es un explorador incansable de los límites de la teatralidad y en esta búsqueda llega a cuestionamientos fronterizos sobre la necesidad de un texto para la existencia de la acción dramática:

Me asaltaba la pregunta: ¿está el teatro condenado a narrar? O mejor: ¿puede existir una acción dramática que no sea vehículo de una historia, de una cadena de acontecimientos relacionados por el principio de causalidad? O mejor aún, ¿qué es la acción dramática en sí misma, con o sin fábula que la sustente?<sup>78</sup>.

Él mismo explica que en ningún momento pretendía eliminar la fábula de sus creaciones, únicamente empezó a cuestionarse su categoría de eje o columna vertebral de la acción y la estructura dramática. Y en esta búsqueda cuyo objetivo es transitar por nuevos

---

<sup>77</sup> *Ubu roi* de Alfred Jarry se estrenó en el Théâtre de l'Œuvre el 10 de diciembre de 1986. La representación se vió seguida de un escándalo de público y crítica.

<sup>78</sup> Martínez, Monique. J. Sanchis Sinisterra. *Una dramaturgia de las fronteras*. Ciudad Real, ÑAQUE Editora, 2004, p. 16.

territorios de la teatralidad y descubrir mecanismos inéditos para comunicarse con el público es donde encontramos el punto de conexión con el universo de Jarry. Estimamos que su propuesta puede ser de gran ayuda para la investigación de posibilidades en textos creados directamente para la escena y esto nos reafirma en la decisión metodológica escogida.

El Bloque A lo conforman espectáculos de la compañía cuyo origen está en el texto, como ya hemos comentado, y escogimos como paradigma el punto de vista de uno de los investigadores teatrales que aún reivindicando el valor de la palabra, el teatro de autor y la escritura dramática, entiende que hay que crear un teatro que constituya una verdadera alternativa a lo que definen como teatro burgués y a la transmisión encubierta de la ideología del poder hegemónico. Como afirma Monique Martínez, Sinisterra busca “deconstruir’ los parámetros del texto dramático, sometiéndolos a una revisión sistemática”<sup>79</sup>. Además de confluir con los objetivos que en su día tuvo Jarry, este enfoque dramático encaja con el discurso clásico-contemporáneo de Bambalina, de manera que la elección del sistema de análisis queda justificada en los tres espectáculos de este bloque, *Quijote, Ubú y Carmen*.

La versión del texto del *Ubú* de Bambalina, Jácara Teatro y Paco Bascuñán fue llevada a cabo por Juan Luis Mira<sup>80</sup>. Existió un trabajo previo con el equipo artístico, técnico y de gestión para definir el proyecto y compartir puntos de vista y objetivos. El texto a crear debía adaptarse las necesidades dramáticas y estar abierto para albergar todos los componentes escénicos previstos para el montaje. En el dossier del espectáculo y en el prólogo de un documento que contiene la penúltima versión del texto, hemos encontrado la siguiente información escrita por Juan Luis Mira, titulada, “La necesidad de partir de un texto base”:

La versión de *Ubú* que planteamos a continuación es una relectura realizada a partir de las ideas iniciales que conforman una propuesta general del espectáculo, todo eso resultado de las sesiones que el equipo de trabajo ha mantenido hasta el momento. El texto de Jarry, paradigma del atrevimiento teatral y de la creatividad, ha sido objeto de numerosas versiones. [...] Vestiremos a nuestro Ubú para el singular espacio de la Nave de Sagunt y eso determina,

---

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>80</sup> Catedrático y Doctor en Filología por la Universidad de Alicante, donde fundó el Aula de Teatro. Es dramaturgo, director y también co-fundador del grupo Jácara. Cuenta con numerosos premios y su obra está traducida al alemán, italiano, polaco, inglés, rumano, gallego y catalán. Es miembro de la Asociación de Directores de España (ADE) y fundador de la Academia de las Artes Escénicas de España (AAEE).

en buena medida, todos los condicionamientos creativos. Por ello, el texto de esta primera versión se vertebra a partir de los siguientes objetivos:

- ORGANIZAR el material textual como un punto de encuentro para realizar la versión.
- CONCRETAR y canalizar la línea argumental de la obra, sin que ello implique que pierda el gracejo de ese “caos organizado” de la obra original. Las diez escenas siguen un desarrollo temporal sin saltos, es decir, se ha buscado lograr una linealidad que facilite la puesta en escena.
- POSIBILITAR los planteamientos técnicos que han estado presentes a la hora de concebir el espectáculo en cada uno de los ámbitos: musical, multimedia, instalaciones, animación, títeres...

Hay que aproximarse sin miedo a jugar con este Ubú. Porque *Ubú rey* es una invitación al juego teatral. Así lo hemos hecho, sabiendo que aún podemos disfrutar mucho más con el juego y no hemos hecho otra cosa que emprender un camino que serpentea a través de una teatralidad brillante, difícil y llena de sugerencias<sup>81</sup>.

Se trata de un documento del que se pueden extraer diversas categorías para el análisis, pero la primera en la que repararemos es en un rasgo compartido con el texto original escrito por Jarry: *la condición espectacular del drama*.

Luis Emilio Abraham realiza un estudio en el que “indaga en la semiosis que genera *Ubú rey* en tanto que obra paradigmática de la vanguardia teatral [...] De allí la importancia de recontextualizar el drama de Jarry con el objeto de evaluar las «soluciones» interpretativas que halló su público contemporáneo para apresar, de alguna manera el sentido de un espectáculo alejado de las prácticas convencionales de lo mimético”<sup>82</sup>. Llevar a cabo este propósito requería fundamentalmente dos operaciones y, como él afirma, encontró en la dramaturgia de García Barrientos el marco conceptual idóneo para el desarrollo de su trabajo. Nos detendremos en la primera operación puesto que es el referente de nuestra argumentación: “Reponer el espectáculo teatral ideado por Jarry y hallar los aspectos que exigen con mayor intensidad un giro en los procedimientos de interpretación”<sup>83</sup>.

---

<sup>81</sup> Anexos: DVD\_1; 1\_Bloque Montajes; 1.1\_Bloque A\_Origen Dramaturgia; 1.1.2 *Ubú*; c\_ dossier, p. 3. y DVD\_1; 1\_Bloque Montajes; 1.1\_Bloque A\_Origen Dramaturgia; 1.1.2 *Ubú*; e\_ otros, *Ubú* versión final 2005 con Jaumadas. p. 2.

<sup>82</sup> Abraham, Luis Emilio. “*Ubú rey* de Alfred Jarry (El intiilusionismo jarryano: donde coinciden sátira y parodia)” en Christophe Herzog. *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*. José Luis García Barrientos dir. Madrid, Fundamentos-RESAD, 2007, pp. 289-312.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 290.

A partir de las teorías de García Barrientos, Abraham observa que para cumplir el objetivo de reponer la puesta en escena concebida por Jarry ha de tener en cuenta la condición espectacular del drama. En esta práctica advertimos un paralelismo con el proceso experimentado por Juan Luis Mira en la realización de la versión de *Ubú*. Veamos el tratamiento de los conceptos:

El texto dramático (TD) sería el resultado -y no el origen- de un espectáculo teatral (ET). En este caso concreto, el texto dramático constituye el producto de un espectáculo teatral virtual (ET) imaginado por Jarry y actualizado, en parte, en una puesta en escena, gracias a su continua labor junto a Lugné-Poe, director del *Théâtre de l'Oeuvre*<sup>84</sup>.

Es decir, el autor del texto dramático (TD) a crear (Jarry) o versionar (Juan Luis Mira) tiene que ir visualizando previamente el espectáculo con todos los condicionantes y el diseño dramaturgico, previstos para proceder al proceso de escritura, ayudado por la documentación existente, paratexto, etc. Y es posteriormente, en la fase de la puesta en escena, cuando ese texto “se actualiza” a partir del trabajo conjunto con el director de escena en este *Ubú*.

García Barrientos distingue entre el texto dramático (TD) y la obra dramática (OD). La segunda pertenece al ámbito de la literatura y se define como un documento textual. Como dijo Alfred Jarry (1896) en el discurso pronunciado antes de la representación, la reconstitución del espectáculo teatral (ET), demandará, de este modo, leer el texto dramático en la obra dramática.

En el caso de Juan Luis Mira y Jaume Policarpo no se trata de hacer una reconstitución del espectáculo, pero sí de leer “el texto dramático en la obra dramática”. Es posible que la definición de relectura empleada por Mira se ajuste teatralmente a este procedimiento. Se necesita un perfil de autor o versionista que trabaje más allá de la literatura, es decir, que conozca las claves y la sinergia entre los distintos lenguajes escénicos. Sin poseer este bagaje es muy difícil que alguien pueda soñar el universo a crear para elaborar después el texto dramático.

Ésta es una de las conclusiones que demuestran que el autor de *Ubu roi* revolucionó la escritura dramática y “ha logrado –en palabras de García Barrientos– que Jarry merezca un lugar destacado en el proceso que, desde fines del siglo XIX, tendió a poner a la puesta

---

<sup>84</sup> Abraham. “*Ubú rey* de Alfred Jarry...”, p. 290.

en escena en el centro de la creación teatral (Braun, 1992: 29-45)<sup>85</sup>. Al invertir los papeles prioritarios, puso al texto dramático al servicio de la escena, algo inaudito en aquellos tiempos.

Otra de las categorías emergentes del texto citado de Juan Luis Mira es el *alto grado de fidelidad que ha intentado mantener respecto al original*, a pesar de todas las modificaciones efectuadas. En un principio, en papel, era una declaración de intenciones, pero nos consta que así fue y que fue apreciado a nivel de recepción por parte de la crítica:

Esta obra debe de renacer constantemente, porque *Ubú* es fruto de la inteligencia poética y provocadora. Una obra abierta también, por ello es tan crucial acertar en la versión. Juan Luis Mira ha querido ser fiel al original, manteniendo el espíritu, la gamberrada dialéctica, pero no toda la letra. Nos introduce por el cerebelo una versión que no pasa desapercibida, y que entra bien por las orejas (y eso que alguna vez se excede en los juegos de palabras). Al mismo tiempo, en la escena final, ha cambiado el mítico regreso a Francia, por otro a una tierra no menos mítica, una ciudad del Mediterráneo con moños de fallera incluidos<sup>86</sup>.

Jaume Policarpo, a la vez que valora lo que ha supuesto Jarry en la historia del teatro, hace referencia a la necesidad de *modificación y actualización del texto original con el fin de poder acercarlo al público actual*:

[PREGUNTA DE LA DOCTORANDA]

¿Cómo se aproxima esta versión a la original estrenada en París en 1896?

[RESPUESTA DE POLICARPO]

Es muy libre. Revisando las traducciones, las versiones que había y la obra original en francés, comprobamos que se notaba mucho el paso del tiempo. Es una obra que tiene cosas geniales, pero también muchos defectos estructurales, porque Jarry la escribió con tan sólo quince años. Al estar escrita en francés y ser fundamentales los juegos de lenguaje, tuvimos que hacer una trasposición del léxico importante. Hemos intentado quitarnos muchos prejuicios y ponernos gamberros también, pero en un sentido más contemporáneo. Porque lo que queremos es que la obra conecte con el público y aprecie el trasfondo moral, que no lo tiene.

---

<sup>85</sup> Cita del artículo de Abraham ya citado en: García Barrientos dir. *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*. Madrid, Fundamentos-RESAD, 2007, p. 290. Se refiere a Edward Braun: *El director y la escena Del naturalismo a Grotowski*. Buenos Aires, Galerna, 2ª ed., 1992, pp. 29-45.

<sup>86</sup> Herreras, Enrique. "Regreso a la «merdre»". *Diario Levante*. Domingo, 11/09/2005. Véase: Anexos: DVD\_1; 2\_Material Prensa, *Ibidem.*, p. 1.



Ésa es la gracia de la obra, que explícitamente no pretende trasladar ningún mensaje pero si la ves bien te hace reflexionar sobre nuestra cultura y comportamiento<sup>87</sup>.

El teatro de Jarry se caracteriza por jugar con los significantes lingüísticos, era fundamental jugar con asociaciones de palabras y referentes cercanos para conectar con el público actual. Por otra parte, se aprecia la falta de intención de ofrecer una enseñanza estructurada didáctica ni ética en Jarry en una obra que deja un final abierto. Después, de modo indirecto, consigue provocar la reflexión.

Por último, retomamos las frases de Mira, en la que afirma que “Ubú es una invitación al juego”, y la de Policarpo, donde reconoce “hemos intentado quitarnos muchos prejuicios y ponernos gamberros también”, para introducir y ver cómo se ha jugado en este montaje con una categoría fundamental en el teatro de Jarry: el *antiilusionismo que une teatro y mundo a través de la parodia*. Este elemento es clave para entender la obra, si hay que entenderla.

Esta intersección entre dramaturgia de la historia y dramaturgia del discurso, en la que “utilizando como marco el nivel del discurso, se insertarían en la acción dramática determinadas secuencias de la fábula” es la llamada por Sanchis Sinisterra, *dramaturgia mixta*. Procedemos a estudiar los dos niveles de análisis que propone este tipo de dramaturgia, así conoceremos el marco del discurso creado para *Ubú*. Advertimos que hay aspectos escasamente desarrollados, ya que el espectáculo que hemos escogido como paradigma de este bloque es *Quijote* y, en segundo lugar, por sus similitudes, *Carmen*, no *Ubú*.

## 2. Primer análisis: ANÁLISIS A NIVEL DE LA HISTORIA

### 2.1 Sujetos de la historia

En el *Ubú rey* de Jarry, el modelo actoral escogido está en función del desarrollo de una teoría más global, que incluye un cambio coherente de concepción de los cuatro elementos fundamentales del teatro: personaje, espacio, tiempo y espectador. Como afirma Abirached:

Su principio esencial es devolver el teatro al imperio de lo imaginario [...] y reafirmar, al hacerlo, el carácter específico de la forma dramática frente a otras artes y más en particular,

---

<sup>87</sup> Anexos: DVD\_1; 2\_Material Prensa, *Ibidem.*, p. 2.

frente a la escritura novelesca: retornando a las fuentes de la mimesis, Jarry asigna como objetivo al teatro crear la vida por abstracción y síntesis, a partir de imágenes impersonales<sup>88</sup>.

*Crear la vida por abstracción y síntesis*, ésta es la clave, De hecho, Abirached titula el capítulo dedicado al autor: “Una abstracción andante”, porque así definió el propio Jarry a su personaje principal. ¿Cómo llega a este principio esencial? ¿Cuáles son los motivos que le conducen a plantear de este modo el personaje? Reniega del teatro creado a partir del clasicismo francés, porque considera que el género de la novela tuvo un influjo devastador en las formas teatrales cuando incorporó lo psicológico y lo social en la literatura dramática. Jarry cree que tal fue su contagio que adulteró la pureza del teatro. En contrapartida, apuesta por la teatralidad y por la parodia como sistema para llevarla a cabo.

Como consecuencia, a nivel de personaje, encontramos una apuesta por la estética y el carácter grotesco, una vuelta a lo primitivo y lo simplificado. El personaje se concibe como una máscara y, para esto, al actor hay que despojarlo de su individualidad y tratarlo como una marioneta.

Al retornar la mirada hacia el teatro de Esquilo y de Shakespeare, no renuncia a la mimesis, como muchas veces se ha afirmado, sino que le da la vuelta y encuentra un juego de teatralidad que la aleja del modelo naturalista –en boga e instalándose en aquel momento–, que persigue la identificación directa con el público desde los instintos más bajos, esos que permanecen escondidos bajo nuestro “ser social” en un juego de espejos.

Existen numerosas publicaciones relacionadas con Ubú, el personaje protagonista, máscara sin psicología que sólo se mueve por las necesidades más básicas; y, en menor medida, con su mujer, la *Madre Ubú*. En opinión de Abirached, representa “la gama de necesidades primarias de la humanidad, entregadas a la anarquía y llevadas al grado de máxima brutalidad: el hambre, el deseo, el miedo, el sueño, el instinto de conservación fácilmente tornado en crueldad y sed de poder... ésos son sus móviles”<sup>89</sup>. Como anti-héroe caricaturesco, posee todas las características contrarias al héroe: tonto, glotón, barrigón, ambicioso, cobarde, vulgar o criminal, entre las más significativas. Una gran espiral en su panza –manera gráfica de expresar la popular frase “mirarse el ombligo”– es símbolo de su extremado egocentrismo. Ubú y la Madre Ubú son una parodia satírica de los protagonistas del *Macbeth* de Shakespeare. La Madre Ubú es la esposa del tirano –remedo

---

<sup>88</sup> Abirached, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de España, 1998, p. 181.

<sup>89</sup> *Ibidem.*, p. 185.

paródico y caricaturesco de Lady Macbeth– y, en su función de ayudante, se caracteriza por ser instigadora e intrigar desde la sombra. Del resto de figuras, únicamente se encuentra el largo catálogo de personajes que figura en el reparto del texto original, sin ningún tipo de descripción. Salvo dos indicaciones del autor: un asterisco junto a la palabra personajes –que remite a una nota al pie de página en la que se lee: “Los señalados con asterisco son personajes históricos”– y los datos sobre el vestuario.

Todo nos lleva a pensar que, desde el primer momento, el autor recurre a los recursos paródicos, porque nos recuerda los interminables *dramatis personae* de las obras clásicas. Si sus referentes concretos son Esopo y Shakespeare, es notorio el dilatado número de personajes que intervienen en la mayoría de sus obras, sobre todo, de éste último. Por eso, el reparto de Jarry desde el punto de vista cuantitativo es muy amplio, aun teniendo en cuenta que muchos personajes tienen una intervención muy breve; otros son de carácter colectivo –Todo el ejército ruso, Todo el ejército polaco, Campesinos, etc.– e incluso de carácter objetual –La máquina de descerebrar...–. Además, en la selección de personajes de la obra entra en juego la intertextualidad. Encontramos personajes históricos reales rusos o polacos –el General Lascy, Estanislao Leczinski, Juan Sobieski, el Emperador Alexis y Miguel Federovitch– que sirven para ironizar el drama histórico, puesto que se insertan en una obra que huye de la historicidad.

Otro caso es el del personaje del Mensajero, arquetipo que tiene función y recorrido desde el teatro griego. Jarry subvierte su tradicional función y prácticamente con los exabruptos que le propina el Padre Ubú no le deja comunicar su misiva, rompiendo así la convención teatral. Abraham lo valora en un doble sentido:

1. A través de él, los protagonistas tienen acceso a saber qué ocurre en otros lugares del espacio diegético, es decir que desempeña la función pragmática<sup>90</sup> tradicional que permite mantener la unidad de espacio, siendo él la vía de relación con el plano extra-dramático.
2. Muchas veces facilita la unidad de acción.

Con esta parodia de las convenciones, *Ubú rey* es una crítica mordaz no ya del hombre en el mundo sino del hombre en el teatro, de la que este caso no es la única expresión, como ejemplifica Abraham:

---

<sup>90</sup> García Barrientos. *Op. cit.*, p. 179.

Además de la ya mencionada aparición del mensajero, son parodia de la tragedia clásica los monólogos ridículamente diegetizantes de Madre Ubú (IV, i, 89-90 y V, i, 113-114). La función diegética (García Barrientos, 2001:60) de este tipo de monólogos en el teatro clásico –con “clásico” me refiero sobre todo al teatro que respeta la regla de las unidades– es muy similar a la del mensajero: informar al espectador sobre acciones ausentes en el espacio o en el tiempo de la escenificación o sobre situaciones que se consideraban de mal gusto ante los ojos del público. Lo parodiante de los monólogos de la Madre Ubú reside en que, en el primero de ellos, repite absurdamente las mismas acciones que realiza en escena y, en el segundo, satura al espectador de información que ya conoce [...] Por otro lado, el *topos* de la aparición sobrenatural de Bugrelao, la premonición de la reina Rosamunda y la organización de la conspiración, que remiten al *Julio César* shakesperiano, y la parodia de *Macbeth* en el hecho de que la madre Ubú sea quien promueve el asesinato, son algunas resonancias del teatro isabelino<sup>91</sup>.

Este personaje suscita la creación de un ciclo compuesto por tres obras más: *Ubú en la Colina* –“contrapartida” de *Ubú rey*, adaptación para un acto de marionetas–, *Ubú Cornudo* y *Ubú encadenado*. A nivel de intertextos parodiantes, observamos que desde el propio título se está jugando con los de las obras de Esquilo *Edipo rey*, *Edipo en Colona* y *Prometeo encadenado*.

La parodia, por su propia ascendencia etimológica del griego, indica imitación burlesca de una obra literaria o artística, es decir, es una obra satírica con intención jocosa nacida de otra obra anterior. Por tanto, como observa Hutcheon, es una forma de intertextualidad que contada desde la distancia inherente a la comedia produce en el público un efecto hilarante. Esta vuelta al pasado no es nostálgica ni ahistórica, pero es importante encontrar las similitudes y las diferencias entre ambas porque suele jugar un factor ideológico en la intención<sup>92</sup>.

## 2.2 Los acontecimientos

Si a nivel de personaje, como componente teatral, la técnica que utiliza Jarry es el desnudamiento o la reducción a lo esencial, a nivel temático utiliza la misma táctica. Diríamos que plantea de modo muy básico un esquema repetido en la tragedia clásica: el héroe –de origen distinguido– se plantea la toma por asalto al poder y, tras numerosas intrigas, al final consigue el triunfo con ardides y violencia. Reconocemos el juego paródico

---

<sup>91</sup> Abraham. *Op, cit.*, p. 301.

<sup>92</sup> Hutcheon, Linda. “Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l’ironie”. *Poétique. Revue de Théorie et Analyse Littéraires*. Paris, n° 46, 1981, pp. 143-147.

de traiciones, sangre, combates y muertes shakesperianos, en concreto, de su obra *Macbeth*, como ya hemos afirmado.

A continuación presentamos el argumento, como cadena de acontecimientos, de *Ubú rey*<sup>93</sup>:

La obra empieza con una conocida exclamación: “Merdre!” [“¡Mierdra!”] que da el tono de la función y presenta al personaje de Ubú, como dijimos, una representación guiñolesca del autoritarismo y el abuso del poder.

El capitán de ejército Polaco, ex Rey de Aragón y gran doctor en *Patafísica*, Ubú, es capitán de dragones del Rey Wenceslao de Polonia. Instigado por su mujer, se deja tentar por la ambición al trono y decide derrocar al rey. Durante una parada militar, mata, con la ayuda del Capitán Bordura y su ejército, al soberano y a sus dos hijos, instalando una terrible tiranía. Bugrelao, hijo del antiguo rey, y su madre logran escapar de la matanza de su familia y se refugian en una caverna. Acuden a pedir el apoyo del rey de Rusia, quien le concede el control de un ejército para poder recuperar su corona. Mientras, Ubú, una vez proclamado rey, trata de sacar dinero de todas partes; despoja y mata a nobles y magistrados, sube los impuestos a cifras excesivas a los campesinos y castiga a pequeños y grandes comerciantes que no pagan. De vez en cuando, concede al pueblo alguna dádiva para evitar disturbios. Nace, a pesar de todo, un vivo descontento, y el improvisado soberano busca el remedio con locas medidas. Estalla entre tanto la guerra con Rusia, luego asciende al trono el hijo de Wenceslao, Bugrelao, y cuando llega con su ejército, Ubú deja Polonia en manos de su mujer y parte a la guerra, donde es derrotado. Perseguido luego del desastre, se encuentra por azar con su esposa y juntos escapan de Polonia en barco hacia nuevas hazañas, gracias a la ayuda de alguno de sus fieles. En el navío, siente la necesidad de dirigir la maniobra, a riesgo de naufragar.

### 2.2.1 Estructura del montaje

Con la finalidad de analizar el grado de fidelidad del espectáculo de Bambalina-Bascuñán-Jácara Teatro respecto a la obra teatral original de *Ubú rey*, hemos realizado un estudio comparativo entre la versión teatral de Juan Luis Mira, el texto escénico original de Jarry<sup>94</sup> y el visionado de vídeo del montaje teatral *Ubú*.

---

<sup>93</sup> El argumento de la obra es una transcripción prácticamente literal de la combinación de dos fuentes: *Biografía y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. [En línea] Disponible en: [http://www.biografiasyvidas.com/obra/ubu\\_rey.htm](http://www.biografiasyvidas.com/obra/ubu_rey.htm) [última consulta: 12/09/16] y *Alfred Jarry*. Sel., trad: Alicia Romero, Marcelo Giménez. [En línea] Disponible en: [www.deartesypasiones.com.ar/03/doctrans/jarry.doc](http://www.deartesypasiones.com.ar/03/doctrans/jarry.doc) [última consulta: 12/09/16]

<sup>94</sup> *Ubú rey* se ha trabajado a partir de la traducción de José Benito Alique y edición de Lola Bermúdez publicada por el Editorial Cátedra, nº 259, 2007.

Jarry, que describe la obra original como “drama en cinco actos y en prosa” y presenta la siguiente estructura: Dos textos de presentación del autor; Acto 1 [7 Escenas]; Acto 2 [7 Escenas]; Acto 3 [8 Escenas]; Acto 4 [7 Escenas] y Acto 5 [4 Escenas]; Apéndices.

La primera diferencia detectada pertenece *al nivel estructural*, puesto que se ha realizado una operación de modificación y reelaboración del texto que nos distancia, de entrada, del grado máximo de fidelidad. El texto de Bambalina se compone de una reducción del original a diez escenas, con prólogo y epílogo.

La segunda diferencia respecto al original la encontramos en el prólogo. Se trata de una *anomalía de no correspondencia entre texto y espectáculo*<sup>95</sup>

## PRÓLOGO

Los dos textos de presentación del autor del original se sustituyen por dos intervenciones que enmarcan la diégesis, ya que el espectáculo se cierra con estos mismos elementos en estructura circular:

- 1) La imagen poética del personaje alado del Mensajero, flotando en el centro de una inmensa oscuridad, enuncia estas definiciones que dan la clave del espectáculo:

Entrada de música [00:16]

**Mierda:** Arte de representar obras dramáticas. [00:25]

**Teatro:** Excremento humano o de animal.

**Pistola:** Mujer que tiene hijos con respecto a estos.

**Madre:** Arma de fuego corta que se maneja con una sola mano.

**Rey:** Hombre o cualquier animal macho respecto de sus hijos

**Padre:** Jefe del estado... en una monarquía. [01:09]

*Anomalía por operación de injerto textual, con modificación del orden de exposición.* En este caso, se alteran/alternan las respuestas con el propósito de apelar al *logos* del espectador con una imagen de ensueño.

---

<sup>95</sup> La estructura que presentamos se ha organizado en función del esqueleto del montaje y de la última versión del texto con la que trabajó el equipo, datada en febrero de 2005. Además, trabajamos con la temporalización del montaje grabado en vídeo. Se puede localizar en Anexos: DVD\_1; 1\_Bloque Montajes; 1.1\_Bloque A\_Origen Dramaturgia; 1.1.2 *Ubú*; e\_ otros, UBUTEXTFINALEQUIP.

- 2) OBERTURA<sup>96</sup> [01:12 a 07:08] Proyección de vídeo y canción coreografiada. *Teatro virtual*. Intertextualidad, incongruencia del lenguaje y gestualidad reiterativa, segmentada y muñequizada.

**ESCENA I [07:11 a 12:05]**

Mientras los actores van a tomar posición en escena [07:11] la voz del actor que representará a Ubú repite constantemente la frase: “Y si no existiera Polonia, no existirían los *pollacos*”, última frase de la obra, reforzando así la estructura circular. El resto articula frases incomprensibles hasta que sube el tumulto de voces, se produce un silencio [07:38] y en el minuto [07:40] todos los personajes que están en escena gritan la conocida frase inicial del Padre Ubú, “¡MIERDRA!”.



UBÚ Copyright fotografías : Vicente A. Jiménez - 2005 / para Teatres de la Generalitat Valenciana

Fig. 23 Disposición en el espacio. Inicio Escena I

Luz de escena. El suelo es un gran inodoro a la “turca”, muy pulcro. Vemos dos bandos a ambos lados del orificio: en un extremo, el Padre Ubú y sus secuaces, y en el otro, Madre Ubú y los suyos.

[ACTO I. Esc. I de *Ubú rey*. Padre Ubú y Madre Ubú] 1ª frase de M. Ubú [07:45]

En el montaje, hay respuestas corales de acción y texto en ambos bandos que refuerzan la intención de los personajes protagonistas. Otra manera de subrayar su liderazgo es a

<sup>96</sup> Se analiza en el Capítulo 6. *Universo sonoro*, de la presente tesis doctoral.

través del recurso del *Metateatro*: se desdobra su imagen con la presencia de dos títeres que maneja cada grupo. El efecto es el distanciamiento, la intensificación de la muñequización y la hilaridad.

*Anomalía por supresión de la propuesta de resolución escénica*: El texto de la versión de Policarpo plantea el inicio del espectáculo en relación con la película *Macbeth* de Orson Welles, con texto doblado por los actores del montaje. Sería la imagen de Orson Welles quien articularía por primera vez el grito de “¡Mierdra!”.

Réplica final de escena de Madre Ubú. [11:37 a 12:05]

## **ESCENA II [12:21 a 27:44]**

[12:11] Entra música. Se va creando el espacio: una gran mesa circular con un agujero concéntrico. Hay platos con ensaimadas-espirales para el banquete.

Transición. [12:14] Entra audiovisual de telón de fondo, con la imagen de la espiral.

En [12:21], empieza a entrar la luz de la escena y el foco ilumina a Madre Ubú.

[12:23] Sus ayudantes realizan una genuflexión a su paso, es el inicio de una coreografía.

CANCIÓN “Venga vecina, pa’ la cocina. Venga vagina, qué vaga es”. [12:35 a 14:26/27]

TEXTO [14:28] Pie de Madre Ubú para la Escena II: “¡Que no falte de ná!”.

*Anomalía de intervención parcial por condensación de unas cuantas escenas del texto original en una sola*. Modificación del nombre del Capitán Bordura por CENEFO:

Escena II: se sintetiza el diálogo inicial entre Padre y Madre Ubú).

Escena III: El banquete es una coreografía con los secuaces hasta su expulsión. Pie del Padre Ubú: “Muy pronto gritaréis: ¡Viva el Padre Ubú!”.

[16:38 a 18:15] Música y CANCIÓN.

Escena IV: Padre y Madre Ubú con Cenefo. Hablan de matar a Wenceslao y a los Reyes de Lituania. Cenefo colaborará. [20:53] Sale Cenefo.

Escena V: [20:54] Mensajero, aquí Mensajera. Anuncia que le llama el rey.

Escena VI: Desaparece. Escena con el rey, Bordura, los hijos del rey y Ubú. La acción se transforma en un esquema rítmico: “Pum, Pum y *Sansacagó* y Pum” [23:52 a 24:24] con percusiones, ritmo y coreografía.

Escena VII: Plan de la muerte y juramento de todos

Juramento: Audiovisual con referencia a la antigua imagen del Águila de San Juan que aparece en el escudo de la bandera española, jugando con la palabra “ethernidad”. [26:53] Entra música [27:00 a 27:44] Redobles, pasos, marcha militar. Salen.



**ESCENA III [Acto II] [27:47 a 40:43]**

[27:47] Rey y dos escoltas. Se colocan muy al fondo en fila y frontales a público. [27:50] Entra música. Reminiscencias orientales. Pasacalle-desfile para reunirse con Cenefo. Conforme avanzan cambia el espacio a vista del público. Hasta [28:24].

**Cambios detallados respecto al Acto II original:**

Escena I: Desaparece. Diálogo entre el rey Wenceslao, la reina Rosamunda y los 3 hijos, advirtiéndoles que no vayan a reunirse con Ubú.

Escena II: Reunión entre el rey y Padre Ubú. Se versiona el encuentro mediante juegos escénicos. Por ejemplo, se crea un fondo con varias hileras de monigotes de papel recortados de lado a lado del escenario, con muñecos que remiten a los del Día de los Inocentes. Da sensación de multitud y se aprovechan para hacer la parodia de una Revista Militar. Juego de palabras: se sustituyen trompetas por cuchufletas, parece que inicien el Himno de España, pero cambian al género revista –“Agradecida y emocionada, solamente quiero decir...”– ¡Adelante la tropa! (Audiovisual. *Teatro virtual*: marcha militar. Filas en ambos extremos. Animación. [29:58 a 30:59] –La música, a veces recuerda al Himno de España–.



UBÚ Copyright fotografías : Vicente A. Jiménez - 2005 / para Teatres de la Generalitat Valenciana

Fig. 24. Revista Militar

Desde [31:27] en que Ubú rompe un muñeco hasta el grito de “¡Mierdra!” [31:34], se está preparando la pelea. En el audiovisual, se suman las imágenes de aviones.

En [31:45], se va audiovisual y la estructura que actúa de pantalla de fondo empieza a inclinarse hacia el escenario hasta ser un techo que achata el espacio escénico. La acción dura hasta que se vence al rey Wenceslao en [32:19 a 32:48] (¡A por los otros traidores! p. 14). Transición. La escena se oscurece. En la zona lateral derecha, se ilumina un puntual rectangular de luz blanca fluorescente.

Escena III: Cambio de nombre de Brugelao a Tontolaba. Escena corta entre Rosamunda y su hijo. Transición. [32:56 a 33:12] Aparecen por debajo del escenario. Ella recuerda a la actual reina de Inglaterra.

En [33:13], la Reina se tumba a dormir y roncar. Empieza la escena. Vislumbran extra-escena y verbalizan para informar al público de lo que les hacen al rey y a su hijo, Ladislado. Se dan cuenta de que ahora van a por ellos. (“¡El rey ha muerto! hasta ¡Y todo por ese miserubú!”) [34:58”]

Escena IV: Ellos, Padre Ubú y Soldados. Ubú y sus secuaces acuden en su busca hasta que la reina escapa [34:59” a 36:18”]

Escena V: *Anomalía por modificación del orden de exposición*: La acción de la Escena IV continúa con la de la Escena VI. La Escena V pasa a ser la Escena III en el montaje de Bambalina.

[37:25 a 37:53] “Pues yo, no”, xilófono y coreografía. Ubú moribundo.

Escena VI: *Anomalía por supresión casi total del texto de la escena*. En el texto original, Madre Ubú y Capitán Bordura convenciendo a Padre Ubú de que reparta riquezas entre el pueblo para que no se le echen encima.

Escena VII: La información de la escena anterior es suficiente con el texto que formula el Padre Ubú al pueblo mientras reparte monedas [38:52]. Audiovisual: Animación con círculos dorados, metáfora de las monedas. Escena de coronación, reparto de oro. *Anomalía por supresión parcial de la acción de la escena*: se omite la carrera del texto original y se incluyen guiños actuales de carácter económico (renta bailable, impuestos, etc.) Concluye con la invitación a una comida en la casa real. Redoble, para salir. CANCIÓN “¡Viva Ubú!” [39: 31 a 40:43] Transición.

En [40:14], se encienden lucecitas en el trono real. Inicio de entrada a escena.

#### **ESCENA IV [Esc. V del Acto II del original] [40:14 a 45:06]**

Se corresponde con la acción de la Escena V del Acto II del texto original. Títeres de mesa. *Metateatro*. Desdoblamientos dobles y triples. Se reproduce la escena de los títeres por los

actores que actúan esos personajes, arriba, en el lateral izquierdo al fondo. Ubú crea otro nivel, puesto que está sentado en su trono como público.



UBÚ fotografía Copyright Vicente A. Jiménez - 2005 / para Teatros de la Generalitat Valenciana

Fig. 25. Desdoblamiento



UBÚ Copyright fotografías : Vicente A. Jiménez - 2005 / para Teatros de la Generalitat Valenciana

Fig. 26. Intertextualidad y Metadiégesis

En estos juegos múltiples, el texto de la Reina no lo dice la manipuladora, sino otra actriz y a veces, dobla texto la propia actriz que hace de Reina. El texto de Tontolaba, lo dice el actor desde arriba, también lo dobla la actriz que está abajo y no manipula. Se juega expresamente a la Teatralidad, por ejemplo cuando la Reina dice: “sólo me quedan cuatro réplicas para morirme” o cuando cantan todos juntos “¡qué felices seremos los dos...!” y al pronunciar la palabra “sueños”, la voces se deforman y ralentizan [41:02 a 44:06].

Acciones: Huida y exilio de la reina Rosamunda y de su hijo Tontolaba. Muerte de la reina. Aparición de los fantasmas de los muertos (en esta versión, sólo se le aparece en pantalla el padre, el rey Wenceslado [43:19 a 43:49] que, cediéndole una espada que aparece por tramoya (*deus ex machina*), le encomienda venganza. Intertextualidad paródica con la escena de *Hamlet* y *metadiégesis*, historia dentro de otra historia. La resolución final se convierte en gamberrada: al desaparecer el fantasma del audiovisual, queda en pantalla la antigua “carta de ajuste” que indicaba el final de la emisión televisiva. Cuando también la *metateatralidad* llega a su fin, puesto que Ubú era espectador de la representación, éste se deshace en aplausos y saludos. En [44:06] salen. Queda Padre y Madre Ubú. CANCIÓN. [44:10 a 45:06]

El mecanismo que actúa como fondo se inclina y actúa como techo, aunque la escena queda más abierta que antes porque se detiene en una diagonal.

**ESCENA V [ACTO III del original] p. 21 [45:16 a 1:02:00]**

*Anomalía de intervención parcial por condensación de unas cuantas escenas del texto original en una sola.*

Escena I: Se mantiene, pero hay una *anomalía por modificación de la resolución escénica del final de la escena*. En el original, Madre Ubú escapa perseguida por Ubú y, en el paso a la Escena II, se produce un salto de tiempo –aparecen P. y M. Ubú



UBÚ Copyright fotografías: Vicente A. Jiménez - 2005 / para Teatres de la Generalitat Valenciana

Fig. 27. Los nobles

con Nobles encadenados, soldados, Jirón, Pila, etc.– y en texto de Mira, se da continuidad de acción y tiempo: el Padre Ubú la muerde, entra Cenefo al escuchar el grito [46:41] y se da la orden de entrada de los nobles encadenados.

La solución técnica, por economía de recursos, se resuelve a través de una metonimia. Se trata una burra de ropa con títeres colgando, contruidos con perchas de las que penden trajes.

En la percha está rotulado el título aristocrático y otros distintivos de personajes.

Escena II. Se mantiene: Nobles Magistrados y Hacendistas (perchas con trajes) que no satisfacen el pago a Ubú se lanzan al agujero del inodoro. Es un efecto muy expresivo, suena una cadena de váter y se dice: “¡Al agujero!”. El orificio está iluminado desde el suelo. Al final, Cenefo también acaba lanzado allí. Esta acción acaba con la frase: “¡Adelante carro de las finanzas!”.

[55:13 a 57:13] Transición Musical: *Ubanda* de Música para ir a recaudar a los campesinos. El espacio total de La Nau se deja a vista, espectacular e inmenso. Aparece desde el fondo una moto de alta cilindrada con un carro enganchado, a modo de remolque, suben Padre y Madre Ubú. Se posicionan tres actores detrás del escenario y realizan acciones mimadas emulando a los campesinos. Llegan. El motorista, declama el *ubando* real.



UBÚ Copyright fotografías : Vicente A. Jiménez - 2005 / para Teatres de la Generalitat Valenciana

Fig. 28. Ubando real en la zona posterior del escenario

Escena III. Desaparece. *Anomalía por elipsis del texto de la escena* en que hablan los campesinos sobre lo ocurrido. Sólo se conserva la réplica final, en la que aparece Ubú.

Escena IV. Desaparece el personaje de Estanislao, el viejo. *Anomalía por elipsis del texto de la escena y se sustituye por acción.* La escena enlaza con el grupo de campesinos directamente, denominado PUEBLO 1, a los que Ubú mata con una pistola rodeándoles con el motocarro.

*Anomalía por supresión de la propuesta de resolución escénica:* En el texto, el motín se resolvía cuando eran repelidos por un chorro pestilente.

Escena V. En el texto original, los personajes son Capitán Bordura y Padre Ubú. En el montaje, Padre y Madre Ubú. Ella lee una carta de Cenefo.

Escena VI. Desaparece.

Escena VII. Ella resuelve que sólo queda una solución: “¡La guerra!” (Se oscurece la escena [58:26]. Entra audiovisual con la imagen del travestido del principio espectáculo [58:28 a 58:36]. Ríe y se desdobra su imagen.

Escena VIII. Vuelve la escena. Entran los soldados que van a la guerra. Se introduce un guiño paródico local con el juego de una “filà de Moros y Cristianos”. Ubú plantea la necesidad de un caballo de finanzas [1:00:23], y aparece -como signo de correspondencia actual- una moto que le conducirá a la guerra. Le confía la regencia a Madre Ubú. Al grito de “¡Guerra!”, empieza a sonar la percusión. Baja la estructura que hacía de techo y vuelve a actuar de telón de fondo, mientras se va

oscureciendo la escena. Durante la transición, se ven las siluetas semi-iluminadas de los que marchan a la guerra detrás de la transparencia. *Teatro de sombras* (volúmenes y dimensiones). [1:02:00]

**ESCENA VI (ACTO IV, p. 31) [1:02:01 a 1:07:04]**

**Escena I [1:02:01]**

*Anomalía de intervención parcial por alteración del discurso narrativo: el monólogo de Madre Ubú se transforma en un diálogo, con la consiguiente distribución del texto.*

Primero se escucha voz de la actriz sobre las sombras y luego entra luz.

El monólogo de Madre Ubú de la búsqueda del tesoro se transforma en una escena sexual y dialogada con Girón [1:03:39]. Al pronunciar la pregunta “¿Sobrevivirá alguien bajo estas bóvedas?” en que la actriz desdobra su voz y le da un carácter fantasmagórico, se ilumina la escena del susto y deciden huir. A continuación, se oye una voz de ultratumba grabada [1:03:48]. Ahora sí, inician la huida con el oro. En seguida, se escucha la primera réplica de los personajes que participan en la siguiente escena. Se iluminan los dos planos.

**Escena II**

*Anomalía de intervención parcial por modificación estilística.*



UBÚ Copyright fotografías : Vicente A. Jiménez - 2005 / para Teatres de la Generalitat Valenciana

Fig. 29. Tres planos de acción y un cuarto, música en directo

Se transforma en escena de dos personajes, Tontolaba y Cenefo. En el texto original, es multitudinaria: partidarios de Bugrelao, pueblo y soldados (Todos) [1:07:04]

**ESCENA VII (ACTO IV) [1:07:08 a 1:16:56]**

*Anomalía de intervención parcial por modificación de la acción dramática: Se convierte en intra-escena como injerto visual una acción que en el texto original ocurría en la extra-escena por elipsis.*

[1:07:08] Entrada de la música de percusión en 06. Teatro virtual. Animación de la guerra junto a una coreografía de los actores en el fondo del escenario. Secuencias de movimiento con caídas que se repiten insistentemente.

En [1:08:14], entra la voz de Ubú con el texto de la siguiente escena. Se crean tres planos, ya que el monólogo de Ubú se presenta superpuesto sobre la animación y la coreografía. Se ve a Ubú sobre un andamio por un agujero al fondo del escenario.

En la gasa se proyecta una animación con sangre chorreante, calaveras... que se multiplican hasta cubrir de rojo toda la escena. Un gran solo de batería actúa como espacio sonoro de la guerra. Queda un solo actor que se resiste a morir, aguanta hasta que cae. Fin en [1:10:06]. Sigue el monólogo de Ubú. Mientras, se va levantando la estructura del fondo y vemos directamente a Ubú sentado en el andamio. Habla de la guerra.

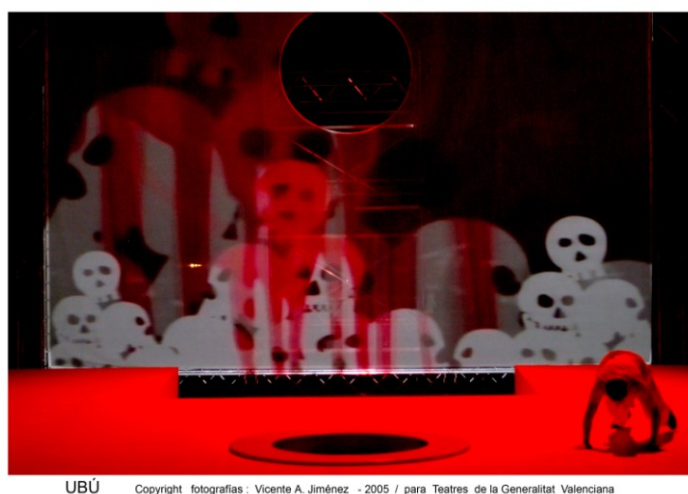


Fig. 30. Paisaje al final de una guerra

**Escena III. (ACTO IV) [1:10:45]**

El personaje de Rensky del texto original se sustituye por la Mensajera. Entra alada, pero corriendo sin aliento.

*Anomalía de intervención parcial por modificación estilística.* Desaparecen todas las referencias espaciales del texto y se sustituye por lugares más genéricos (Varsovia

se sustituye por palacio, por ejemplo). Primera vez que trata mal a la Mensajera. En el texto, lo habitual.

[1:12:18] Entra Tontolaba, por detrás de la gasa, por la calle posterior. Humo.

Ubú acaba de empezar a comer. En [1:12:40], por el fondo, pasa el Caballo de Troya, lo lleva Cenefo a pie. Al grito de Ubú: “¡Viva el águila roja, viva *Pollonia!*” [1:13:31], enloquece la escena y los actores entonan una única frase “Soy el novio de la muerte” –frase inicial del *Himno de la Legión*– que repiten infinitas veces; sus siluetas se desdoblaron y toman diferentes tamaños jugando con las sombras.

[1:13:55] Gran disparo. Ubú grita desde el suelo: “¡Ah, me han matado!”.

[1:14:22] Suenan golpes fuertes de percusión y , tras el grito que anuncia de la llegada de “¡Los rusos!”, asistimos a la Guerra. Coreografía de lucha.

#### Escena IV. (ACTO IV)

Estallido de bombas. *Anomalía por elipsis del texto de la escena:* reducción considerable del texto para potenciar el efecto visual.



UBÚ Copyright fotografías : Vicente A. Jiménez - 2005 / para Teatres de la Generalitat Valenciana

Fig. 31. Caballo de Troya. Intertextualidad *Guernica* de Picasso

Se observa la silueta del gran Caballo de Troya con la boca articulada, en sombra, detrás de la gasa. La imagen se multiplica. Al fondo, todos los actores permanecen de espaldas delante del caballo. [1:16:56]

#### **ESCENA VIII [1:16:58 a 1:26:31]**

Escena V. (ACTO IV) En la cueva (p. 40)



El escenario es ahora una gran cueva subterránea, levantada un tramo del suelo; algunos objetos ayudan a crear un espacio tematizado y a construir el ambiente.

Escena VI. [1:18:03] Desde que aparece el hocico del oso hasta la marcha de Pila y Cotiza. Ubú decide ponerse a dormir [1:20:58].

Escena VII. [1:20:59] *Anomalía de intervención parcial por alteración del discurso narrativo: el monólogo de Padre Ubú se transforma en un diálogo con su conciencia, con la consiguiente distribución del texto* (pp. 43-44).

La escena es más larga que en texto original. *Teatro de objetos*: Se crea el personaje de la Conciencia con la piel del oso como el cuerpo y una cabeza *ubuesca* separada que manejan dos actores. El espacio se crea con la iluminación: luz cenital rosa y violeta, crean una atmósfera de sueño. Se mantiene como apoyo la luz tenue de la gruta. [1:22:55]

Escena I. (ACTO V) [1:22:59] Padre y Madre Ubú en la cueva. [1:22:59]

Escena II [1:26:07]  
*Anomalía por modificación de la resolución escénica del final de la escena.*

En el original, los Ubú reciben ayuda. En la versión del texto, la escena acaba antes, cuando les pegan sin que nadie les auxilie. En el espectáculo, huyen por la estructura del fondo que actúa como puerta abatible al revés, de abajo arriba. Se hace oscuro al final de la escena, excepto en el andamio, por donde escapan los personajes [1:26:31].



Fig. 32. La gruta, un tramo alzado del suelo

### ESCENA IX [1:26:32 a 1:27:39]

Escena III. (ACTO V) (p. 49) [1:26:32]

En el montaje, de momento sólo se utiliza el principio del texto de la escena. Todo oscuro, excepto tres puntos de luz que suben y bajan de intensidad. Prácticamente, de cara a los actores, la escena es auditiva, no visual.

*Anomalía por operación de injerto textual, con modificación parcial estilística.* En el texto original esta escena es muy breve y recorren diferentes países en su huída. En texto montaje se alarga y se propone el juego intertextual: “Mi reino por un

caballo”. Por otra parte, se modifican los espacios. En el texto del espectáculo, permanecen en la cueva y nieva cuando salen –recordemos que, en el texto de Jarry, era caótico e hilarante que nevase dentro de la cueva– [1:27:39].

#### **ESCENA X [1:27:40 a 1:30:09]**

Escena IV. (ACTO V) Navío (pp. 51-53)

Gasa con proyección de la inmensidad del mar. El Navío es la imagen metafórica del círculo central de la gasa, iluminado con luz cálida y con ellos mirando al frente, subidos al andamio.

*Anomalía de intervención parcial por modificación de la acción dramática: Se convierte en intra-escena como injerto visual una acción que en el texto original ocurría en la extra-escena por elipsis.*

El triunfo de Tontolaba, en el texto original es una acción que se oye extra-escena. En el espectáculo, lo ve Madre Ubú por un catalejo.

Tontolaba está en el escenario, frontal al público con una coronita de rey: la imagen funciona por asociación intertextual con el dibujo más emblemático de *El*

*Principito* (1943) de Saint-Exupéry. El juego de contrastes de tamaños ayuda a crear un ambiente poético y sinestésico.

*Anomalía por operación de injerto textual, con modificación parcial estilística:* Los personajes no vuelven a Polonia, sino que se dirigen a Valencia. Se incorporan referencias concretas reconocibles por el público. [1:29:47 a 1:30:09]

CANCIÓN “Canción del descerebraje” (pp. 53-54).

*Anomalía por modificación de la resolución del final de la obra dramática.*

Círculos en el suelo, como el cinco de un dado. (*Historia del soldado*). En el escenario, se yuxtaponen tres acciones distintas:



UBÚ fotografía Copyright: Vicente A. Jiménez - 2005 / para Teatres de la Generalitat Valenciana

Fig. 33. Escena final de la diégesis

En los dos del fondo: izquierda, Mensajera-cantante y derecha, coreografía contemporánea. En el punto-círculo central, coronación de Tontolaba.

En la gasa del fondo, animación con *deconstrucción de la imagen de distintos motivos de la cultura valenciana*: desfiles de falleras y elementos del traje regional deconstruidos. Ensaimadas girando, imagen de la masa de los churros y longaniza en espiral con agujas de fallera. Los actores van hacia la calle posterior, por la puerta abatible. Se mueven con diferentes objetos que han intervenido en la obra (Final, *Historia del soldado*) Proyección en sombras. Locura. Traca final (fuegos artificiales). Oscuro [1:33:25]

### EPÍLOGO [1:33:30 a 1:36:17]

Imagen del Mensajero del inicio del espectáculo. Ahora es mujer y lleva los pechos descubiertos. Enuncia la definición final:

**Omblijo:** *yoyoirrugado* que queda en el centro del *vientro*, como *risagro* del cordón umbilical. Se cierra sobre ella, a manera de feto. Oscuro. [1:33:52]

Interrumpen el inicio de los saludos con una CANCIÓN [1:34:49 a 1:36:17], que juega con la deconstrucción de la expresión “Terra Mítica. Mítica mierda”.

Según Abirached, “Ubú crea, a medida que habla, sucesos, peripecias, intrigas que surgen y se deshacen a merced de su capricho: inventor de su propia historia, en *Ubú rey*, *Ubú cornudo* y *Ubú encadenado*, arrastra un pequeño pueblo de fantoches que se le parecen, privados de pasado y de porvenir [...] Extranjeros a la realidad de todos los días”<sup>97</sup>. Por tanto, una vez establecida la cadena de acontecimientos y atendiendo a la forma en que se presentan en la obra, se define como principio organizador de los hechos “el *principio de discontinuidad y elipsis en la estructura*, de *collage* intertextual de situaciones y frases textuales en clave burlesca”<sup>98</sup>. Esta discontinuidad en el montaje de *Ubú* juega a favor de la dramaturgia planteada, es decir, se intenta clarificar al máximo la línea argumental, pero la interrupción de la acción dramática viene dada, principalmente, por la *dramaturgia de la imagen* y por la introducción de los números musicales cantados y coreografiados, siempre dentro de una línea *ubuesca*.

---

<sup>97</sup> Abirached. *Op. cit.*, p. 184.

<sup>98</sup> Sarasola, Daniel. “Transformaciones y rupturas en la literatura dramática contemporánea” en Doménech, Fernando (ed.) *Manual de dramaturgia*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2016, p. 77.

### 2.3 Circunstancias espaciales

El espacio diegético evocado por Jarry es Polonia, un país que a veces es legendario y mítico, y otros, una Polonia real. Jarry aportó un tercer sentido al anunciar dónde transcurría la obra en el discurso inaugural de su estreno: “en Polonia, es decir, en ninguna parte”. Provocó al público antes de iniciar el espectáculo, porque les anunciaba la ruptura de una convención, la “unidad de lugar”. Por otra parte, el catálogo de espacios físicos donde se desarrolla la obra es bastante heterogéneo: España (con Aragón y Castilla), Francia (con París o Mondragon), Dinamarca (Elsinor) o Alemania. Además, se requieren abundantes decorados: el palacio real, el campo de batalla, la cripta, dos grutas, un navío, el bosque, la casa de Ubú, etc.

De esta forma, Jarry juega a la oposición de la expresión aclaratoria inicial –“en ninguna parte”– y la multiespacialidad. Este catálogo exagerado de lugares, recuerda al recurso paródico empleado con el extenso reparto de personajes. Con lo que, en la propuesta dramática del espacio por parte del autor, encontramos una nueva oposición: multiespacialidad diegética y un decorado único abstracto y sintético.

Jarry deja constancia escrita del tipo de decorado que requiere *Ubú rey*. No debe ser mimético con la naturaleza, ni tampoco presentar una ilustración ya creada que obligue al espectador a no imaginar. Propone un decorado “heráldico”, con una tintura lisa y uniforme para una escena o todo un acto:

En efecto, la podemos conseguir [la tintura] simplemente, y de un modo simbólicamente exacto, con una sencilla tela sin pintar, o con el reverso de un decorado, realidades en las que cada cual encontrará el lugar que se le antoje. O todavía más, si es que el autor sabía lo que quería, el verdadero lugar de la acción, que aparecerá por ósmosis sobre la tela<sup>99</sup>.

A través de estas palabras, el autor deja claro que el decorado debe ser una idea simbólica del espacio diegético. Y propone posibles soluciones escénicas que posibiliten los cambios de lugar con el uso de accesorios: carteles con letreros, marcos que simbolicen ventanas o puertas, el gesto de un actor para la acción de abrir o cerrar, etc.

### 2.4 Circunstancias temporales

Si con la referencia espacial “en ninguna parte” Jarry rompía la convención de la “unidad de lugar”, con la referencia temporal “eternidad” rompe con otra de las unidades

---

<sup>99</sup> Apéndice II “De la inutilidad del teatro”. Artículo publicado por A. Jarry en el *Mercure de France* (septiembre de 1986) preparando el inminente estreno de *Ubú rey*, en: Alfred Jarry. *Ubú rey*. Madrid, Ediciones Cátedra, col. Letras Universales, 1997, Trad. de José Benito Alique, Ed. de Lola Bermúdez, pp. 179-180.

aristotélicas, la “unidad de tiempo”. Existe una clara voluntad de que el espectador no cuente con referentes concretos. Con su mirada puesta en el pasado, revisa en la etimología griega la significación de la palabra teatro y recuerda que es el lugar donde se ubica el público. Luego, es el público quien tiene que completar los sentidos.

Existen muy pocas alusiones al tiempo, y los pocos indicativos que aparecen, juegan a favor de la teatralidad y no de la mimesis, factor que indica una anomalía en el nivel de la temporalidad. Es evidente que el autor quiere destapar y desnudar el entramado teatral. Lola Bermúdez nos acerca estas liberadoras palabras de Jarry:

La ausencia inicial de referentes [...] constituye, sin lugar a dudas, una de las claves de la permanente actualidad de la obra, apuntando de esta forma a la de eternidad (“ethernidad”, de éter [“éther”], en grafía jarryniana), idea clave de la obra de arte, como el propio Jarry lo expuso en *Le Temps dans l’Art*: “Si queremos que la obra de arte sea eterna en el futuro, ¿acaso no es mucho más sencillo liberarla uno mismo de los lindes del tiempo, haciéndola así eterna al instante?”<sup>100</sup>.

Se trata de una obra antihistórica, en la que al autor le gustaría trasladar al espectador al mundo imaginario de los cuentos:

Lo que pretendí fue que, al levantarse el telón, la escena resultase para el público como ese espejo de los cuentos de Madame Leprince de Beaumont en que el vicioso se ve con cuerpo de dragón y testuz de toro, según la exageración de sus principales vicios<sup>101</sup>.

### 3. Segundo análisis: ANÁLISIS DEL NIVEL DEL DISCURSO

#### 3.1 Sujetos de la enunciación y Mecanismo discursivo

Como ya hemos afirmado, el estudio del sujeto de la enunciación en la dramaturgia de textos narrativos de Sanchis Sinisterra se orientaba a averiguar los siguientes interrogantes: ¿quién narra? ¿se puede determinar cuál es la voz del narrador en la organización de los acontecimientos? y ¿cuál es el tipo de discurso empleado?

Según García Barrientos, la categoría de la “voz” es solamente asignable a la narrativa. Esta categoría, en el drama habría que descartarla y tendría una correspondencia con el concepto de *visión*, del que dependen los niveles de representación o de ficción de este género relacionado tan estrechamente con el ámbito de las artes visuales. En narrativa, la

---

<sup>100</sup> *Ibidem.*, p. 13.

<sup>101</sup> Jarry. Apéndice IV “Cuestiones teatrales” en *Todo Ubú*. Aparecido en *La Revue Blanche* del 1 de enero de 1897 en: Bermúdez ed.: Alfred Jarry. *Ubú rey*. Madrid, Ediciones Cátedra..., p. 189.

ficción se crea a través de la palabra y en el drama, ante los ojos del espectador, con todo el juego de desdoblamientos que este hecho conlleva. Se trata del “cuarto elemento *fundamental* del teatro, es decir, el público”<sup>102</sup> y para estudiarlo, habrá que investigar todo aquello que participa en la recepción teatral o -como prefiere denominarla el autor- la *visión*. Las tres categorías que constituyen la visión como sistema de análisis son: la *distancia*, la *perspectiva* o focalización y los *niveles*<sup>103</sup>.

En este caso, utilizaremos la categorización del modelo dramatólogo de García Barrientos como base de nuestro análisis.

### **3.1.1 Distancia**

El grado de distancia en el drama está en función del grado de ilusionismo o antiilusionismo escénico. Es decir, del efecto mayor o menor de “ilusión de realidad” o “mímesis” escénica.

Si por mímesis entendemos la acción de crear mundos ficcionales, hay que tener en cuenta que la cualidad de la verosimilitud es un factor que varía históricamente y, por tanto, también varía el nivel de la convención en el espectador contemporáneo del momento.

El modelo dramatólogo entiende el drama como un conjunto de elementos doblados en la representación teatral: espacio, tiempo, personaje y público, puesto que considera que cada uno de estos sujetos teatrales representantes posee un doble representado. Así explica el teatrólogo la mecánica del procedimiento: modo en que “el conjunto de los elementos (reales) representantes” -plano escénico- crea la fábula o argumento, un “universo (ficticio) significado” -plano diegético- a través de un tercer plano -dramático- que se define como “relación existente entre escenificación y fábula, es decir, la fábula escenificada” o “la estructura artística (artificial) que la puesta en escena imprime al universo ficticio que representa”<sup>104</sup>.

---

<sup>102</sup> *Ibidem.*, p. 193. Los otros tres elementos fundamentales del teatro son personaje, espacio y tiempo.

<sup>103</sup> García Barrientos toma la terminología del modelo de análisis que empleó Genette para la narrativa y establece un paralelismo entre el “modo” narrativo y la “visión” para el modelo dramático, en García Barrientos ed., *Op. cit.*, p. 194].

<sup>104</sup> García Barrientos (ed.). *Op. cit.*, p. 30.

Desde esta perspectiva, Abraham define la mimesis como la “actividad que se despliega en el teatro mediante la semiosis del desdoblamiento: el conjunto de presencias actuantes – espacio, tiempo, actor y público– es semiotizado para dar paso a la ficción”<sup>105</sup>.

En el primer análisis, hicimos referencia a los efectos antiilusionistas o distanciadores en el drama de Jarry; en este segundo análisis procedemos a estudiarlo aplicado al espectáculo de Bambalina-Bascuñán-Jácara Teatro, teniendo en cuenta la semiosis del desdoblamiento del teatro, la existencia de los tres planos (escénico, diegético y dramático) y el impacto en 2005 de la recepción de *Ubú*.

Como procedimiento para valorar el grado de ilusionismo, García Barrientos plantea estos tres aspectos de la distancia dramática: “a) Distancia temática o argumental, entre ficción y realidad; b) Interpretativa o semiótica (representativa *stricto sensu*), entre interpretante e interpretado; y c) Comunicativa o pragmática, entre sala y escena o público y actores”<sup>106</sup>.

#### 3.1.1.1 Distancia temática

##### *Distancia temática personal*

Hemos definido las características del personaje diegético en el primer análisis. Para el enfoque de la distancia temática, se parte también de esta idea de personaje en la ficción para medir la distancia entre éste y el real (actor) percibido por un público también real. Obviando la cuestión ética, la clasificación es similar a la que estableció Aristóteles, “según sean éstos mejores que los reales, peores o semejantes a ellos, y que formularemos en términos de idealización, humanización y degradación”<sup>107</sup>.

En este caso, responde al tipo de *personaje degradado*, puesto que se presenta el personaje en un universo guiñolesco, como una máscara o muñeco, una caricatura deformada del hombre. En el juego de desdoblamiento, se busca el juego óptico con la sala, de manera que el escenario sería como un espejo deformante donde se ven reflejados los espectadores en sus miserias y proceder ocultos. De hecho, con la versión del texto se ha realizado una labor de actualización en la que se introducen referentes culturales

---

<sup>105</sup> Abraham en García Barrientos ed. *Op. Cit.*, p. 292.

<sup>106</sup> El autor advierte que son inseparables, pero a nivel teórico se dividen para facilitar el análisis. García Barrientos ed. *Op. cit.*, p. 199.

<sup>107</sup> *Ibidem.*, p. 186.

cercanos y reconocibles para facilitar el acceso del público al interior de la acción dramática.

La distancia temática en el espacio y el tiempo habitualmente funcionan unidas. A nivel diegético y dramático, tanto en la obra original como en la escenificación de Jaume Policarpo, se persigue la no localización del universo ficticio:

#### *Distancia temática temporal*

El grado de determinación de la distancia temática temporal cuando se persigue la no precisión histórica de la acción dramática, se define como *ucronía*. Así estaba planteada por Jarry, como dijimos, con su alusión a la “eternidad” y en el montaje se buscan recursos contemporáneos para mantenerse fieles a este principio.

#### *Distancia temática espacial*

El grado de determinación de la distancia temática espacial cuando se persigue la no determinación geográfica de la acción dramática, se define como *utopía* o distancia infinita, que se corresponde con la ucronía temporal.

En el primer análisis citábamos como categoría en la obra de Jarry la *multiespacialidad*: se nombraban lugares y decorados múltiples explícitamente y con intención irónica. En esta versión se eliminan gran parte de las referencias y con esta opción, también el factor paródico. En consecuencia, la distancia disminuye, porque el factor espacial se potencia desde otros ángulos más plásticos y la obra gana en contemporaneidad.

#### *3.1.1.2 Distancia interpretativa*

##### *Distancia interpretativa temporal*

Relación entre la localización en el tiempo del mundo ficticio que plantea Jarry y la de su comunicación, es decir, la real de la escenificación.

Pensamos que en el montaje se ha buscado potenciar la ucronía mediante el *sincretismo temporal*: a través de la mezcla de elementos de diversos períodos se pretende suscitar una visión ecléctica, atemporal. Sin embargo, la modernidad de los recursos técnicos y plásticos en la factura del espectáculo, arrastran al espectador a borrar la frontera del anacronismo; o, quizá, sea un juego de contrarios al más fiel estilo de Jarry, pasados cien años. Así se consigue, por defecto, que el juego de opuestos Ilusionismo-Distancia interactúe con el público durante el tiempo de la representación.



### *Distancia interpretativa espacial*

Es la distancia que hay que medir entre el espacio escénico y el ficticio. Ya hemos comentado cómo Jarry transgrede las unidades aristotélicas, entre ellas la “unidad de espacio” con la firme voluntad de crear una gran distancia que garantice el antiilusionismo en la recepción de la obra. Su gran apuesta fue que la escenografía sirviese a una idea simbólica y, con este fin, no buscó el concepto de espacio vacío, pero sí de espacio desnudo, lo mínimo para mostrar la esencia de esa idea de espacio semiotizado. Paco Bascuñán, atendiendo a estos principios estéticos, realiza una reinterpretación contemporánea de *Ubú* tal y como él mismo explica:

Con el paso del tiempo *Ubú* se ha convertido en una referencia del espíritu trasgresor de las vanguardias y en este sentido hemos querido homenajearlas. No de forma nostálgica, sino reivindicando ese espíritu trasgresor hoy en día. Malevich, la Bauhaus, Torres García, John Cage, Tom Waits o The Residents están invitados a esta representación<sup>108</sup>.

En un epígrafe posterior trataremos con más precisión las circunstancias espaciales, pero para definir la distancia interpretativa del espacio habrá que detectar el “estilo” escenográfico empleado en la representación del espacio visible de *Ubú*. Según el concepto dominante que rige el espectáculo, se enmarca en la categoría de *espacio metonímico* o “indicial”, porque responde a los tipos de traslación por contigüidad en las relaciones de parte-todo y símbolo-simbolizado: el suelo del escenario se transforma en un pulcro y enorme urinario, base de toda la acción dramática. En primer lugar, se usa el tropo de la sinécdoque para simbolizar que éste es sólo el fragmento central de un vastísimo urinario-mundo. Por otra parte, se toma la palabra emblemática de la obra y del personaje principal, “¡Mierdra!”, y se juega a generar un símbolo espacial por transferencia de lenguajes escénicos muy sugestivo.

El espacio metonímico se combina con otra modalidad estilística más abstracta. A este tipo de espacio, García Barrientos lo denomina espacio *convencional*: “En el polo de la máxima distancia representativa se situarán las distintas formas de representación arbitraria, por pura convención, del lugar ficticio”<sup>109</sup>. En el caso de *Ubú*, se muestra el esqueleto del artificio o “artefacto” con la finalidad de potenciar lo artificial y la teatralidad.

---

<sup>108</sup> Anexos: DVD\_1; 1\_Bloque Montajes; 1.1\_Bloque A\_Origen Dramaturgia; 1.1.2 *Ubú*; e\_ otros, TextJaumePacoLuis. p. 3.

<sup>109</sup> García Barrientos (ed.). *Op. cit.*, 146.

### *Distancia interpretativa personal*

Se define como *personaje dramático* la unión de un actor y un papel. La distancia interpretativa personal medirá el grado de ilusionismo o distancia en la relación entre ambos. En *Ubú*, podría definirse como *distancia crítica del intérprete*, por el tipo de estilo interpretativo escogido, fiel al original y por la distancia propia de la comedia.

Esta distancia es menor en los dos actores que representan a los personajes protagonistas que en el resto del reparto, que comparten no sólo el código interpretativo sino también sus múltiples funciones en el montaje, ya que se parte de la potenciación de la idea de semiosis del desdoblamiento desde la concepción dramática del espectáculo. Esta cuestión queda patente en la documentación interna que incluye Juan Luis Mira en una de las versiones del texto para información del equipo, del que extraemos el siguiente fragmento:

He reducido a OCHO los personajes con perfil -básicamente, cinco- para que el resto del elenco, incluidos los supersencundarios, puedan multiplicarse y dividirse en personajes, portamarionetas, marionetas, bailarines o *loquehagafalta*<sup>110</sup>.

Este tratamiento se puede observar también en la conceptualización del vestuario. El Padre y la Madre *Ubú* tienen una única indumentaria que les identifica, mientras que el resto del elenco cuenta cada uno con un personaje principal y un vestuario que les define; y, por otra parte, asumen diferentes funciones durante la obra. En este caso, llevan un mono de trabajo blanco que crea el efecto de neutralidad, adocenamiento y cierta imagen futurista, heredera de uno de los movimientos artísticos que siguió la estela de Jarry.

#### *3.1.1.3 Distancia comunicativa*

##### *Distancia comunicativa temporal*

El recurso de la intertextualidad empleado por Jarry afecta a todos los elementos teatrales y, en este caso, al factor tiempo. En cuanto a categoría, se define como un *drama anacrónico*, no sólo por tratarse de una intertextualidad “compleja”, ya que combina varias tipologías simples: retrospectiva o *drama histórico* con las referencias al teatro clásico, cero o *drama contemporáneo*, localizable en el tiempo real de la escenificación y prospectivo o *drama futurario*, por las referencias visuales a la vanguardia histórica (Futurismo, Dadá, Surrealismo, etc.) en la plástica del espectáculo, sino por la alternancia

---

<sup>110</sup> Anexos: DVD\_1; 1\_Bloque Montajes; 1.1\_Bloque A\_Origen Dramaturgia; 1.1.2 *Ubú*; e\_ otros, *Ubú* versión final 2005 con Jaumadas. p. 6.

sucesiva y la confusión simultánea que se produce en el interior del tiempo dramático. Esta alternancia es el factor más importante, puesto que llega a afectar a los niveles dramáticos y, en consecuencia, al mecanismo discursivo. Es una opción dramatúrgica muy efectiva cuando se actualizan clásicos.

#### *Distancia comunicativa espacial*

La distancia comunicativa espacial se sitúa en el polo de la máxima distancia representativa. Se ha realizado el esfuerzo de abrir el espacio al máximo con el fin de aprovechar las posibilidades que ofrece un escenario tan particular como la Nau de Sagunt y el planteamiento escénico, por coherencia, tenía que buscar otras opciones al convencional teatro a la italiana.

Por oposición, a pesar de los recursos distanciadores, desde la dirección se ha buscado la conexión y la integración del público. Como en el mito de la caverna de Platón, posiblemente, se busca deslumbrar al público a través de la sorpresa y la fascinación dado el derroche de medios y de posibilidades escenográficas.

#### *Distancia comunicativa personal*

Se mide por la relación entre el personaje y el público, ya que afecta a la participación de éste en el universo dramático. Generalmente, existe una coherencia dramatúrgica entre el modo de presentar todos componentes escénicos, luego este tipo de distancia suele ser una consecuencia comunicativa de los anteriores.

Puesto que se opta por el personaje degradado y porque el actor realice una interpretación distanciada pero orgánica, la distancia comunicativa personal se sitúa en el terreno fronterizo de la tensión entre identificación y distanciamiento, es decir, la tensión entre el modelo “dramático” y el modelo “épico”.

### **3.1.2 Perspectiva**

La “perspectiva” en una obra teatral –que García Barrientos considera que es sinónimo de “punto de vista”– se valora según el grado de tensión entre objetividad y subjetividad en la recepción.

En el caso de *Ubú*, esta tensión se generaría entre la visión desde fuera o *perspectiva externa* (objetiva) y un tipo de perspectiva subjetiva que implica una posibilidad intermedia denominada *perspectiva interna implícita*.

La perspectiva externa sería comparable al efecto de distanciamiento señalado anteriormente y la perspectiva interna intermedia introduciría la figura de un

“dramaturgo” interno como “‘doble hipotético’ del público o proyección de éste al plano – en realidad vacío– de un ‘yo’ global de la visión dramática”<sup>111</sup>. La identificación del espectador no se produce con un personaje, sino con esta figura del dramaturgo. De manera que lo que se expresa con las animaciones y proyecciones audiovisuales, los guiños irónicos desde el texto, el vestuario, la música, etc. son interpretables desde esta figura. El tipo de perspectiva es sensorial porque se busca epatarle, cognitiva porque se apela a su inteligencia mediante la *ironía dramática*, afectiva porque se quiere empatizar con él (e indirectamente que se identifique) e ideológica porque implica una manera de ver y de posicionarse respecto al mundo.

### **3.1.3 Niveles dramáticos**

Otro factor fundamental en la consideración del punto de vista es el relacionado con “los niveles dramáticos”. El *Ubú rey* de Jarry puso en cuestión desde dentro al teatro mismo y sus reglas, a través de los juegos paródicos de la intertextualidad, pero no sólo arremetió contra las formas teatrales, sino también contra el mundo que representaban. El teatro no podía ser una imitación del mundo. Según Abirached, “lo hace para devolver la mimesis a las fuerzas elementales que gobiernan su funcionamiento [...] impotente para hacer reconocer un orden que no existe, el teatro no puede pretender, por toda imitación, más que jugar a la anarquía y la sinrazón del mundo. La mimesis está así llamada para volverse contra sí misma”<sup>112</sup>.

En este juego de dobles y de espejos por voluntad deformantes, encontramos la definición de los niveles dramáticos de *Ubú y*, a partir de éstos, del mecanismo discursivo en las palabras de Abraham:

Por las dimensiones que adquiere la parodia, *Ubú rey* es mimesis de mimesis, metateatro, pero metateatro cuya diégesis es, por inverosímil respecto de sí, antimimética<sup>113</sup>.

Abraham se acoge a la distinción que establece Hutcheon entre sátira y parodia. Ambas comparten la ironía pero, si la parodia se caracteriza por la intertextualidad, la sátira es por definición crítica y censura comportamientos humanos u otros procederes de carecer social o moral para la mejora de una cultura o de una sociedad. En este sentido, concluye:

---

<sup>111</sup> García Barrientos (ed.). *Op. cit.*, p. 214.

<sup>112</sup> Abirached. *Op. cit.*, p. 183.

<sup>113</sup> Abraham. *Op. cit.*, p. 303.

Gran parte de la modernidad de Alfred Jarry reside precisamente en que la semiosis (una semiosis antimimética) es en sí el principal contenido, desde el cual, además, puede reconsiderarse el contenido más inmediatamente aprehensible de la obra: en la medida en que la parodia señala –señala desequilibrando– las instituciones culturales que han modelado el ilusionismo, deviene parodia satirizante<sup>114</sup>.

Para concluir estas reflexiones, citaremos el documento interno en que Juan Luis Mira comunica al equipo, previa lectura de la última versión, en qué consiste la labor realizada en la versión del texto. Extraemos dos de los puntos porque son de gran utilidad en la argumentación esgrimida:

6.- He metido con calzador algunos comentarios políticamente ¿in? correctos, como los del talante y las tierras míticas. Creo, de todas formas, que son el mejor homenaje que podemos hacerle a Jarry.

7.- He intentado cerrar la historia con un continuará y con un guiño irónico hacia nuestra realidad política<sup>115</sup>.

El contenido es muy revelador, aunque no hay olvidar que se escribió con un lenguaje distendido porque el autor pensaba que ese texto jamás vería la luz.

### 3.2 Circunstancias espaciales y temporales

El hecho de que el espectáculo *Ubú* se concibiese para ser representado en un espacio de las dimensiones y características de La Nau de Sagunt hace que se enmarque dentro de la categoría *performativa* denominada dramaturgia “ambiental”. Ana Fernández Valbuena cita alguna de sus características básicas:

En ella los conceptos de fábula, personaje, conflicto, empatía del espectador, texto escrito de partida, o cuarta pared, que han regido la dramaturgia occidental, se difuminan hasta desaparecer, como también la escenografía signficante. Y son sustituidos por la percepción y manipulación del tiempo y el espacio a través del sonido y el movimiento, basados en una gramática visual y auditiva<sup>116</sup>.

La dramaturgia “ambiental” se circunscribe en el marco de las dramaturgias basadas en la

---

<sup>114</sup> *Ibidem.*, p. 312.

<sup>115</sup> Anexos: DVD\_1; 1\_Bloque Montajes; 1.1\_Bloque A\_Origen Dramaturgia; 1.1.2 *Ubú*; e\_ otros, *Ubú* versión final 2005 con Jaumadas. p. 6.

<sup>116</sup> Fernández Valbuena, Ana. “b. Dramaturgia posmoderna y performance” en Fernando Doménech (ed.). *Manual de dramaturgia*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2016, p. 103.

imagen o dramaturgias visuales que José Antonio Sánchez denomina *Dramaturgias de la imagen*<sup>117</sup>.

*Ubú*, como espectáculo, reúne características propias de esta tipología. La primera viene dada por respeto de la voluntad del proyecto escénico: utilizar el espacio como un laboratorio de experimentación que propicie el mestizaje y la diversidad de disciplinas artísticas. Pero, además, el espectáculo presenta otros rasgos destacables:

- 1) La semiología del espacio se concibe en continua construcción y aprovechando la infraestructura técnica del local como material escenográfico. Con esto se respeta la voluntad de abstracción y desnudez de Jarry y, además, se siguen las tendencias artísticas más actuales a través de una concepción arquitectónica del espacio (2) y de la introducción de las tecnologías digitales al servicio de la puesta en escena (3).
- 4) El espacio escénico se expande hasta tomar dimensiones extraordinarias, a pesar de que, paradójicamente, en *Ubú* está muy acotado.
- 5) Dicho espacio escénico no está al servicio de la fábula, sino que se tiene la intención de crear sobre la escena, no para ella, de expandir la idea teatral hasta su exteriorización y concreción material en el hecho escénico, en lugar de usarla para materializar una obra preexistente, trabajando sobre imágenes<sup>118</sup>.
- 6) La construcción del discurso dramático se crea a partir de la forma del espacio dramático que García Barrientos denomina: *Espacio patente o "visible"*, en el que el espacio real de la escena se convierte en signo; es decir, en espacio escénico que representa "otro" espacio escénico.

Esta operación representativa o semiótica se asienta en la articulación de multitud de signos [...] Ésta puede considerarse como el resultado la integración de tres conjuntos de signos estrechamente interrelacionados: decorado, accesorios e iluminación<sup>119</sup>.

Los signos espaciales [decorado] encargados de representar el espacio de ficción y su campo de acción coinciden con las artes plásticas: arquitectura, pintura, escultura y artes decorativas. También se cuenta con otros espacios, como el "espacio verbal", "espacio corporal o gestual", "espacio sonoro", "espacio lumínico", *escenografía*

---

<sup>117</sup> Sánchez, J. A. *Dramaturgias de la imagen*. 3ª ed. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, p. 149.

<sup>118</sup> Fernández Balbuena. *Op. cit.*, p. 103 y ss..

<sup>119</sup> García Barrientos (ed.). *Op. cit.*, pp. 136-137.

*umentada o teatro virtual* con proyecciones de imágenes estáticas o dinámicas como recurso escenográfico.

Los accesorios u objetos y los títeres en el teatro de Bambalina adquieren gran valor y son visibles en cuanto signos dramáticos. Por otra parte, a nivel funcional, recogen la herencia de Jarry y con su autonomía, adquieren gran carga simbólica. Se puede hablar de objeto-vestuario, objeto-decorado, objeto-títere, etc.

El “estilo” escenográfico para representar el espacio visible físico se sitúa en dos grados distintos de distancia representativa. Como vimos, en una distancia intermedia encontramos el espacio *metonímico*, simbólico y sugestivo del urinario; y en el polo de la distancia máxima, se halla la escena abierta del resto del dispositivo escénico que García Barrientos denomina, espacio *convencional*. Y por último, encontramos la *escenografía aumentada* que lo que se propone es la inmersión y la interactividad tanto del actor como del espectador. Sólo que la tarea del público es la de descifrar aquello que perciben sus oídos y sus ojos<sup>120</sup>. Se trata de un modelo que se sitúa en el contexto estético de lo presentativo y lo postdramático.

Por último, expresar la concepción del director artístico, Paco Bascuñán, cuando expone que se ha querido rendir un homenaje a las vanguardias históricas conectándolas con las vanguardias contemporáneas:

Las constantes referencias visuales a la vanguardia histórica (Dadá, Surrealismo, Futurismo, etc.) en el tratamiento gráfico de los objetos, tipografías y vestuario, se oponen al uso de nuevos medios de expresión determinados por la aparición de las nuevas tecnologías, animación digital, proyecciones flash, vídeo-arte, instalaciones o música electrónica, lo cual permitirá integrar jóvenes profesionales emergentes que son los principales usuarios y consumidores de este tipo de estéticas [...] La ocupación progresiva de todo el espacio de la Nave mediante elementos narrativos independientes (móviles, proyecciones, cajas de luz, etc.) al servicio de la obra, funcionan como una deconstrucción del hecho teatral<sup>121</sup>.

Alfred Jarry ha trascendido sobre todo como autor teatral, pero mantuvo un vínculo muy estrecho con las artes plásticas, en calidad de crítico de arte y también como artista plástico. De hecho, su actividad como pintor y grabador fue reconocida por muchos artistas del momento, Picasso, Apollinaire, Toulouse-Lautrec o Pierre Bonard, entre otros.

---

<sup>120</sup> Suárez, Jorge Iván. *Escenografía aumentada. Teatro y realidad virtual*. Madrid, Editorial Fundamentos-RESAD, 2010, pp. 163-165.

<sup>121</sup> Anexos: DVD\_1; 1\_Bloque Montajes; 1.1\_Bloque A\_Origen Dramaturgia; 1.1.2 *Ubú*; c\_ dossier, p. 10.

Posiblemente, esta personalidad polifacética fue la que le impulsó a crear de manera casi sinestésica. Brunella Erulli, profesora e investigadora teatral interesada en el universo de Jarry y en el lenguaje de los títeres, escribe a este respecto:

Los grabados confirman la orientación radical de las elecciones pictóricas que se manifiestan en el interior de su obra literaria, lo cual pone de manifiesto el carácter híbrido del lenguaje de Jarry, tendente a borrar las distinciones entre dos medios expresivos tan diferentes como la escritura y la imagen, confundiendo todos los niveles<sup>122</sup>.

Actualmente, el cambio radical en el concepto de la imagen y la introducción de las nuevas tecnologías en las disciplinas artísticas hace que el teatro se plantee aprehender este lenguaje como un componente escénico más. Policarpo y Bascuñán se plantearon de este modo la relectura del universo de Jarry, a través de una investigación que buscaba posibilidades a la hibridación entre texto e imagen.

---

<sup>122</sup> Erulli, Brunella. "Un espacio descentrado: Jarry Ymaginero" en *De los nabis a la patafísica. Alfred Jarry*, Valencia, Catálogo. IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, 2000, p. 11.



Obra 3

Fecha de estreno 2010

CARMEN



Fig. 34. Programa de mano Carmen

**Ficha artística, técnica y de gestión**

**Guion, espacio escénico y dirección:** Jaume Policarpo

**Intérpretes:** Mercé Tienda, David Durán, Josep M<sup>a</sup> Zapater

**Iluminación:** David Durán

**Composición e interpretación banda sonora grabada:** Óscar Jareño

**Composición e interpretación musical en directo:** Josep M<sup>a</sup> Zapater

**Marionetas y atrezzo:** Jaume Policarpo, Ximo Muñoz

**Fotografía y audiovisuales:** Samuel Domingo

**Diseño gráfico y media:** Inklude

**Grabación espectáculo:** Ítaca vídeo

**Ayudante de producción:** Inma Expósito

**Producción ejecutiva y distribución:** Ángeles González

**Jefe de producción:** Josep Policarpo

### **Descripción del director de escena, Jaume Policarpo**

Déjate llevar, ¿de acuerdo?

Sitúate cerca del corazón, en su cara oculta.

ABANICO. Ahora piensa AMOR. El que te hace hervir la sangre. El que te abre una brecha a tus pies. El que anula tu voluntad. El que te arrastra

a la perdición. TRABUCO. ¿Qué coño te pasa?

No es amor, lo has sobrepasado, has caído más allá. CLAVEL. Sus ojos negros te han atrapado,

el balanceo de sus caderas, los pechos con su

agitación. YEGUA. ¿Qué tiene esa mujer? Es

libre, pura y salvaje. ¿Qué siente esa mujer?

MISTERIO. De nadie, ni siquiera tuya. Jamás.

DOLOR. LOCURA. MUERTE. CARMEN. Carmen

es su nombre. Siempre.

### **CARMEN**

*Carmen* se estrena en el 2010, poco después de la llegada de la crisis económica y del anuncio de medidas restrictivas en los presupuestos públicos. Tras una época de bonanza y de la producción de espectáculos de gran formato, *Historia del soldado* (2003), *Ubú* (2005) y *¡Hola Cenerentola!* (2008), los recortes económicos en el sector teatral provocan una revisión en los modelos de producción y Bambalina apuesta por volver al espectáculo íntimo de pequeño formato con un objetivo ambicioso, insistir en la proyección internacional de la compañía con un espectáculo restringido a dimensiones y gastos mínimos.

En octubre de 2009, cuando se estaba diseñando el espectáculo, la compañía elabora un documento interno en el que sienta las bases del futuro proyecto. Consta de diez apartados que abarcan todas las áreas de la producción: artísticas, técnicas, gestión y distribución. El segundo apartado, dedicado a la puesta en escena, está escrito por el director artístico de la compañía y expresa su voluntad del siguiente modo:

Al tratarse de un montaje internacional las dimensiones en las que nos podemos mover son necesariamente restringidas. El material que usemos ha de caber en dos maletas grandes y ha de pesar 80 Kg como mucho para que no nos fríen en los mostradores de facturación de los aeropuertos. Anoto este detalle para que las exigencias de unos y otros no obvien este condicionante fundamental. Al hilo de esta idea quiero subrayar algo que no por archisabido deja de ser importante: el talento de los actores para transportar al público a un mundo con cuatro trastos es el todo. ¡Ojo! Sólo lo tenéis que hacer, el cómo recae sobre mi responsabilidad<sup>123</sup>.

En el primer punto del apartado se manifiesta cuál será el modelo de escenificación auto-referencial como presupuesto de partida:

En principio parto de una imagen básica de montaje inspirada por nuestro *Quijote*. Esto no quiere decir que imitemos este espectáculo, se trataría más bien, de aprovechar parte de su sustancia para edificar sobre ella un nuevo montaje más acorde con nuestra sensibilidad actual<sup>124</sup>.

Desconocíamos estas intenciones hasta que manejamos el documento, pero ciertamente se observan paralelismos estructurales y estilísticos, además de la profundización en el uso de determinados recursos que suponen un material valioso para la investigación.

Este propósito llega a materializarse a lo largo del proceso de creación y, cuando es un hecho, tras el estreno del espectáculo, se transforma en un argumento del discurso de Jaime Policarpo en sus declaraciones a la prensa.

Esta Carmen se ha inspirado en nuestro Quijote, el espectáculo valenciano más representado fuera de nuestras fronteras y que se ha visto en cuarenta países. Hemos querido aprovechar parte de su sustancia para edificar sobre ella un espectáculo más acorde con nuestra sensibilidad actual<sup>125</sup>.

Siguiendo con la nomenclatura del paradigma de Sanchis Sinisterra, comentamos que la opción dramaturgica para la difusión de un personaje tan universal como el Quijote fue la dramaturgia mixta, basada en la intersección de la dramaturgia del discurso y la dramaturgia de la historia aunque, para llegar al público de hoy en día, el acento se puso

---

<sup>123</sup> Anexos: DVD\_1; 1\_Bloque Montajes; 1.1\_Bloque A\_Origen Dramaturgia; 1.1.3 *Carmen*; e\_ otros; *Carmen* puesta en escena. p. 3.

<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> Perales, Liz. "La escena iberoamericana. Diversificar los clásicos. Clásicos en Alcalá". *El Mundo*, 26/06/2010. Hoy en día el espectáculo sigue activo en el repertorio de la compañía y se han ampliado los países visitados. Anexos: DVD\_1; 2\_Material Prensa; Prensa 3\_ *Carmen*; *Carmen* Crítica.doc.

en el discurso de la puesta en escena. Lo mismo ocurre con el personaje de *Carmen*, mito español que aúna amor, drama, y acción y, por supuesto, con el enfoque de la dramaturgia del espectáculo al que le da nombre.

Según nos manifestó Jaume Policarpo, se documentó e inspiró básicamente en la novela de Próspero Mérimée, escrita en 1845, fuente original de la historia<sup>126</sup>, aunque también en la película dirigida por Vicente Aranda en 2003, en la dirigida por Saura en 1983, en la versión escénica de la ópera de Bizet que dirigió Nuria Espert en el Covent Garden estrenada en 1991, además de material biográfico sobre Mérimée y algunos artículos consultados en Internet.

Posteriormente, encontramos un artículo en un periódico mallorquín en el que constaban interesantes declaraciones de Policarpo:

“Es una Carmen más cercana a la de Merimée, más pura y auténtica, que no a la de Bizet, que fue edulcorada para satisfacer a un público pequeño burgués amante de la ópera”, precisó el director, consciente de que “elementos como el sexo o el erotismo no se pueden ni obviar ni eludir, porque el espectáculo quedaría cojo”<sup>127</sup>.

Consciente de las transgresoras e interesantes puestas en escena contemporáneas de la ópera homónima de Bizet, parece lógico que para su versión teatral de *Carmen*, Policarpo prefiriese apoyarse en la novela y no en la versión operística de 1875, suponemos que porque los personajes operísticos son más lineales y esquemáticos y sobre todo, por tener la libertad de elaborar un universo teatral y sonoro que estuviese imbricado en la acción dramática de la propuesta dramaturgica personal del discurso y de la visión del mito que la compañía se proponía desarrollar.

Procedemos a realizar un análisis sucinto del montaje que justifique la adscripción de *Carmen* a la tipología de dramaturgia mixta.

## **1. Primer análisis: ANÁLISIS A NIVEL DE LA HISTORIA**

### **1.1 Sujetos de la historia**

A nivel estructural, la novela se presenta como una narración que contiene otra narración. El soldado cuenta la dramática historia de sus amores con la gitana al verdadero narrador del relato, un arqueólogo viajero francés. A pesar de que el libro original está formado por

---

<sup>126</sup> Consultada en Mérimée, Prosper. *Carmen*. Madrid, Espasa Calpe-Colección Austral, 2003.

<sup>127</sup> Martí, N. “Unas marionetas nada inocentes”. *Diari de Balears*, 09/04/2010. Anexos: DVD\_1; 2\_Material Prensa; Prensa 3\_ *Carmen*; DB 09-04-10.pdf.

cuatro capítulos -el cuarto se añadió para la primera publicación dos años después de aparecer en la revista *Revue des deux Mondes* en 1845 y es de carácter documentalista-, la historia escogida para la representación (ópera, cine, ballets, copla, etc.) se ha centrado básicamente en el tercer capítulo. Con esta reducción se sintetiza la historia y el número de personajes.

*Carmen* es una novela corta que centrada en la fábula cuenta con los dos personajes protagonistas: Carmen, una gitana que trabaja en una fábrica de tabaco y Don José, un ex soldado que por amor ciego a la mujer se convirtió en bandolero. En la versión teatral, además de estos dos ejes de la historia, se ha realizado una intensa labor de síntesis de la fábula que, a nivel de reparto, se ha resuelto con la selección de dos únicos personajes secundarios, el marido bandolero de la gitana, apodado “El Tuerto” y otro hombre, el detonante de la tragedia, un torero llamado Lucas. Por esta pasión, encendido por los celos y la rabia, el ex militar acuchilla y da muerte a Carmen.

## 1.2 Acontecimientos

La cadena de acontecimientos del relato –como apunta Sinisterra- se puede dividir en tres momentos temporales: antecedentes, la situación actual y las consecuencias. A partir de detectar cuáles son y cómo funcionan estos sucesos, podemos deducir la línea lógica temporal que escogió el autor para narrar la historia y su correspondencia o no con la elección dramática para poner en pie el drama.

Veamos en principio cómo se estructura el relato. En el primer capítulo, se presenta el encuentro y progresiva confianza entre el arqueólogo francés (proyección de Merimée en este personaje de la historia) y Don José, un abatido y triste bandolero en la sierra de Cabra. El narrador sobrepasa su intervención objetiva en la trama como espectador y pasa a intervenir de manera subjetiva en la acción cuando advierte y ayuda a escapar al soldado.

En el segundo capítulo, el culto viajero viaja a Córdoba un tiempo después y empieza a narrar todo lo que observa, sus costumbres y la belleza de las mujeres. Conoce a Carmen, gitana que lo lleva a su casa para decirle la buena ventura. La acción se interrumpe cuando entra en el lugar violentamente Don José, los hombres se reconocen y, con toda esta algarabía, el narrador no se da cuenta de que la mujer le robó el reloj. Marcha a Sevilla y al tiempo vuelve, se hospeda con los Dominicos y allí, recupera su reloj y se entera de que en dos días ejecutarán al bandolero por asesinato. Decide ir a verle y el segundo día Don José empieza a narrarle el suceso que motivó su condena.

Aquí empieza el tercer capítulo y el verdadero núcleo de la historia. Don José habla de su origen vasco y de cómo llegó a hacerse soldado. Un día, haciendo una guardia ante una fábrica de tabacos, conoce a la sensual y polémica Carmen. Tras un altercado, creyendo el embuste de que es vasca como él, la encubre y deja escapar. Soltarla a ella, le conduce a entrar en prisión. Carmen le intenta ayudar a recuperar la libertad y eso acrecienta la fascinación que siente Don José hacia la mujer. Al salir de la cárcel, degradado como soldado, su obsesión por ella se acrecienta en proporción a los devaneos de Carmen con otros hombres. Él la sigue y ella no corta el vínculo, sabe compaginar sus andanzas con corresponderle cuando es necesario. La ceguera de él provoca que vaya sembrando asesinatos y en una ocasión, por esconderle, Carmen le propone hacerse contrabandista. Acepta y siguen los alijos, los robos, los devaneos y los asesinatos. Uno importante, la muerte de García “El Tuerto”, bandolero marido de Carmen. Don José desea huir a América con ella y empezar una nueva vida. Pero la mujer, lejos de compartir este sueño, vuelve a encapricharse de otro hombre, un torero llamado Lucas. Aunque Don José le prohíbe que le vea, ella escapa para reunirse con él y el soldado la sigue hasta la plaza de toros. Ve cómo le brinda el toro y también cómo cae malherido por el animal. Al amanecer, Carmen y Don José marchan juntos. Él le ofrece la última oportunidad de marchar juntos a América y burlándose, ella responde que no le ama, que no quiere vivir con él y que sabe desde hace tiempo que va a acabar con su vida. Y así es, enfurecido, la asesina con el cuchillo de El Tuerto y a continuación, le da sepultura. Al volver a Córdoba, confiesa el crimen y se entrega a la justicia. Paga con su muerte la muerte de la gitana. Es un desenlace trágico y simbólico porque la pena debería sobrevenir por la cantidad de vidas malogradas y en cambio da la sensación de que su muerte es sólo fruto de este asesinato pasional.

El cuarto capítulo no sigue la trama. Se centra en documentar la vida y costumbres de los gitanos.

De los tres momentos temporales a detectar en la cadena de acontecimientos de la novela *Carmen*, observamos que la práctica totalidad de los sucesos se pueden considerar como antecedentes y, siendo más radicales, se podría afirmar que todos puesto que se trata del relato del arqueólogo tiempo después de haber experimentado la vivencia. Pero en la técnica narrativa de cajas chinas empleada por el autor, se podría estimar que la situación actual podría ser el momento del relato del soldado al posterior narrador el día antes de morir. En cualquiera de las opciones, la consecuencia es siempre la misma: la muerte de los dos protagonistas.

### 1.3 Circunstancias espaciales

Como indica Medrano, la especificidad de los lugares geográficos es definitiva para poder determinar el espacio. Aunque los antecedentes ocurran en Córdoba, el lugar principal de la acción es Sevilla. El espacio de *Carmen* no podía ser otro que el Sur, en contraposición con el origen de los personajes masculinos protagonistas que vienen del Norte: el arqueólogo y Merimée, franceses, y Don José, vasco. A este nivel, el carácter se ajusta perfectamente a la cultura de origen y también social e ideológica, con todas las connotaciones que esto conlleva:

La búsqueda de la Naturaleza y del “buen salvaje”, preconizada por Rousseau, y la obra de Mme de Stael, oponiendo la cultura del Norte a la del Sur, (aunque ella prefiriera la del Norte, alemana, a la que calificaba de más profunda y oponía a la ligereza de la impresión de la Naturaleza en los países del Sur debido a la bondad de su clima), para los románticos, supuso una llamada al Sur en el que la Naturaleza, más alejada de los condicionamientos culturales, podía mostrarse más libre. Y si, hasta entonces, el Sur había sido Italia, ahora ya les resultaba demasiado culta y civilizada, y los viajeros en busca de emociones fuertes, se dirigen a España<sup>128</sup>.

Entre el Sur y la ideología gitana, como espacio de libertad y el Norte y la ideología burguesa, como espacio del orden, se encuentra la frontera, espacio abierto que sólo Carmen cruza con ligereza. Siempre con un objetivo claro y con la seguridad de volver a su espacio social. La frontera marca el límite entre dos espacios metonímicos, es el lugar donde esconderse, del conflicto y del intercambio. Marca la línea divisoria entre dos filosofías de vida totalmente opuestas.

En el espacio de la trama, el Sur, los lugares se dividen en abiertos y cerrados. Muchos de los lugares cerrados (fábrica de tabaco, el ejército, los Dominicos, etc.) pertenecen a un orden social al que los personajes no se adaptan.

### 1.4 Circunstancias temporales

Cuando empieza la novela, el narrador y el bandolero se encuentran a plena luz del día. Días después, por la noche, en el segundo capítulo, el arqueólogo conoce a Carmen. Marcha, y cuando vuelve se entera de la fatal circunstancia de Don José. El tiempo en el tercer capítulo retrocede. Gran parte de la historia ocurre antes del viaje del narrador y la

---

<sup>128</sup> Medrano García, Salomé. *Carmen, de la literatura a la imagen*. Tesis doctoral. Universidad Central de Barcelona. Facultad de Filosofía y Letras. Directora de la tesis: Doña Caridad Martínez González. Barcelona, 1990, pp. 12-13.

última parte, ante su presencia. Como dice Medrano, en el cuarto capítulo, “con su estudio intemporal de las costumbres gitanas englobará toda la anécdota y el tiempo cronológico desaparecerá, facilitando la mitificación de la historia. No coincide el tiempo cronológico con la exposición diacrónica de la narración”<sup>129</sup>.

Al representarse generalmente sólo el tercer acto, lo que ocurre es que la historia se cuenta de manera lineal, lo que supone una anomalía en el orden temporal de presentación según fue concebido por Merimée. Aunque no es este el caso en el espectáculo de Bambalina.

## **2. Segundo análisis: ANÁLISIS DEL NIVEL DEL DISCURSO**

### **2.1 Sujetos de la enunciación y Mecanismo discursivo.**

En el análisis a nivel de la historia hablamos de los sujetos de la fábula; en el segundo análisis, con el fin de detectar el sujeto o sujetos de la enunciación, debemos dilucidar quién narra y emite el discurso en el espectáculo de Bambalina.

Con la finalidad de llegar a descubrirlo, advertimos de entrada que el paralelismo existente entre *Carmen* y *Quijote* es doble. Por una parte, hay una similitud estructural entre las dos novelas originales, ya que coincide que ambas están escritas con la técnica narrativa de las cajas chinas que causan el efecto de multiplicar las voces narrativas y, por tanto, las perspectivas sobre lo que se cuenta. Por otra, el siguiente paralelismo lo encontramos en la voluntad dramática de Jaume Policarpo cuando plantea *Carmen* como un espectáculo inspirado en su *Quijote*.

En el análisis anterior, al estudiar los sujetos de la enunciación de *Quijote*, nos referimos a los cuatro niveles de interrelación básicos que estipula el dramaturgo entre manipulador y títere a la hora de contar la historia. Decíamos que el hecho de dejar a descubierto el juego de la manipulación da posibilidades de desdoblamiento y distancias que afectan al grado de vinculación emocional entre actor-objeto y que ayuda a romper la linealidad de la historia y la ilusión escénica del discurso. Esta opción resulta muy adecuada para afrontar la dramaturgia de un texto narrativo que está contado a manera de círculos concéntricos, que otorgan diferentes niveles de profundidad y distancia respecto al relato primario.

En *Carmen* se utiliza el mismo recurso estilístico. En el documento redactado por la compañía en que se sientan las bases que regirán el espectáculo, el director anuncia a los actores:

---

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 188.



El código interpretativo, aunque abierto a cualquier aportación, desarrollará los distintos campos en los que habitualmente nos solemos mover:

-Disociación general entre el manipulador y todo aquello que es capaz de manipular, animar o avivar. Refreshar la idea de que resulta imposible determinar si es el titiritero el que maneja al títere o al objeto o viceversa. Seguir profundizando en la relación títere-titiritero y las posibilidades comunicativas y expresivas que desencadena esta relación en escena al presentarse a la vista del espectador<sup>130</sup>.

Como vemos se refiere al código interpretativo, pero en el epígrafe dedicado a la puesta en escena el director sigue reflexionando acerca del papel que deben ejercer los actores-manipuladores en relación al mecanismo discursivo:

**El ámbito de los animadores.** Siempre nos preguntamos el papel que van a desempeñar los titiriteros en este momento e intentamos concretarlo de algún modo. Si lo piensas bien, cuando mejor ha funcionado este ámbito, ha sido en los espectáculos en los que el juego de los actores se ha desarrollado en paralelo y ha aportado una significación complementaria a la escena, a los títeres y objetos. Quiero decir que el titiritero es de otro mundo, más abstracto, otra región, otra dimensión sensible. Creo que con preservar los códigos que esta región exige, lo que se ha de hacer y de qué manera debe hacerse aflorará irremediabilmente. Por decirlo de otro modo: si lo sustancial es la vivencia de la historia dejemos que ésta genere lo demás<sup>131</sup>.

En este caso, de acuerdo con el método de Sanchis Sinisterra, se trataría de ir analizando el montaje y averiguar las diferentes voces narrativas que van haciendo avanzar el discurso en cada momento del espectáculo.

Sin embargo, creemos interesante detenernos y tomar en consideración la teoría del investigador teatral José Luís García Barrientos cuando expresa en su método de análisis dramático que hay que andar con cautela en el traspaso de conceptos narratológicos al análisis teatral porque suelen ser causantes de confusión. Esgrime entre otras las siguientes razones:

La diferencia esencial entre los dos *modos* de representación que distinguimos desde Platón y Aristóteles es que en el narrativo el mundo ficticio se sustenta total y exclusivamente en las palabras que cuentan la historia, de ahí que la “voz” narrativa sea la categoría sustancial, a la que se pueden reducir todas las demás; mientras que en el dramático el mundo ficticio *se pone*

---

<sup>130</sup> Anexos: DVD\_1; 1\_Bloque Montajes; 1.1\_Bloque A\_Origen Dramaturgia; 1.1.3 *Carmen*; e\_ otros; *Carmen* puesta en escena. p. 1.

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 4.

*ante los ojos* del espectador –realmente en el teatro, formalmente en el libro- sustentándose en los “dobles” reales (personas, trajes, objetos, espacios, etc.) que lo representan, y de ahí que cualquier categoría “vocal” sea en el teatro o imposible, como la de “narrador” auténtico, o reductible y subordinada a la del personaje, como “seudonarrador”. [...] Usando la terminología del sistema analítico de Genette (1972 y 1983) para la narración, tres son las categorías cuyos correlatos dramáticos integran la “visión” en el teatro: la *distancia*, la *perspectiva* o “focalización” y los *niveles*. Las dos primeras constituyen el denominado “modo narrativo”<sup>132</sup>.

De las tres categorías que la conforman, atenderemos a la tercera, los *niveles*: “Los niveles dramáticos no son sino el marco teórico que permite sistematizar la noción, ya tradicional pero no suficientemente perfilada o clara, de «teatro dentro del teatro»”<sup>133</sup>, porque pensamos que se enmarca en esta tipología.

Según este método de análisis y en relación estrecha con el contenido de la cita anterior, diríamos que Policarpo plantea el juego metateatral con un mínimo de dos niveles en la obra: atendiendo a los planos externo (o escénico) e interno (o diegético) del drama, plantea que a lo largo del discurso se producirán cambios de nivel, del intra-dramático al extra-dramático y viceversa. Es decir, el juego de los actores, más abstracto y en otro plano distinto, funcionará en paralelo o interviniendo en la acción de los títeres, que son los protagonistas de la vivencia de la historia.



Fig. 35. Niveles dramáticos

---

<sup>132</sup> García Barrientos ed., *Op. cit.*, pp. 193-194.

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 229.

Por todo lo expuesto, opinamos que el mecanismo discursivo escogido para escenificar *Carmen* desde la mirada actual de Bambalina y a través de la técnica de marionetas y objetos es el *metadrama*. Término acuñado por García Barrientos para conceptualizar un procedimiento diegético que va más allá que el *metateatro* o lo que convencionalmente se conoce como “teatro en el teatro”. “Lo rebasa [al *metadrama*] en todas aquellas manifestaciones en que el drama secundario, interno o de segundo grado se escenifica efectivamente, pero no se presenta como producido por una puesta en escena, sino por un sueño, un recuerdo, una acción verbal de un “narrador”, etc.”<sup>134</sup>.

El montaje de Bambalina presenta la diégesis envuelta y precedida por un acto ritual o, como titula Policarpo a la primera secuencia del guión escénico, por “ una pequeña ceremonia”. [0:08 a 2:35]

Cuando empieza el espectáculo, los actores están unidos en un solo cuerpo, juntando sus energías para invocar el espíritu de *Carmen*:

Un pequeño ritual acotado en lo teatral cuyo objetivo sería convocar el espíritu de este personaje para capturarlo e inyectárselo al títere que lo va a encarnar y, por extensión, al espectáculo en el que se va a desenvolver para contarnos y vivir su historia<sup>135</sup>.

Este primer momento del espectáculo es fundamental porque da las claves al espectador de los parámetros en que se desarrollará la relación actor-títere/objeto y el código interpretativo y estilístico empleado en el montaje.

Hasta 1:33, se presenta a nivel corporal el trasvase desde la no-forma al cuerpo fracturado de los actores como signo de la metamorfosis que sufren con la posesión progresiva de la energía de Carmen en el interior de sus cuerpos. Es tan fuerte que comienza a manifestarse externamente y los actores experimentan el nacimiento de los impulsos vocales [0:54] y físicos [1:10 a 1:32] que denotan la iconicidad del espacio cultural al que pertenece el personaje, Andalucía y el Sur. Hay un tipo de gestualidad que se les revela y que desemboca en un esquema rítmico y coreografiado con palmas e impulsos de flamenco [1:33 a 2:36]. Sigue la invocación mediante una transición en la que se utiliza el cuerpo parcial, las manos [2:36 a 2:43], segmentos corporales que manipulan, se separan y vuelven a juntarse. Tras la magia de un primer plano, muy acotado con luz y manos

---

<sup>134</sup> García Barrientos ed., *Op. cit.*, p. 232.

<sup>135</sup> Anexos: DVD\_1; 1\_Bloque Montajes; 1.1\_Bloque A\_Origen Dramaturgia; 1.1.3 *Carmen*; e\_ otros; *Carmen* guión escénico. p. 1.

cortando la oscuridad, desde el corazón de la actriz toma presencia Carmen, el personaje protagonista [2:54].

Y a partir de esta lógica combinatoria de los niveles de realidad y de ficción hay un momento en que la energía del personaje empieza a poseerlo todo. Sus rasgos de carácter y estéticos afectan a todos los niveles dramáticos y con ellos, al resto de elementos fundamentales del teatro: personajes, espacio y tiempo.

### **2.1.1 Estructura**

Antes de referirnos brevemente a cada uno de estos componentes escénicos, nos detenemos para citar unos datos sobre la estructura del montaje. Al final del guión escénico, encontramos una apostilla con una declaración de intenciones de Jaume Policarpo de cara a la filosofía desde la que abordar el proceso creativo altamente ilustrativa:

NOTA: En este primer desarrollo he intentado fijar los momentos de la historia más significativos, sugerentes y a la vez más apropiados para su realización con la técnica y los presupuestos artísticos de los que partimos. Téngase en cuenta la duración (1h.), que no utilizamos palabras y que todo queda al cargo de tres intérpretes. He sido sintético en las exposiciones porque no quiero desarrollar mucho los matices ni extenderme en literatura sin antes haber empezado a trabajar en el diseño de los títeres y la puesta en escena. También he intentado resumir al máximo la historia con la idea de conseguir plasmar su esencia y sobre ese fundamento poder añadir momentos más poéticos o abstractos. Estos momentos, ya sabemos todos, que suelen aflorar con la concentración propia de los ensayos. Prefiero, en este momento, disponer de una sólida columna vertebral a la que se van a ir adhiriendo las aportaciones de todos. Así es que... ¡Inmersión!<sup>136</sup>

La sólida columna vertebral estará articulada, como indica, por la selección de los momentos de la historia más significativos, sugerentes y apropiados a las características del montaje, aunque de modo sintético y sin perder la esencia del relato. Es decir, a nivel cuantitativo se ha optado por la reducción de escenas.

Esta voluntad será fácilmente contrastable al acudir al título que encabeza cada uno de los epígrafes que componen la estructura de guión escénico creado por Policarpo:

---

<sup>136</sup> Anexos: DVD\_1; 1\_Bloque Montajes; 1.1\_Bloque A\_Origen Dramaturgia; 1.1.3 *Carmen*; e\_ otros; *Carmen* guión escénico.

**Guión escénico**

**Estructura del montaje escénico**

---

- |   |   |
|---|---|
| 1. Una pequeña ceremonia                            | 1. Una pequeña ceremonia. [0:08 a 2:35]   |
| 2. Presentación del personaje protagonista.         | 2. Presentación del personaje protagonista. [2:55 a 5:06]                         |
| 3. Empieza la narración.                            | 3. Carmen sale a la calle. [4:36 a 5:06]  |
| 4. Carmen sale a la calle.                          | 4. Habanera (acordeón): [05:27 a 6:42]  |
| 5. Dentro de la fábrica de tabacos.                 | 5. Aparece D. José. [6:57 a 7:18]   |
| 6. Aparece D. José.                                 | 6. Dentro fábrica tabacos [10:01 a 13:25]   |
| 7. Por la calle Sierpes de Sevilla.                 | 7. Por la calle Sierpes de Sevilla. [13:35 a 15:25 //15:31 a 16:37]               |
| 8. Carmen soñada por D. José.                       | 8. Carmen soñada. Cárcel [16:38 a 17:25]  |
| 9. Carmen baila en una fiesta.                      | 9. Carmen baila en fiesta [21:12 a 23:08]   |
| 10. La casa en la calle del Candilejo.              | 10. La casa en la calle del Candilejo. [24:41 a 31:40]                            |
| 11.   | 11. Celos. [31:41 a 35:09] [33:24: espadas]                                       |
| 12. Celos.  | 12. Bandoleros. [36:30 a 39:36]   |
| 13. Bandoleros.                                     | 13. En la cueva de los contrabandistas. [39:52 a 49:40] [48:05 tema trans. los 2] |
| 14. En la cueva de los contrabandistas.             | 14. Sueño huida [49:53 a 51:50]   |
| 15. Carmen: "No estamos hechos para plantar coles". | 15. Toreador. [51:52 a 57:20]   |
| 16. Toreador  | 16. La fuerza del destino. [57:25 a 1:00:29]                                      |
| 17. La fuerza del destino                           |   |

Al cotejar ambas columnas, se percibe que la fidelidad del montaje a la estructura prevista en el guión es prácticamente absoluta. Y al visionar el espectáculo, se puede comprobar que se han creado diversos “momentos más poéticos y abstractos” –tal como preveía el guionista y director– que suelen coincidir (1) con transiciones, (2) con los dos momentos oníricos de Don José<sup>137</sup>, el sueño en la cárcel [8.16:38 a 17:25] o el estado alterado por la convalecencia [14. 49:53 a 51:50] o (3) con la manera propia y contemporánea de imaginar y escenificar un texto clásico de Policarpo.

Llama la atención por ejemplo (1) cómo traslada a la escena el momento de la fiesta. Rompiendo tópicos, el baile de Carmen es una mezcla de danza contemporánea y flamenco [9. 21:12 a 23:08]; (2) la escena de los bandoleros se resuelve con los actores jugando como niños a “los indios y vaqueros”, sobre el referente musical irónico de la música de Western cinematográfico americano [12.36:30 a 39:36] o (3) la corrida de toros en que los títeres parecen figuras en esquema del pintor Joan Miró y la gestualidad del torero-actor se mezcla la gestual de un baile folklórico, una especie de jota [15. 52:49 a 55:50]; secuencia precedida de un esquema rítmico con abanicos y claveles en el pelo de los tres actores desde el palco figurado de una plaza de toros [15.51:52 a 52:48].



Fig. 36. Baile en la fiesta



Fig. 37. Bandoleros

Precisamente estos momentos son los destacados por el crítico de un periódico mallorquín que cierra su artículo catalogando *Carmen* como “un divertimento de primera categoría”<sup>138</sup>:

---

<sup>137</sup> La categoría es “metadrama dentro del metadrama”. Transgrede el modelo clásico al unir rito y sueño.

<sup>138</sup> Anexos: DVD\_1; 2\_Material Prensa; Prensa 3\_ *Carmen*; *Carmen* Crítica.pdf.

I

Introduce otros formatos o géneros, incluso una especie de *performance* flamenca, una corrida de toros absolutamente estafalaria o una escena de teatro de objetos con *clicks* de Famóbil, que se convierte en un auténtico y delirante desbarajuste cómico heredero de los mejores momentos del Tricycle<sup>139</sup>.

Otros momentos que llaman mucho la atención en la recepción del espectáculo son los relacionados con el sexo explícito. Por ejemplo, la relación sexual de una Carmen inapetente con el otro bandolero –para los que conocen la novela, García el Tuerto, su marido– que se inicia en felación y acaba en cópula interrumpida por los celos del protagonista masculino [13.43:14 a 45:05]. O –tras unos preliminares bellísimos entre los dos títeres iniciados en [26:17] – uno de los momentos capitales del espectáculo: el coito entre el títere de Don José y la actriz desdoblada y hecha carne del personaje de Carmen, en la casa de la calle del Candilejo [1. 29:15 a 30:32].

Todo se mezcla con tanta sabiduría que incluso la escena mayúscula del espectáculo es la de Carmen, cuando Carmen es Mercé Tienda, haciendo el amor con Don José, cuando Don José es la marioneta, porque como espectador creo que es la más difícil. Tiene todos los ingredientes, desde pasión hasta erotismo. Una maravilla<sup>140</sup>.



Fig. 38. Baile en la fiesta



Fig. 39. Bandoleros

---

<sup>139</sup> Matesanz, Javier. “Carmen al Teatre del Mar”. *Diari de Balears*, 9/4/2010.

<sup>140</sup> Mendiola, J. A. “Sencillamente, Carmen”. *Diari de Balears*, 18/4/2010

Anexos: DVD\_1; 2\_Material Prensa; Prensa 3\_Carmen; Carmen Crítica.doc.

El juego interpretativo que mantienen los actores, que aportan humor, ironía, que a veces emiten juicios sobre lo que está pasando pero también se entregan e interpretan ellos mismos los personajes, intercambiando su protagonismo con las marionetas, consiguiendo momentos inolvidables que, tal vez montados de otra forma no hubiesen resultado tan potentes, como por ejemplo la escena de sexo entre Carmen y José, haciendo Merce Tienda el papel de la gitana, mostrando un bellissimo torso desnudo. Ésta se contrapone a otra escena cargada de sexo en la función pero con la voluntad evidente de provocar la risa del público<sup>141</sup>.

### **2.1.2 Los personajes**

Este reseña contiene tres claves que resumen parte de la argumentación esgrimida en este último apartado: una, el destaque de los momentos de sexo; dos, la potencia de las opciones dramáticas por parte de la compañía; y tres, los planos del juego interpretativo de los actores, extra-diegético -humorístico, irónico, enjuiciador- con efecto de extrañamiento o, intra-diegético, con identificación plena con los títeres.

A este recurso dramático de transgresión entre niveles que no pretende una ruptura sino un refuerzo de la lógica del discurso -en este caso- de los personajes, García Barrientos lo denomina *metalepsis*<sup>142</sup>.

Al respecto del personaje dramático –considerado por el autor como la unión de un actor y un papel–, otro factor observado por éste además del desdoblamiento actor-papel ya mencionado, es la función que asume de dramaturgo. En nuestro caso, el desdoblamiento es doble o triple: Actor (1) que hace el papel de un actor-manipulador (2) que a su vez asume uno o varios personajes (3) del espectáculo Carmen... Y por esto, la función de “dramaturgo” o mejor, “seudodramaturgo”, se revela en dos niveles: sólo el de “presentador” que muestra, comenta, manipula al títere, etc. y además, el de falso “demiurgo” que crea, organiza y es conocedor de todo el mundo dramático. Dependerá en cada momento del grado de distancia y la perspectiva que adopten los actores respecto a la diégesis o el espectador.

Esta función de seudomediadores<sup>143</sup> de “los que cuentan la historia” o de los sujetos de la enunciación, según la nomenclatura de Sinisterra, es compartida tanto en el espectáculo *Carmen* como en *Quijote*.

---

<sup>141</sup> Chicano, Dani. “Amor y locura, dolor y muerte”. *Diari Avui*, 17/11/2010.

<sup>142</sup> García Barrientos ed. *Op. cit.*, p. 237.

<sup>143</sup> Términos acuñados por García Barrientos: demiurgo, seudomediador, “dramaturgo”, etc. *Op. cit.*, pp. 237-238.



Por otra parte, en relación al factor mencionado de la potencia en la manera de mostrar esta historia por parte de Policarpo, recordemos primero que Carmen pertenece al tipo de drama llamado de personaje. Es crucial cómo se la concibe y presenta porque este factor afecta al resto de componentes escénicos. En el espectáculo de Bambalina, dijimos que el personaje de Carmen se personifica en títere tras una ceremonia ritual y que, una vez se manifiesta, impregna todo de su carácter y estética.

Es algo sabido que el personaje de *Carmen*, más allá de representar a la mujer libre, representa el arquetipo de la libertad, la libertad individual frente a las leyes y normas sociales. Carmen es un ser libre en su naturaleza y su intención, en su “amoralidad”, en su rebeldía y también, que es lo que más escandaliza, en su sexualidad y en la libertad de escoger al hombre. Se niega a estar sujeta a una moralidad convencional y establecida. Carmen vive absolutamente fuera de la sociedad y sus normas.

Mérimée crea a un personaje de etnia gitana, perteneciente a un entorno marginal y aislado, por lo que se entiende que la libertad sólo puede ser encontrada fuera de los encorsetamientos y las normas sociales.

El sustrato del personaje que concibe Jaume Policarpo, además de aprehender estos rasgos, parece estar más cercano a la visión mitocrítica que a la literaria u operística. Pone el acento en la idea de la mujer como encarnación del mal de la tradición judeocristiana, representada en figuras como Pandora, Lilith o Eva:

Con *Carmen* se renueva y consolida el arquetipo de la “Femme Fatale” que personifica al Eros mortal, al adulterio –no olvidemos que en la novela se presenta como mujer casada– y la pasión destructora. Sus colores, el rojo y el negro, simbolizan al diablo y la propia protagonista refrenda esta relación simbólica cuando se sincera y le dice a José: “Has encontrado al diablo, sí, al diablo”<sup>144</sup>.

En su voluntad de ironizar y poner en cuestión los tópicos, huye del cromatismo que representa a Carmen y cambia el rojo por el azul, color que combinado con el negro son colores característicos del movimiento expresionista y construyen una Carmen absolutamente atípica. La Carmen de Bambalina es una fiera: felina, salvaje y diabólica.

---

<sup>144</sup> *La Flamenca. Revista digital especializada en flamenco*. [En línea] Disponible en: Investigación: “*La Carmen de Mérimée: Un arquetipo femenino en el universo flamenco*”. <http://www.revistalaflamenca.com/inicio/link-verticales/Miscelanea-de-flamenco/investigacion-la-carmen-de-merimee-bizet-un-arquetipo-femenino-en-el-universo-flamenco.html> [última consulta: 18/09/16].

El mito que la simboliza, sobrepasando a Afrodita, es la propia Lilith. El nombre de Lilith viene del sumerio “lil” que significa viento, y viento indomable será también nuestra Carmen, que no se dejará dominar por los otros y será ella siempre quien tome sus propias decisiones. Al igual que Lilith decidió, *motu proprio*, irse del Paraíso negándose a ser dominada por Adán, consciente de que esto pueda significarle la muerte, Carmen prefiere la muerte antes de traicionarse a sí misma, antes de perder su libertad. Sin embargo, sabemos que la libertad se confunde con libertinaje si es una mujer quien la ejerce, y curiosamente las palabras “lulti” y “lulu” significan respectivamente libertinaje y lascivia en sumerio. Escoger su propia libertad y desobedecer las órdenes de Adán hizo que la tradición misógina rabínica convirtiera a Lilith en un demonio hembra que utilizaba la seducción para atrapar a sus víctimas y asesinarlas bebiendo su sangre.

Las alusiones al carácter demoníaco de Carmen son constantes a lo largo de la novela, incluso se habla de un componente satánico, que de algún modo está en la composición del personaje y colabora a crear el estilo expresionista en que se mueve el resto de los componentes escénicos de este montaje.

“Carmen representa el Caos y Don José el Orden. Cuando en un primer momento ella le embauca, el Caos parece ganar al Orden. Al ser Carmen apuñalada por Don José, el Caos es derrotado y el Orden prevalece”<sup>145</sup>. Pero no es un Orden sólido, en su debilidad se ha visto arrastrado por un descenso a los infiernos y sólo se restablece eliminando a la desesperada a quien es más fuerte que él.

En cuanto a la línea estética de los títeres, observamos una diferencia ostensible entre *Quijote* y *Carmen*. Si los primeros presentan rasgos expresionistas, los utilizados en *Carmen* se acercan más al expresionismo abstracto y son un puente hacia el teatro de objetos. Este movimiento pictórico rompe con lo figurativo y uno de sus rasgos principales es que huye de la imitación fiel de las formas, éstas se confían a la imaginación del artista. “Es una pintura no figurativa que intenta expresar la experiencia dramática e interior [...] Así se deja llevar por su mundo interior en un proceso no meditado ni planeado. En su primera etapa, esta corriente se vuelve hacia los mitos primitivos que contienen las verdades universales”<sup>146</sup>. El trazo fuerte y los colores opacos se utilizan para reflejar esta

---

<sup>145</sup> Ruiz Campo, Aroa. La supervivencia de Carmen a través de la representación escénica de la danza como símbolo de la lucha por la igualdad de género. Tesina. Director de la tesina: Alberto García Castaño. Madrid, Universidad Rey Juan Carlos, 2012, p. 24.

<sup>146</sup> iHistoriArte: [En línea] Disponible en: <http://www.ihistoriarte.com/2013/11/el-expresionismo-abstracto-pollock-y-rothko/> [última consulta: 21/09/16]

angustia interior. Toma sus raíces del surrealismo europeo, la utilización de signos abstractos en espacios indefinidos, características que se perciben claramente en la innovadora construcción de las marionetas.

Aportamos un extracto del guión escénico junto a la secuencia correspondiente en el espectáculo para comprobar que las intenciones estéticas después se hicieron realidad en el proceso de ensayos y, por tanto, en el espectáculo:

Presentación del personaje protagonista.

Se construye la marioneta. Algo simbólico con unos zapatos pequeños de lunares, un abanico, un vestido, el rostro pintado del títere... Su gracia al andar, el erotismo que despidе, la belleza racial y su absoluta libertad. Se trataría de desarrollar un concepto definitorio de la personalidad y la esencia del personaje identificándolos con algunos objetos o elementos que se utilizan o utilizarán en su construcción. Por ejemplo, unos zapatos con los que se camina con magnetismo y se zapatea con ritmo y gracia de bailaora. Un abanico rojo que aletea extendiendo su gestualidad. Unas castañuelas que, combinadas con el ritmo de sus zapatos al taconear, te aceleran el ritmo del corazón. Un mantón que parece un capote que baila con un toro y unas manos que remueven las corrientes del deseo<sup>147</sup>.

Y, a excepción de las castañuelas, observamos esta secuencia de acción:

#### 1. Presentación del personaje protagonista. [2:55 a 5:06]

En [2:55] entra el tema musical central de la banda sonora y *leit-motiv* del personaje de Carmen. La actriz coloca sus manos en el foco de luz y con esta acción anuncia que va a dar vida al personaje. Sale el mantón [3:03] y observamos unas manos que bailan por encima al compás de la música. En [3:15] asoman las tres cabezas de los actores por encima del mantón -como si éste fuese su cuerpo- y en [3:20] emerge la cabeza de Carmen-títere jugando al mismo efecto.

De [3:56 a 4:17], al encenderse un foco, se desvía la mirada hacia el lateral derecho. Oímos un zapateado y vemos unos zapatos de flamenca. El títere (mantón y cabeza) se coloca sobre los zapatos en [4:25]. Segundos después, en [4:32], entra en escena un abanico manejado por unas manos que acude al pecho de Carmen.

#### 2. Habanera [05:27 a 6:42]

Una anomalía del guión escénico en la tercera secuencia anuncia el inicio de la narración, mientras que en el montaje se sustituye por un remate en la presentación del personaje a

---

<sup>147</sup> Anexos: DVD\_1; 1\_Bloque Montajes; 1.1\_Bloque A\_Origen Dramaturgia; 1.1.3 Carmen; e\_ otros; Carmen guión escénico, p. 1

través de la música. El actor cantante entona la conocida habanera de la ópera de Bizet, “L’amor est un oiseau rebelle”, acompañado por el sonido de un acordeón. La opción musical es trasladar al ambiente popular un tema conocido universalmente gracias a la ópera de Bizet. La acción acaba con un beso entre Carmen-títere y actor-cantante en [6:46], cuyas secuelas nos conducen a un final de escena en [6:56].



Fig. 40. Habanera

Claramente, la idea que visualizó el director de escena fue llevada a término en el montaje. Completa la construcción del personaje una serie de máscaras con distintas expresiones, fáciles de colocar, que se depositan en el rostro tanto del títere protagonista como de la actriz que la encarna en determinados momentos. Parecen de porcelana y aportan humanidad y emoción a las situaciones dramáticas.

Recibe el mismo trato el títere de Don José presentado en la quinta secuencia:

### 3. Aparece D. José. [6:57 a 7:18]

Primero se presentan las botas, a través del mismo procedimiento anterior: la luz del foco y el sonido de un taconeado reclaman al manipulador que vaya a por ellas. Luego caminan con ritmo marcial hacia la actriz-Carmen. En [7:29], entra títere D. José, sólo chaqueta militar y cabeza. En [7:57], D. José toma posesión de sus botas y camina. En [08:05], entra música y él evoluciona con gestos humanos. Cruza piernas, en [08:12] saca cadena y la observa hasta que entra Carmen en [08:25] y le fascina el objeto. En [08:41], se lo roba. Tras interactuar, al final de la escena el manipulador hace un giro retirando a D. José y lanza una última mirada al espectador en [10:00].

Es interesante la magia que se genera de la combinación de unos personajes contruidos a trazos y la sensibilidad y la poética que destilan y consiguen transmitir al espectador:

Ahora, lo que se me antoja más claro, es la necesidad de recuperar los títeres con cuerpo y expresión. Hay un magnetismo que sólo se despierta cuando las manos del marionetista dan vida a un muñeco que se convierte en un ser viviente. Cada personaje tendrá su figura. Los muñecos han de ser potentes, pictóricos<sup>148</sup>.

---

<sup>148</sup> DVD\_1; 1\_Bloque Montajes; 1.1\_Bloque A\_Origen Dramaturgia; 1.1.3 *Carmen*; e\_ otros; *Carmen* puesta en escena, p. 3.

El expresionismo abstracto se valía de grandes superficies en que se realizaba una pintura gestual. Jaume Policarpo ubica estas figuras potentes y pictóricas en el gran lienzo del escenario y otorga vida a estos objetos metonímicos con los gestos de tres actores que pintan con fuerza la *Carmen* de Bambalina.

## 2.2 Circunstancias espaciales del discurso

El tipo de espacio teatral se plantea “a la italiana”, pero la relación con la sala se dinamiza porque se opta por la modalidad de integración. Cuando entra el público, el escenario está a la vista y el hecho de que se conciba como un espacio semicircular invita a completar el círculo con el resto de la sala, incluyendo al público. Da idea de continuidad. Se trata de una escena parcialmente abierta porque, a pesar de lo expuesto, el espectador se sitúa frente al escenario de modo fijo, a la manera convencional. Hemos extraído la siguientes palabras de una crítica teatral que ejemplifican claramente lo expuesto:

El público se encuentra al inicio una escenografía sencilla, una mesa inclinada en forma de media luna, diversos apliques hechos con latas que proporcionan una iluminación medida, tenue, pero suficiente, y una tela ocre, circular, extendida en primer plano y manchada de sangre<sup>149</sup>.

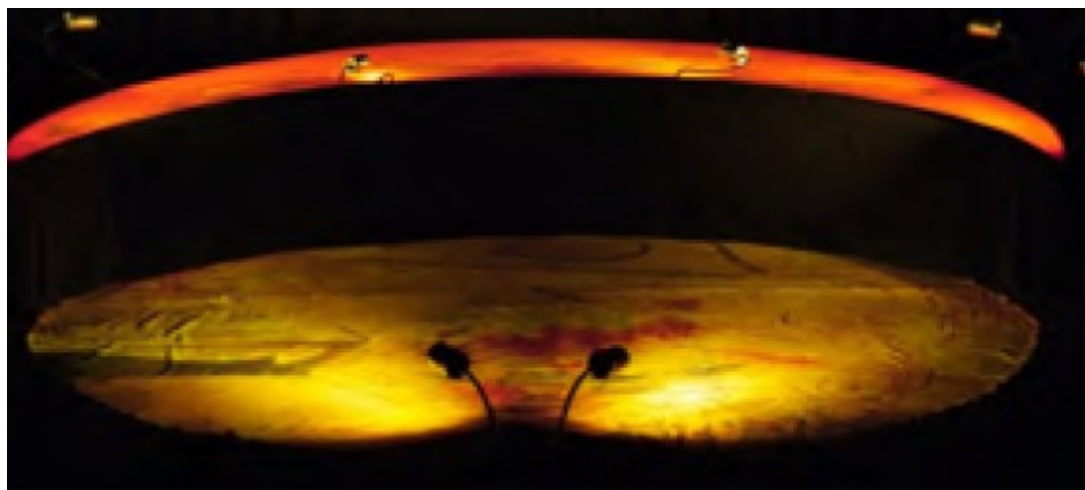


Fig. 41. Espacio escénico de Carmen

---

<sup>149</sup> Chicano, Dani. “Amor y locura, dolor y muerte”. *Diari Avui*, 17/11/2010. Anexos: DVD\_1; 2\_Material Prensa; Prensa 3\_Carmen; Carmen Crítica.doc.

Observamos que se sustituye la figura circular por una elipse<sup>150</sup>. Se intuye que la intención es abrir la perspectiva y facilitar la visión del espectador, otro recurso globalizador, y suavizar así la idea final del círculo que sólo se cierra con la muerte. Este factor, a lo largo del espectáculo no llama la atención porque la tela ocre presente en el suelo no se ilumina hasta casi el final de la historia. Hasta ese momento la estructura física utilizada e iluminada es la mesa inclinada con forma de semicírculo. Pero de [52:49 a 55:50] la semantización del espacio adquiere un nuevo grado y connota por analogía una plaza de toros. Se crea la escena de la corrida de toros y la muerte de Lucas, el torero, que acaba en [57:20]. El espacio escénico se abre y se ilumina con luz general por primera vez en el montaje. Y también por vez primera, el tipo de espacio es icónico o metafórico por relación alegórica de semejanza con la ficción figurada. Por otra parte, se da foco a la simbología del color: los colores de la escena son los de la bandera española, rojo y amarillo. Combinación cromática que antes sólo habíamos visto en el mantón de Carmen.

La grada que acota la plaza tiene la forma punzante de un cuerno de toro apuntando hacia el público. La idea de integración se transforma en amenaza y toma tintes de estilización simbólica con referentes a la iconografía de la pintura de Miró. El conjunto se asocia con una cabeza de toro que pierde la fiereza porque parece flotante.



Fig. 42. Escena 15. Toreador

---

<sup>150</sup> Anexos: DVD\_1; 1\_Bloque Montajes; 1.1\_Bloque A\_Origen Dramaturgia; 1.1.3 *Carmen*; c\_ dossier. La falta de definición de la imagen se debe a que está extraída mediante una instantánea del material publicitario. Se observará la diferencia de calidad con la siguiente figura [*Ibidem*, e\_imágenes; *Carmen* 7].

Excepto esta escena, el espacio se concibe como múltiple y polisémico. Semiológicamente, tiene la peculiaridad de ser un espacio que se va creando sucesivamente conforme avanza la acción dramática. Se trata de un espacio en transformación. García Barrientos afirma: “Para comprender la importancia del espacio en el drama vale considerarlo, como sugiere Jansen (1986: h-25 y ss.), la categoría dramática equivalente a la «voz» narrativa [...] en cuanto ambos constituyen el «punto de acceso» al universo de las respectivas obras”<sup>151</sup>. En nuestro caso, toma tal relevancia y protagonismo en el avance de la cadena de sucesos, que casi podríamos otorgarle la categoría de personaje.

Antes de definir el tipo de espacio, consideramos importante acudir a la voluntad expresa de Policarpo<sup>152</sup>:

Me imagino también muchos objetos que actúen como símbolos, signos, alegorías... Objetos que esconden misterios, que cambian de significado al ser tocados, que representan mil cosas distintas. Objetos que nos pueden hablar.

En otro lugar del documento, profundiza y matiza la anterior idea:

Aunque los objetos acaben siendo importantes para la puesta en escena no van a ser el elemento central. Pienso que los títeres, es decir, muñecos con su anatomía, estilización de la humana, deben constituir la sustancia iconográfica del montaje. Y empiezo a decirlo aquí porque se requerirá mucha práctica para conseguir un dominio técnico adecuado de los títeres.

A partir de estas premisas, valoramos que en el espectáculo únicamente aparecen los dos personajes protagonistas, el marido de Carmen –que es el títere más figurativo por contraste y para generar hilaridad– y la estilización del “toreador”. Por otra parte, aludimos a los muñequitos de Famóbil para crear la escena de los bandoleros, un cambio de código expresivo que genera humor, novedad y multiplica dimensiones y perspectivas.

Por tanto, el principal medio utilizado para significar los distintos lugares lo encontramos en lo que se podría llamar el espacio objetual. Tienen tal fuerza las figuras y ofrece tanta versatilidad la presentación de los cuerpos-materia fracturados junto a los objetos que los conforman, que el juego de recursos de los personajes va construyendo signos espaciales. Lo hemos visto en la presentación de los protagonistas y también, por ejemplo, en la

---

<sup>151</sup> García Barrientos ed. *Op. cit.*, pp. 121-122.

<sup>152</sup> Anexos: DVD\_1; 1\_Bloque Montajes; 1.1\_Bloque A\_Origen Dramaturgia; 1.1.3 *Carmen*; e\_ otros; *Carmen* puesta en escena, pp. 2-3.

escena 12 cuando Don José, al tiempo que huye, da idea de lugar, mientras va transformándose en bandolero [35:11 a 36:14].

Por otra parte, se utilizan telas para crear una semántica espacial, polisémicas, como por ejemplo la de textura rugosa que sirve para crear las montañas del juego de indios y vaqueros con música del oeste de fondo [36:30 a 39:36]. O la reja por la que mira Don José, como indicio de la casa en la que baila Carmen.

Otro tipo de espacio es el verbal, a pesar de que en la obra no hay diálogo y que se articule el mínimo texto. No obstante encontramos la creación de la escena 3 titulada: Carmen sale a la calle [4:36 a 5:06], con un conjunto de voces que la jalean a su paso y que acaba con la frase: “¡Anda que no tiene arte esta niña!”. Todo esto acompañado del movimiento de tacones y del abanico del títere.

El gran trabajo de los actores solos y como manipuladores también ayuda a crear espacio corporal. Son múltiples los momentos, resaltamos por ejemplo la transición anterior - cuando sale de la cárcel y se desdobra actriz-títere con un juego de máscaras- (17:26 a 21:28) y posterior (23:58 a 24:39) al baile en la fiesta (y el propio baile) o el trabajo del actor que maneja el títere-percha del torero de gran plasticidad y dominio del código gestual.

Dentro de la categoría de espacio escenográfico, destacamos el diseño de iluminación como creador de espacios y de ambientes. El hecho de que la fuente de luz sean unos pequeños focos manejados por los actores genera el efecto de que casi siempre aparezca en contrapicado. Recurso que potencia la presencia de los claroscuros y el expresionismo abstracto como estética predominante.

Por último cabe destacar el espacio sonoro jugado a través de diferentes recursos. La mayoría de ellos estaban ya implícitos en las intenciones del creador. A saber:

#### **El espacio sonoro**

**El no idioma.** Experimentar con un metalenguaje de comprensión general al margen de los idiomas. Onomatopeyas. Mímica. Gesto. La mirada.

**La música.** Las referencias a la ópera de Bizet son casi siempre musicales y parte del espacio sonoro se crea **EN DIRECTO**: arias de la ópera, guitarra, acordeón... La música grabada aporta al espectáculo el “aire” más flamenco<sup>153</sup>.

---

<sup>153</sup> Anexos: DVD\_1; 1\_Bloque Montajes; 1.1\_Bloque A\_Origen Dramaturgia; 1.1.3 *Carmen*; c\_ dossier.



Por todo lo expuesto, dada la distancia espacial que viene dada entre el espacio escénico y el de la ficción, según el método de García Barrientos, definiremos el espacio escénico general como espacio metonímico o indicial.

### **2.3 Circunstancias temporales del discurso**

De acuerdo con el modelo de Sanchis Sinisterra, hemos indagado en el análisis a nivel de la historia con qué grado de precisión o indeterminación presenta la novela el ámbito espacio-temporal del discurso. Vimos que la novela es de ambiente realista y que los lugares también lo son, de hecho se quiere crear la sensación de credibilidad del relato del viaje contado como experiencia por el arqueólogo francés. Respecto al factor tiempo, recordamos que se puede analizar desde diferentes planos a causa de la estructura de cajas chinas en que está armado el texto. En el tercer capítulo, el tiempo se plantea como una regresión del soldado en el cual rememora la relación mantenida con Carmen, al tiempo que relata la historia al visitante extranjero para justificar la situación dramática en que se encuentra.

En el análisis de las circunstancias espaciales del discurso se ha detectado una anomalía en el nivel de la espacialidad porque la intervención a nivel dramático ha provocado una modificación estilística. Policarpo utiliza el nivel metadramático para encajar el discurso contemporáneo en el montaje, y así justifica por coherencia estilística el cambio formal en el plano intra-diegético.

En el análisis de las circunstancias temporales del discurso nos disponemos a comprobar si en el ámbito temporal existe también o no una reducción del nivel de fidelidad respecto al relato original. Y lo que encontramos, nada más empezar el espectáculo, es una anomalía en el nivel de la temporalidad, puesto que la situación enunciativa se propone en un ámbito indeterminado, elegido como opción dramática y poética. El espectador que va a ver *Carmen* lo primero que encuentra es que el plano temporal de la ficción no se sitúa en el tiempo diegético de la historia.

#### **2.3.1 Estructura**

Nos acogemos al modelo de García Barrientos para localizar que la estructura temporal de la *Carmen* de Bambalina se plantea como discontinua, aunque a lo largo del espectáculo podemos observar un cambio de grado encaminado hacia la continuidad del transcurso temporal.

Podríamos describir la estructura temporal como una secuencia -claramente sistematizada- compuesta de escenas y de nexos temporales al inicio del montaje que, a

medida que los personajes-títeres se desdoblaron en los actores, el desarrollo temporal tiende a ser más continuo, sin llegar nunca al isocronismo<sup>154</sup>.

Los nexos temporales generalmente se conciben más que como interrupción como transiciones que rompen la continuidad del transcurso temporal, pero están engarzados de tal modo que presentan un encadenamiento sucesivo absolutamente lógico. De los cuatro tipos de nexos: la pausa, la elipsis, la suspensión y el resumen, diríamos que la elipsis se aplicó directamente en el guión escénico y, por defecto, se encuentra en el montaje; pero el modelo que predomina en la unión de escenas de *Carmen* es el resumen temporal. Este tipo de nexo, aunque delimita escenas temporales, se considera menos “puro” porque puede constituir en sí mismo una escena.

El resumen temporal es una “transición que supone un salto explícito en el tiempo diegético”<sup>155</sup>. Sin interrumpir la escenificación y empleando un tiempo escénico más breve, cada nexo supone un nuevo tramo del tiempo diegético. Y aquí se justificaría la impureza del resumen como nexo, porque puede no implicar sólo un enlace sino un cambio de registro dramático o, en nuestro caso, de nivel escénico. El tiempo particular en que habita el punto de vista de los actores, las canciones y los guiños a público.

### **2.3.2 Orden**

El orden temporal de la secuencia diegética de escenas es cronológico. Se ha respetado el orden temporal, a pesar de que se trata de una selección de la cadena de sucesos de la novela.

Sólo hay dos escenas en que el orden crónico es acronológico de anticipación dentro de la diégesis:

8. Carmen soñada por Don José (títere diminuto) cuando está en la cárcel por dejar huir a la mujer [16:38 a 17:25]:

(1) Con la colocación de una máscara al títere de Carmen, (2) la multiplicación de manos con movimientos furtivos y animalizados que evolucionan al unísono y (3) un juego vocal que primero recuerda a los cantos de sirenas y luego son impulsos

---

<sup>154</sup> García Barrientos aclara que isocronismo no sólo es “la igualdad sino la coincidencia, instante por instante, del tiempo de la fábula y el de la escenificación”. Más tarde dice: “la isocronía dramática no depende del contenido representado sino del *modo* de representación”. *Op. cit.*, pp. 86-87.

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 88.

vocales que, unidos al gesto, refuerzan la imagen de demonio del personaje como fuerza sobrenatural que le ronda y quiere arrastrar al abismo.

14. Sueño de la huida de los dos a América [49:53 a 51:50]. Lo que se escenifica es el deseo de Don José de escapar con la mujer y vivir en otro lugar una vida juntos. Una tela de fondo con un dibujo que se asocia a un mapamundi crea la alegoría del viaje. Posteriormente, se lo expresa directamente y la reacción de Carmen le provoca la cólera que le conduce a matar.

Se trata de la creación de unos instantes poéticos que rompen la continuidad temporal de la historia, en dos momentos en que -dentro de la estructura general- cada vez hay menos discontinuidad por la alternancia de niveles escénicos.

### 2.3.3 “Distancia” temporal

Si esta categoría debe entenderse como la “relación de dos localizaciones temporales: la real de la escenificación y la ficticia de la fábula o historia representada”<sup>156</sup>, nos atrevemos a afirmar que en *Carmen* esta distancia se basa en la superposición de diferentes niveles dramáticos o, como dice García Barrientos, “el engaste de dos o más universos representados”<sup>157</sup>. La historia de Carmen constituye el nivel secundario o metadramático. El público, de entrada, asiste al primer nivel en que se sitúan los actores, contemporáneos, que invocan y ejercen de seudomediadores desde el nivel extra-diegético.

El efecto es el anacronismo que, desde la incoherencia temporal que le define, supone que un drama como *Carmen* se localice en dos épocas a la vez, total o parcialmente. García Barrientos afirma que de las diferentes posibilidades de combinación entre nivel primario y secundario, la más usual es la de “anacronismos (palabras, actitudes, objetos, etc.) contemporáneos sobre una localización histórica”<sup>158</sup>. Este es el tipo de distancia temporal que encontramos en el espectáculo de Bambalina, una elección dramaturgica idónea que sitúa al mito de *Carmen* en un presente atemporal y que sirve para aproximar un clásico al público actual.

---

<sup>156</sup> García Barrientos ed. *Op. cit.*, p. 113.

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>158</sup> García Barrientos ed. *Op. cit.*, p. 114.





# *Capítulo 4*

---

## BLOQUE B

- Historia del soldado
- El retablo de Maese Pedro
- ¡Hola Cenerentola!



---

## 1. Los espectáculos musicales en el repertorio de Bambalina Teatre Practicable

Dentro de las distintas líneas de creación que comprende el repertorio de la compañía, este tipo de producciones nace de la colaboración con otras agrupaciones y de la propuesta de instituciones culturales pertenecientes, generalmente, al ámbito de la música.

Joan Cerveró, en un texto que se le encargó con motivo de la publicación del libro conmemorativo de los 25 años de Bambalina, hace memoria de aquella época en la que compartieron inquietudes, ilusiones, oficio y proyectos. Como a otros miembros de la cultura valenciana, se le hizo el encargo de escribir un trocito de la historia de la compañía a partir de la entrega de la fotografía de un espectáculo. La imagen pertenecía a *El retablo de Maese Pedro*<sup>1</sup>. Reproducimos, a continuación, una selección del artículo que no podemos incluir completo, dada su extensión, no por carecer de interés:

¿Clásicos o modernos?

(...) A menudo había comentado yo la necesidad de retomar a los clásicos, no sólo como referencia sino como estímulo creativo. Las dos compañías navegábamos por el territorio fronterizo de la vanguardia y la tradición. Pensando en ello y considerando la buena relación que tenía con los hermanos Policarpo y todo su equipo, comentamos muchas propuestas, algunas ideas quedarían en simples propósitos pero nos mantenían vivos y creativos. Algunos proyectos quedaron en eso, en proyectos; pero otros, como el que estoy comentando, se convirtieron en realidad.

Tal vez era el momento más indicado, tras una etapa de actividad desaforada, para diseñar un producto de calidad que mostrara al público, a *todos los públicos*, que las marionetas también eran una forma de hacer teatro clásico y que hacía muchos años que estaban al alcance de todos, no sólo como mera diversión sino como vehículo de cultura. Les comenté el caso de la Princesa de Polignac y de los compositores de principios del siglo XX. Hablamos de Stravinsky, de la tradición de los títeres de Salzburgo, de Lorca, de la historia de la música española, de la *Historia del Soldado* (que años después se convertiría en otro proyecto singular y muy interesante), etc. Y, sobre todo, les hablé de un proyecto en el que pensaba a menudo: *El Retablo de Maese Pedro*. Un clásico que me entusiasmaba por la magistral música de Manuel de Falla y por la historia que narraba, inspirada en el *Quijote* de Cervantes [...]. Ellos tenían la música y la infraestructura que yo y el Grup Instrumental poníamos a su disposición y

---

<sup>1</sup> Joan Cerveró y la compañía ya habían trabajado juntos anteriormente. Compuso la música original de *Quijote* (1992) y de *El jardín de las delicias* (1994).

nosotros colaborábamos con una gran compañía de gran potencial creativo y con la solvencia y profesionalidad necesarias en el ámbito de la gestión<sup>2</sup>.

*El retablo de Maese Pedro* es fruto de una colaboración iniciada en 1996 con el Grup Instrumental de València, dirigido por Joan Cerveró. En 2005 se abre una nueva vía de colaboración con el Instituto Valenciano de la Música para coproducir una versión didáctica sobre la pieza.

La obra tuvo una gran acogida dentro y fuera de España, sumada al resto de las iniciativas y proyectos teatrales La compañía ganó premios, reconocimientos y la confianza de las instituciones, tanto autonómicas como estatales. Por ello, a partir del año 2000 emprenden proyectos de mayor envergadura. A nivel musical, destacaremos dos:

- La *Historia del soldado* (2003) es una coproducción entre la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), en colaboración con la Fundación Alberti y Bambalina Teatre Practicable. En esta ocasión también se establece una colaboración con el *Grup Instrumental de València*, dirigido por Joan Cerveró.
- *¡Hola Cenerentola!* (2008) es una coproducción entre el Instituto Valenciano de la Música y Bambalina Teatre Practicable.

El éxito nacional e internacional que obtienen les proporciona la firma de convenios de exhibición con el Instituto Cervantes y el Ministerio de Asuntos Exteriores que les conduce a ampliar el mercado de las giras internacionales.

Desde el campo de la experimentación y conscientes de ser una plataforma que exporta cultura, la compañía lleva años manejándose en el terreno fronterizo de la tradición y la vanguardia. A la manera del alquimista, están hallando una fórmula para trabajar con los clásicos desde un formato contemporáneo, para encontrar el equilibrio entre las claves originales y nuevos conceptos estéticos.

---

<sup>2</sup> Ver Anexo 12. Texto de Joan Cerveró para la publicación del libro *Bambalina, 25 años prácticamente inventados*. [11/09/06].



## 2. Teatralización de la partitura originaria. Método de análisis

Iniciábamos la parte correspondiente a los análisis de los espectáculos manifestando en el Bloque A que existe una corriente de autores, investigadores y críticos teatrales que consideran que el análisis dramaturgico del texto “en el origen” y “en el seno” de la puesta en escena es el primer reflejo del análisis del espectáculo (García Barrientos, Trastoy y Zayas de Lima, Sanchis Sinisterra, etc.), pues clarifica la génesis y la puesta a punto de la actuación y determina el estatuto del texto puesto en escena, es decir, advierte si existe o no un texto como base inicial del montaje y si es así, verifica el grado de autonomía o dependencia y las mutuas influencias entre la escenificación y el texto.

Como paradigma de este conjunto de investigadores teatrales, escogimos el modelo de análisis de Sanchis Sinisterra porque plantea la exploración del parentesco entre la narrativa y el teatro, y justo los tres espectáculos seleccionados provenían de la teatralización de textos narrativos. Para el análisis de la dramaturgia de Bambalina Teatre Practicable, nos interesó enormemente la que él denomina “*disociación contextual* entre **historia y discurso**”<sup>3</sup>.

Esta argumentación metodológica que planteábamos para el estudio de los espectáculos que conforman el primer bloque, nos resultó ineficaz y limitada cuando iniciamos el estudio de los montajes del Bloque B. Establecer una clasificación según el tipo de dramaturgia textual, nos apartaba de las características principales que constituyen el perfil de estos espectáculos y de nuevo nos obligaba a analizar la música en un capítulo aparte, factor que nos hacía entrar en contradicción con nuestro presupuesto de considerar la música como un componente escénico más. Teníamos que acudir a otro método de análisis que la incluyese como lenguaje escénico, sobre todo, porque partimos de la base de que los tres títulos que configuran el Bloque B tienen su origen en una partitura musical y un texto preexistentes creados en su día en función de la escena. Una partitura y un texto, no únicamente un texto<sup>4</sup>.

Cabe mencionar que *El retablo de Maese Pedro*, la *Historia del soldado* u *¡Hola Cenerentola!* comparten la característica de que fueron originariamente textos narrativos que se

---

<sup>3</sup> Sanchis Sinisterra. *Dramaturgia de textos narrativos*. Ciudad Real, Ñaque Editora, 2003, p. 13.

<sup>4</sup> En este caso, no nos interesa estudiar la partitura como texto, a pesar de que existen análisis muy interesantes que sí que han tomado esta opción. Por ejemplo, el estudio de Fernández Valbuena, Ana Isabel sobre *La coronación de Popea* (1642) –Drama musical de Claudio Monteverdi y libreto de Gian Francesco Busenello–, introducido como capítulo en el libro *Análisis de los espectáculos* de García Barrientos y analizado desde el modelo que él propone.

dramatizaron más tarde en función de la fábula. ¿Cómo? Trasladando los episodios que la integraban a un modelo dramático determinado. Ahora bien, la transacción entre fábula y acción dramática ya fue realizada de antemano por los autores originales de los textos escénicos, por orden correlativo a la enunciación anterior, citaremos al compositor español Manuel de Falla, al escritor suizo Charles Ferdinand Ramuz y al libretista italiano Jacopo Ferretti. Este factor es determinante a la hora de analizar el texto en el origen de la puesta en escena, puesto que el ámbito dramático en estos casos no procede de la narrativa. Por tanto, excede nuestro interés dilucidar las estrategias utilizadas en el trasvase del relato al texto representado puesto que fue una tarea que no fue llevada a cabo por nuestro objeto de estudio. Él encontró los textos ya dramatizados.

Cuando entrevistamos a Jaume Policarpo, él mismo marcó una distinción clara entre los elementos que sustentan los espectáculos en cada bloque, hecho que condiciona su marco de actuación. Esta fue su declaración respecto al segundo grupo

[PREGUNTA DE LA DOCTORANDA]

Teniendo en cuenta los nueve espectáculos seleccionados para la elaboración de la presente tesis doctoral, ¿en qué se sustentan los elementos de cada espectáculo en el Bloque B (relaciones de los sistemas escénicos)?

[RESPUESTA DE POLICARPO]

*Soldado-Retablo-Cenerentola* han sido abordados desde una perspectiva más lúdica. Por decirlo así, en ellos juega más la inteligencia y los placeres que ésta nos puede deparar que la preocupación por los misterios del alma y del teatro. Desde una mirada muy personal, en estos montajes musicales juego con lo que conozco bien mientras que en los otros necesito implementar ideas que escapen a mi control. Aunque la música es importante siempre, en este segundo bloque es ésta la que diseña de antemano una estructura, un ritmo e incluso unos estados de ánimo. Muchas veces me he sentido como cuando niño, ante un dibujo sólo de líneas que tuviera que colorear. Siempre que pienso en estos espectáculos me sobreviene una intensa sensación de placer y privilegio por poder contar como elemento constructivo en escena con instrumentos verdaderos y músicos y cantantes virtuosos<sup>5</sup>.

En cuanto al segundo aspecto, la preexistencia de una partitura, hay que valorar que cuando se afronta el montaje de obras musicales el grado de intervención a nivel dramático supone enfrentarse a una doble dificultad, ya que implica operar tanto en la estructura dramática como en la estructura musical. La labor dramática en este tipo de

---

<sup>5</sup> Anexo 7. Segunda entrevista a Jaume Policarpo [19/08/11].

propuestas sería la propia de un director de escena, quien para diseñar el discurso de una puesta en escena, si decide intervenir en el esqueleto de la pieza, tiene que trabajar en colaboración con el director musical del espectáculo.

Contempladas estas particularidades, y atendiendo a las distintas opciones básicas que la relación historia y discurso categorizan, resolveremos la clasificación de los tres espectáculos de Bambalina Teatro Practicable pertenecientes al Bloque B conforme a un último presupuesto. Si para el estudio del primer conjunto de espectáculos hablábamos de la teatralización de la textualidad originaria, para este segundo grupo el criterio será indagar en la teatralidad que la partitura original contiene según la visión de Jaume Policarpo. Es decir, abordar el análisis del espectáculo como una totalidad en la que interactúan distintos sistemas escénicos y distintas disciplinas artísticas. El hecho de descubrir el grado de fidelidad o no a la cadena de acontecimientos que la fábula evoca y a las indicaciones que figuran en la obra musical constituye únicamente uno de los puntos del análisis.

Joan Cerveró, en la segunda entrevista que le realizamos, deja muy clara la relación paritaria entre teatro y música en la concepción y diseño de los espectáculos de Bambalina.<sup>6</sup>

[PREGUNTA DE LA DOCTORANDA]

Tanto en *El retablo de Maese Pedro* como en *Historia del soldado*, con música de Falla y de Stravinsky respectivamente, tú fuiste el director musical de los estrenos de los espectáculos de *Bambalina Teatre Practicable*. Dada la reciente tendencia de hacer *visible* la música en escena, en la que el músico se relaciona estrechamente con la ficción y participa en diferentes niveles: en tanto que músico que dialoga sin palabras con los personajes, como un personaje más o bien, como co-protagonista, ¿en cuál de estas facetas enmarcarías vuestra colaboración con estos montajes? ¿O podrían convivir según los momentos?

[RESPUESTA DE J. CERVERÓ]

Mi relación con Bambalina fue siempre especial y todo el trabajo que he realizado con ellos, (y no sólo “para ellos”), ha sido muy estimulante y satisfactorio. Mi primera colaboración con ellos fue *Quijote*, una obra de la que guardo muy buenos recuerdos. Después hicimos muchas más y colaboramos en diferentes proyectos, algunos de ellos que propuse yo y otros en los que coincidíamos a título personal, más allá de Bambalina. La verdad es que coincidíamos mucho en nuestra visión de lo que debería ser un espectáculo total. [...] Posteriormente hicimos otras

---

<sup>6</sup> Nos referimos únicamente a *El Retablo de Maese Pedro* y la *Historia del Soldado*, puesto que en *¡Hola, Cenerentola!* la dirección musical corrió a cargo de Jordi Bernàcer. De todos modos, la filosofía de la compañía seguía siendo la misma.

obras, con otros pretextos, con otros procesos. Cada obra fue una historia, una experiencia. Con el *Retablo de Maese Pedro* volvimos a la música cervantina, aunque en este caso yo sólo participe como inductor y como director musical; como también lo fui en la siguiente propuesta teatral *La historia del soldado* de Stravinsky, un clásico, pero con el texto de Rafael Alberti. Con estas dos obras nos divertimos, sufrimos, nos emocionamos y discutimos (ya se sabe, los artistas y la estética...), y también viajamos y nos conocimos. El teatro y la música unidos: esto es la vida, esto era nuestra vida elegida<sup>7</sup>.

Según este presupuesto, y de acuerdo a los criterios expuestos, indagamos en posibles modelos de análisis que incorporaban la música como componente escénico. A pesar de que en todos los modelos es un apartado cuya participación es discreta, las metodologías por las que hemos optado básicamente se asientan en las propuestas de Kowzan, Pavis y Hormigón.

---

<sup>7</sup> Anexo 14. Segunda Entrevista a Joan Cerveró [25/10/15]

Obra 4

2003

## HISTORIA DEL SOLDADO

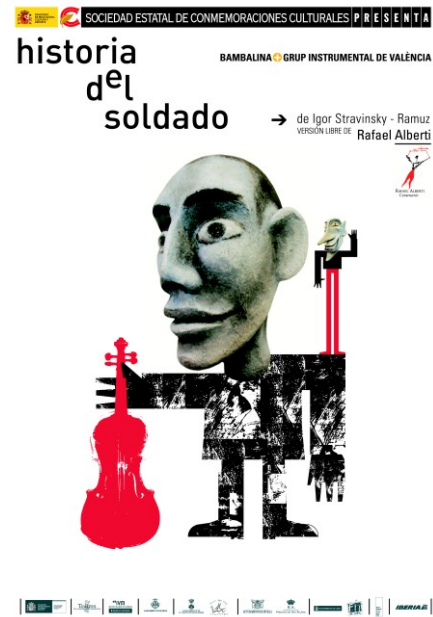


Fig. 43. Imagen del cartel del estreno. Cádiz

### Ficha artística, técnica y de gestión

**Director de escena:** Jaume Policarpo

**Director musical:** Joan Cerveró

**Coreógrafo:** Jordi Cardoner

**Intérpretes:**

Juli Cantó (narrador)/David Durán/Esperanza Giménez/Esther Morales/José Rodríguez  
Joan Cerveró (director orquesta)/Vicent Balaguer/Vicent Taronger (violín)/ Javier Sapiña/Jesús Romero (contrabajo)/José Cerveró (clarinete)/ Juan Sapiña (fagot)/Miguel Ángel Orero/Manuel Gassent (percusión)/ Salvador Tarrasó (trombón)/ Vicent Campos (trompeta)

**Escenografía:** Daniel Tejero, Jaume Policarpo

**Vestuario:** Rocío Cabedo

**Iluminación:** Edu Bolinches

**Equipo técnico:** Edu Bolinches, Ximo Muñoz, Ricardo López

**Construcción marionetas:** Jaume Policarpo, Ximo Muñoz, Salvador Comeches

**Fotografía:** Samuel Domingo

**Diseño gráfico:** Estudi Paco Bascuñán

### GRUP INSTRUMENTAL

**Administración:** Amparo Lluch

**Secretaría:** Teresa Sanchis

**Secretaría técnica:** Vicent Ros

## **BAMBALINA**

**Administración:** Anabel Calderón

**Producción ejecutiva:** Josep Policarpo Ángeles González

### **Descripción del director de escena, Jaume Policarpo**

Stravinsky y Ramuz crearon en 1919 una obra redonda, y digo redonda porque todo aquello que contiene parece habitar en un mundo singular y único. Una esfera perfecta y luminosa que irradia frescura y sensibilidad. Una pompa, que al acercarse y mirarla, refleja el arco iris confundido con tu propia cara, y la distorsión cóncava de tu imagen te hace ver alternativamente la máscara del soldado y del diablo agazapadas a tu rostro, rostro que deja de ser el tuyo y se convierte súbitamente en el rostro de todos los hombres. Este curioso efecto, tan inquietante y sutil, está envuelto en misterio y al intentar descifrarlo corres el peligro de que la burbuja estalle y desaparezca.

Por ello hemos mirado a través del espejo sin intentar traspasarlo por temor a que se rompiera. corres el peligro de que la burbuja estalle y desaparezca. Por ello hemos mirado a través del espejo sin intentar traspasarlo por temor a que se rompiera.

Esta HISTORIA posee una rara armonía, producto sin duda, del genio creativo de sus autores. Este hallazgo artístico se adivina surgido de un impulso espontáneo... una idea limpia, brillante y seductora como la sonrisa de un muchacho, una idea ilusionada en la renovación que aspira a reinventar un lenguaje propio que, al desarrollarse en escena, consiga una gran eficacia visual. Todos los elementos interactúan, evolucionan y cambian en este diálogo entre las artes poniendo de manifiesto contradicciones y preguntas que afectan al mismo principio que las alienta.

El deslumbramiento inicial queda matizado por las sombras de la historia real que se ha colado clandestinamente en la historia imaginaria, percibimos una atmósfera irremediablemente sombría que nos remite al período entreguerras, un tiempo convulso y extremo en el que se estaban gestando las grandes tragedias de un siglo infernal.

Una obra extraordinaria cuajada de referencias y alusiones a los grandes dilemas de la existencia humana que hilvanados en una partitura prodigiosa conforman el lienzo perfecto para pintar un poema<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Anexos: DVD 1; 1.Bloque Montajes; 1.2.Bloque B.Origen Partitura; 1.2.1 *Historia del soldado*; c Dossier; *Dossier Soldado*.

## 1. Características generales de la puesta en escena

Según el paradigma de Sanchis Sinisterra, el análisis de esta obra se adscribiría a la dramaturgia mixta. Decíamos que en ésta, la fábula y la acción dramática se articulan en base a la intersección de la dramaturgia del discurso y de la historia, pero sin olvidar que el énfasis del director teatral no está en el texto, está en el discurso de la puesta en escena. Este factor es fundamental si se considera que la voluntad de Stravinsky en su momento fue aportar nuevos recursos musicales, pero también escénicos; luego para retomarlo hoy, habría que ser fieles al espíritu del compositor desde una perspectiva actual. Pensamos que ese fue el objetivo de Jaume Policarpo y el equipo de Bambalina: hacer una relectura contemporánea estudiando antes las claves originales y aportando soluciones escénicas según principios estéticos de ahora.

Stravinsky, en su día, perteneció a un conjunto de artistas que intentó hacer avanzar las formas musicales y dramáticas clásicas<sup>9</sup>. A nivel escénico, uno de los aportes más significativos es que participa de los cuestionamientos básicos de los que parten los artistas de teatro que quieren liberarse de los modos hegemónicos, y transgredir estos límites y discurso únicos con nuevas formas y horizontes. Agustina Aragón<sup>10</sup> lo resume en la revisión de tres aspectos:

- 1) La literariedad: se busca que la palabra no sea superior a los otros componentes de la escena.
- 2) El carácter ficcional de la representación, sin ilusionismo y rompiendo el principio de la verosimilitud.
- 3) La mirada del espectador, que pasará a ser partícipe y activa.

Si la partitura textual son las palabras que leen e interpretan los actores, se puede establecer un paralelismo con la partitura musical que leen e interpretan los músicos. De este modo, el compositor resta el poder absoluto a la literariedad de la música cuando concibe su creación a medio camino entre el ballet, la ópera de cámara, el teatro popular y la fábula escenificada. De este modo, propone un modelo heterárquico de convivencia entre lenguajes, incluso a nivel escénico. En la puesta en escena, no habrá nadie en el foso:

---

<sup>9</sup> En teatro podríamos citar entre otros a Strindberg, Adamov, Vitrac, Pasolini, Becket o Koltés, Y en música, a Schönberg o Falla.

<sup>10</sup> Aragón Pividal: "La renovación de la escena tras el relevo del paradigma narrativo por el nuevo teatro posdramático: teatro discursivo, teatro asociativo, teatro relacional", *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 10, 2014, pp. 1-2.

narrador, músicos y bailarines, ejercerán su labor desde el poder igualitario que confieren las tablas. La *Historia del soldado* de Ferdinand Ramuz e Igor Stravinsky, que fue creada para ser “leída, tocada y danzada”, se ajusta a la perfección a la voluntad integradora de lenguajes escénicos y la concepción plástica y visual del espectáculo de Bambalina. La puesta en escena se desarrolla con una mezcla de música, danza, interpretación, narración, títeres y un conjunto de elementos escenográficos y objetos que sutilmente juegan con la iconografía y la plasticidad estética de la Europa de 1918.

Se podría interpretar que Jaume Policarpo observa cada una de las contribuciones a la renovación de Stravinsky y, en este caso, de la versión libre que el poeta Rafael Alberti realizó del texto de Ramuz (1932) y plantea una puesta en escena en la que todos los elementos interactúan y contribuyen a la creación de un poema visual y sonoro en movimiento que responde a las tres premisas de Aragón que hemos citado:

- 1) Cuestiona la literariedad de la fuente original: se dirige hacia una teatralidad en la que el cuerpo de los actores-manipuladores-bailarines, los objetos, las marionetas, las imágenes, los movimientos, la música, el ritmo..., son tan importantes en escena como la palabra. Teatralidad que más allá de lo multidisciplinar, adquiere rasgos estilísticos del teatro posdramático, estableciendo un juego de transferencias entre lenguajes que, en ocasiones, adquiere el sabor de una figura retórica propia del teatro asociativo, la sinestesia, por ejemplo, cuando habla del escenario como “un lienzo perfecto para pintar un poema” o de los versos de Alberti como melodías: “vertió en las hojas de un hotel de Sevilla las melodías que latían en su corazón y en ellas resuena el mar de Cádiz, las voces claras de sus gentes y la imaginación antigua que duerme en sus casas blancas de cal”<sup>11</sup>.
- 2) Stravinsky y Ramuz lograron la ruptura con el carácter ficcional, el ilusionismo y la verosimilitud de siglos anteriores, a través de la presencia de un narrador intermediario que observa la fábula escenificada y se la cuenta al público. Policarpo toma el concepto y lo reformula. En esta *Historia del Soldado* cobrará más importancia la fisicidad, la presencia, la materialidad de los actores, los músicos y objetos, sin distinción jerárquica, en un espacio y un tiempo compartidos con el espectador.

---

<sup>11</sup> Anexos: DVD 1; 1.Bloque Montajes; 1.2.Bloque B.Origen Partitura; 1.2.1 *Historia del soldado*; c Dossier; Dossier Soldado.



3) Y por último, el espectador, en “la creación del juego de espejos infinitos” que plantea Policarpo, debe sentirse como otro actor más, sintiendo la irradiación<sup>12</sup> de la belleza de la escena, como elemento energético y sensorial que le atrae y le conduce a cuestionarse qué haría si fuese el soldado del espectáculo. El narrador de Stravinsky no sólo cuenta, sino que cumple con la función moralizante característica de la fábula como género literario; en cambio, el narrador de Bambalina es un actor que está dentro de la acción dramática. Él forma parte del juego, pero Jaume Policarpo plantea un juego perverso, puesto que el personaje del diablo se refleja en él. En ese caso, nadie adoctrina al espectador. Aquí, se juega a seducirle, a engañarle, a hacerle disfrutar, a reflexionar y, si a alguien le place, a tomar partido. El diablo muestra sus cartas y, desde la libertad de elección, cualquiera podría ser el siguiente.

## 2. Estructura por escenas, acciones y categorías significativas

Escena	Duración	Acción inicial	Acciones principales	Funciones/Categorías
Prólogo Extradiegético	00:01:14 00:4:53	Entrada director musical	Narrador/lobo aúlla en círculo rojo y relaciones de poder	Danza contemporánea. Nivel bajo. Rasgos animalización a humanización. De séquito bichos/sátiros a manipuladores. Metadrama: narrador convertido en actor que actúa como deus ex machina. El diablo se refleja en él, juego de espejos. De rasgos animalización a humanización. Risa diabólica. Atmósfera y apoyo sonoro acción
1 Inicio diégesis  “Entre el puerto y san Fernando”	00:04:52 00:06:41	El narrador abre el abanico en centro escena. Inicio música y fábula	Marcha del soldado. Círculo azul/Noche	Teatro del movimiento-Teatro de objetos Títere tamaño humano Soldado. Suelo-camina. Viaje: trayectorias en el espacio mediante juego con dos objetos y escenografía humana. Narración oral

<sup>12</sup> El concepto de *Irradiación* es uno de los puntos de la técnica de Michael Chéjov, perteneciente a lo que él llama “Mapa para una actuación inspirada”. Aunque es un método para actores, aquí se extrapola y se concibe como objetivo dramático del director. El autor lo define como “la capacidad de emitir la esencia invisible de cualquier cualidad, emoción o pensamiento que queramos. Debe emitirse con gran intensidad. La irradiación es una actividad de nuestra “voluntad” (las comillas son del autor). Su maestro Constantin Stanislavsky lo denominaba *Comunión*.”

<p style="text-align: center;">2</p> <p>“Se lamenta de su sino, junto a un río cristalino”</p>	<p>00:06:42 00:08:43</p>	<p>Descanso Soldado</p> <p>Espacio 1º, orilla arroyo</p>	<p>Círculo azul/Noche</p> <p>Agua: beber, refrescarse, etc.</p> <p>Presentación violín</p>	<p>Escena teatral-Acciones soldado-Teatro de objetos</p> <p>Metáfora visual y sonora: agua (tela, tintineo cristalino)</p> <p>Actor Narrador: ordena y organiza las acciones de escena</p> <p>Objetos-módulos continentes.</p> <p>Relación objetos/cuerpos (tela)</p> <p>Relación acciones violín con sonidos violín real</p>
<p style="text-align: center;">3</p>	<p>00:08:44 00:11:11</p>	<p>El soldado toca el violín</p> <p>Espacio 1º, orilla arroyo</p>	<p>Cancioncillas a la orilla de un arroyo</p> <p>Círculo azul</p> <p>S. navega y nada</p>	<p>Teatro de objetos - Escena teatral, sin texto</p> <p>Sigue metáfora visual tela/agua</p> <p>Actor Narrador: rasgos animalización. Maneja/desea violín. Objetos-módulos: nave y asiento</p> <p>Actores manipuladores</p>
<p style="text-align: center;">4</p>	<p>00:11:12 00:11:45/0 0:11:49</p>	<p>S. se sienta, se dispone a tocar.</p>	<p>No puede tocar el violín. Lo guarda. Melancolía.</p>	<p>Escena teatral en silencio tenso- Teatro de objetos</p> <p>Espejo: Acciones soldado/ manipuladores.</p> <p>Objetos-módulos: asientos</p>
<p style="text-align: center;">5</p> <p>“Atraído por los sonos, viene el diablo en pantalones”</p>	<p>00:11:50 00:18: 27</p>	<p>Presentación Diablo y presentación gran libro con cordón.</p> <p>Espacio/casa del Diablo (rojo cobrizo)</p>	<p>Muestra del contenido de las páginas a S.</p> <p>Ruptura unidad tiempo: Cinco años con Diablo</p> <p>Círculo rojo a círculo blanco.</p>	<p>Escena teatral-Teatro de objetos</p> <p>Títere tamaño humano Diablo. Aire-Vuela. Uso del cuerpo de narrador como reposo. Desdoblamiento/Espejo</p> <p>Semiología del objeto: gran libro, metáforas y metonimias según el contenido de las páginas. Casa diablo-Transporte</p> <p>Relación acciones violín con sonidos violín real. Sonidos disonantes y humorísticos.</p> <p>Acciones visuales y sonoras. Atmósfera sonora Diablo.</p> <p>Sustitución diálogo original por frases narrador y acción.</p>

6	00:18:28 00:20:20	Entra soldado sobre libro, arrastrado por narrador con cordón	Marcha del soldado II Círculo azul/Noche	Teatro del movimiento-Teatro de objetos Viaje: trayectorias en el espacio. Semiología objeto: Libro-alfombra mágica. Inicio en suelo, final, aire. Accidentes geográficos: escenografía humana. Narración oral
7	00:20:21 00:24:09	Entra actriz con olla. Diagonal.  Espacio: Pueblo-Casa	Llegada a casa y extrañamiento de los suyos.  Círculo violeta a blanco. Esc. luz día a anochecer	Teatro del movimiento-Teatro de objetos Acciones y objetos cotidiano con uso extra-cotidiano. Abstracción del movimiento. Disociación voz-cuerpo. Apoyo sonoro acciones. Hilaridad. Contrapunto grupo/pueblo vs soledad soldado Metáfora cambio de atmósfera de estado interno S. con efectos sonoros y de iluminación.
8	00:24:10 00:26:32	Entrada estructura paraguas con corazones  Espacio afueras	Pastoral Círculo blanco. Escena azul-noche	Teatro del movimiento- Danza contemporánea- Teatro de objetos. Semiología objeto: Poesía con objeto cotidiano- Metáfora de otoño/Estado nostálgico del S. Romántico., aéreo. Sin texto. Desdoblamiento: actor por soldado.
9	00:26:39 00:27:29	Entrada del Diablo	Lucha S. y D. Círculo rojo	Teatro del movimiento-Teatro de objetos Desplazamientos en diagonal. Objetos-módulos: asientos Apoyo de percusión en la lucha D. y S. Narración oral inicio y final. Interjecciones en la lucha
10	00:27:30 00:28:24	Toque militar trompeta e interjecciones mando militar  Espacio ejército	Formaciones militares bajo mando narrador. Círculo rojo a Oscurecimiento	Teatro del movimiento-Teatro de objetos Redobles de tambor: Cambios físicos del grupo. Ritmos. Transformación voz narrador de órdenes a lobo.

*La compañía valenciana Bambalina Teatre Practicable:  
análisis de una poética escénica y musical en evolución (1981-2017)*

10	00:28:25 00:29:07	Aullidos, gemidos narrador.  Parada a suelo para abrir libro.	Pastoral (continuación)  Sin Círculo. Escena oscura	Escena teatral- Teatro del movimiento - Teatro de objetos  Metáfora: la lectura le transporta hasta de lugar y la luz oscura es el reflejo del color de su alma.  Semiología objetos: desdoblamiento- espejo libro. Uno el S. y otro N./D. //Objetos-módulos: reposa-libros.
11	00: 29:08 00:31:00	Simultaneidad ojea libro N. y S. Narrador sale de escena.  Espacio abierto	Soldado ojea libro. Sed de dinero y riquezas. Sin Círculo. Escena oscura	Escena teatral- Teatro de objetos  Simbología objetos. Metáfora deseo multiplicado riqueza con papel metalizado dorado que sale del libro + percusión tintineo-sonido de monedas  Objetos-módulos: reposa-libros.  Sin texto
12	00:31:01 00:31:47// 00:32:27	S. se sienta en módulo.  Entrada actrices con objeto simbólico.  espacio abierto	Cancioncillas a la orilla de un arroyo. Reprise 1  Círculo blanco y reflejado en suelo	Teatro del movimiento- Danza contemporánea- Teatro de objetos. Dos planos: Real (soldado)/Imaginado (actrices)  Semiología objeto: Poesía con objeto cotidiano. Metáfora jaula con su alma prisionera. Ramo de flores, tiempo prospectivo: princesa-deseo de amor.  Objetos-módulos: asiento  Creación sonora pájaro-jaula. Sin texto
13	00:32:30/1 00:36:23	Entrada vieja (D. disfrazado) arrastrando bolsa con cordón	Cancioncillas a la orilla de un arroyo. Reprise 2  Círculo morado (fin)	Escena teatral- Teatro de objetos  Desdoblamiento-juego vieja-Narrador: 2 caras diablo  Sustitución diálogo por texto ininteligible voz vieja N., excepto palabras clave, Carácter cascarrabias con voz, Humor  Objetos-módulos: asiento
14 "Caminando, caminando, se sigue José alejando"	00:36:34 00:37:50	Entrada actores con gran cordón.  Diagonal.	Marcha del soldado III  Círculo morado	Teatro del movimiento-Teatro de objetos (S. títere pequeño)  Viaje: trayectorias en el espacio.  Semiología objeto: Cordón-Itinerario. Accidentes geográficos: escenografía humana.  Narración oral. Presente libro como signo del futuro, N.

15 "Cansado el pobre soldado, en una venta ha llamado"	00:37:51 00:41:13	S. títere pequeño en mesa.  Espacio venta		Escena teatral- Teatro de objetos-Teatro de sombras  Desdoblamiento S.: títere grande y pequeño (gana el grande)  Semiología objeto: secuencia imágenes sombras: metonimia y metáfora anuncio enfermedad princesa
16 "Cuando entra a ver a su alteza, la marcha a sonar empieza"	00:41:13// 00:41:19 00:43:56	N. baila al son de la música. Da entrada a la corte en estilo circense.  Salón Palacio real	Marcha real  Círculo blanco. Escena blanca día	Danza contemporánea -Teatro del movimiento- T. de objetos.  Semiología de los objetos: con una tela de terciopelo rojo ribeteada de bordón dorado como metáfora que reúne varias metonimias. Signos: Echarpe, capote de torear, icono de una virgen. capa del rey; dos esferas doradas, y objetos escultóricos dorados e la cabeza que emulan coronas reales.  Narrador, sin texto. Colabora, sin intervención en danza.
17 "Majestad, buenas tardes..."	00:43:57 00:44:51  Transición 00:44:52 00:45:18	Presentación del rey.  Alcoba Palacio real	S. Promete sanar a la princesa al rey.  Sin círculo.	Teatro de objetos – Escena teatral  Creación espacio personal del rey con la iluminación. Cuatro círculos dorados formando un cuadrado, proyectados en el suelo con gobos de ventana. La intimidad se genera sin apoyos de luz.  Simbología objetos: títere corporal rey (actriz-objetos) Humor
18 "Cuando está desprevenido, el diablo se ha aparecido"	00:45:19 00:48:11	S. bebe tras la mesa/barra  Venta/taberna	Partida de cartas con D. para recuperar violín.  Lo recupera. Sin círculo.	Escena teatral – Teatro de objetos  Semiología del objeto: Libro como metáfora de destino. Los iconos de papel salen del mismo libro (botella, vaso, cartas).  Oscurecimiento de estas escenas, metáfora de pérdida.  Títeres de S. y D. de tamaño humano.
19 "Y con gran maña y acierto improvisa este concierto"	00:48:12 00:51:22	S. se sienta a tocar el violín sobre N. borracho.  Zona Palacio	Pequeño concierto Presentación princesa Círculo azul	Escena teatral – Teatro de objetos  Transición de escenas a través del juego simbólico del concierto del S.: Del inicio figurativo con el instrumento a la abstracción de una danza entre actriz/princesa y actor/soldado solo con el arco del violín (índice y sinécdoque).  Desdoblamientos. Trayectorias S. sobre tela princesa.

*La compañía valenciana Bambalina Teatre Practicable:  
análisis de una poética escénica y musical en evolución (1981-2017)*

20 "En una cama florida la princesa está dormida"	00:51:24 00:58:35 Transición 00:58:36 00:59:01	Entrada de tela como lecho. Los actores no saben continuar sin N. Salón Palacio	Bailes: Tango, Vals, Ragtime  Círculo blanco/ Círculo azul	Danza contemporánea- Teatro de objetos  Tango: tres hombres desdoblados en figura masculina y una bailarina. Vals: ídem en inicio, dos parejas, una pareja. Bailarina con mínima versión de tu-tú. Ragtime: una pareja.
21 "Oh, la princesa y el soldado se pasean ya casados"	00:59:02  Entra música 1:00:01 1:01:29	Sombra del N. al fondo con violín en palo alto  Zona Palacio	Danza del diablo Lucha D. y S.  Círculo azul/ Círculo rojo	Teatro de objetos- Teatro del Movimiento  Semiología del objeto: el D. se presenta sin disfraz, desnudo. Nuevo títere con tamaño superior al humano, más estilizado y expresionista. El símbolo del violín izado en la gran asta es metáfora de que ya no le pertenece, categoría extracotidiana.
22 "Sin parar, sigue bailando mientras se va alejando"	1:01:33 1:01:48	N. en centro del círculo en penumbra iza sobre el asta D. y violín.  Espacio indeterminado	N. danza con D. Va hacia fondo.  Círculo rojo en ciclorama y gris en el suelo // Círculo rojo solo	Teatro de objetos- Teatro de movimiento- Teatro de sombras  Por el ensombrecimiento de la escena, la dimensiones del objeto y la situación, momento expresionista y poético.  Tipo de trayectoria y desplazamiento: circular.  Fin escena: imagen-sombra en fondo escenario N, y D. Reproduce la del inicio del aullido lobo. Los brazos estaban en dirección arriba y ahora es sustituido por el D. en alto.
23	1:01:49  Entra música 1:02:07 1:02:42	Entrada cuerpos actores en transición.  Espacio indeterminado	Pequeña coral  Escena íntima del S. con violín.  Sin círculo. Luz lateral azul.	Teatro de objetos – Escena teatral  Escena casi totalmente oscura. Un lateral azul, mancha con luz unos cuerpos que entran a ras de suelo. Nivel bajo.  La escena con la música también es poética y expresionista. Es metáfora del estado y momento vital del S. El títere vuelve a ser el pequeño.
24	1:02:43 1:03:18	Entra cantando N. con rabo D.  Espacio indeterminado	Canción del diablo  Sin círculo. Oscuridad.	Teatro de objetos- Escena teatral  Entrada por boca de escenario, zona músicos, N. y D. unidos por el rabo. Desdoblamiento: frontales al público. Resto de escenario oscuro. Canta(n) algo ininteligible, sustituye al texto de la canción original.  Semiología objeto: signo cuerda ahorcado. Círculo rojo. Fin.

25 "No se puede desear tener las dichas a pares"	1:03:22 Fin música 1:06:43 Fin escena 1:07:02	Entrada S. pequeño volando desde el fondo. Límites zona Palacio Real/ Puerta del infierno	Gran coral  Círculo rojo en ciclorama y gris en el suelo/ Círculo humo	Teatro de objetos-Teatro de movimiento-Teatro de sombras  Semiología objeto: S. toma una tela y será el atavío de la princesa. El gran cordón/rabo, en semicírculo, marca el límite del reino. Trayectoria: Escenografía humana. El violín en sombra quiere huir de S. Huye. Desdoblamiento: Real, títere pequeño/muñeco y posesión de D. fondo: sombra grande. Metáfora triunfo D. Se descorre tela del Círculo/puerta: Humo abismal. Atado el grupo por cordón son absorbidos por humo.
26 "Para el triunfo celebrar, empieza el diablo a tocar"	1:07:04 1:09:43	Entrada actor con un objeto para lanzarlo al fuego  Infierno	Marcha triunfal del diablo  Círculo rojo humo fondo/gran círculo rojo suelo escenario	Teatro de objetos-Teatro del Movimiento-Danza contemporánea. Metáfora corporal actores: corte de sátiros.  Semiología objeto: Todos los objetos danzan hacia el fuego. Metáfora: visual: D. es dueño y señor de todo. Juego ambiguo con la quema de objetos como purificación. Humo utilizado como índice por extensión al fuego eterno.  Fin acción: Estampa fija y simbólica de todos los diablos.
Epílogo Extradiegético  "Entre el puerto y san Fernando..."	1:09:44 1:10:15	N. avanza hacia boca escenario.  Escenario real	N. juega a escoger nueva víctima entre el público.  Círculo blanco fondo con humo residual	Escenal teatral  Apuesta dramaturgica: Se juega a la estructura circular como forma cerrada para crear metáfora de bucle, de continuidad.  Al dirigirse directamente N. al público, lo convierte en espectador activo, participante de la acción e implicado en la reflexión que ofrece la historia. Con un guiño, humor.
Saludos				Actores performers, Narrador y director musical vestidos de blanco y músicos, con instrumentos, vestidos de negro.

### 3. Lectura de la fábula por parte de la puesta en escena

Recordemos la historia que se nos cuenta: un soldado que vuelve a casa de permiso es abordado por el Diablo, que bajo la apariencia de un desconocido, le ofrece un trueque: cambiar su viejo violín por un libro mágico que le posibilitará ver su futuro. El soldado accede, pero tendrá que pasar tres días con él para enseñarle a tocar el violín y para

aprender a descifrar las claves del libro. Cuando el soldado vuelve a casa, nadie le reconoce, ni siquiera su madre o su prometida, que ya está casada y con hijos. No fueron tres días los que pasó con el Diablo, sino tres largos años. Una serie de decisiones harán que busque poder y riquezas y que siempre pierda la jugada respecto al diablo. Este, embriagado por sus logros, después de una partida a las cartas, se deja robar el instrumento. El soldado decide acudir al palacio real a sanar a la princesa enferma con su violín, lo consigue, se casa con ella, pero su eterna insatisfacción hace que huya del reino con ella en busca de más felicidad. Con esta decisión rompe su pacto con el Diablo y este le castiga con las llamas del infierno. La obra acaba con una Marcha del Diablo, irónica, burlona y triunfante.

La obra es para narrador y siete instrumentos. El texto que acompaña a la partitura da cabida a diversas interpretaciones. Habitualmente, en otras puestas en escena, los personajes se desdoblán y al narrador le acompañan otros dos actores que interpretan al Diablo y al soldado. En ocasiones, son tres porque se introduce el personaje de la princesa.

Por otra parte, hay escenas que se recitan rítmicamente, como la *Marcha del soldado* y las *Coplas del Diablo*, porque así lo indica la propia partitura. Otras, se desarrollan en formato teatral, con el texto recitado libremente, en registro actoral.

La puesta en escena de Bambalina Teatre Practicable narra exactamente esta historia y también se escoge la opción de narrador y siete músicos. ¿Dónde encontramos la anomalía, entonces? Precisamente en el texto. Se sintetiza y se convierte en un componente escénico más.

Indudablemente, se trata de una elección escénica del director, pero posiblemente intervinieron otros factores. En la actualidad, conseguir los derechos de autor de la partitura original es dificultoso a causa de las condiciones estipuladas por los herederos de Stravinsky. Por otra parte, y más importante, la versión del texto utilizada por Bambalina y el Grupo Instrumental de Valencia fue la que en su día escribió el poeta Rafael Alberti, puesto que fue una producción de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales con motivo de la celebración del nacimiento del poeta gaditano y, como realiza una versión libre hay determinados momentos de música y texto que cambian e influyen en la modificación de la puesta en escena de Bambalina.

1932

Rafael Alberti, por encargo del grupo literario de la revista *Mediodía*, escribió una versión libre de *La Historia del soldado*, que fue estrenada por la Orquesta Bética de Cámara, en el Coliseo España de Sevilla el 30 de octubre de ese año. La inclusión de la obra en el concierto,



organizado con la finalidad de recaudar fondos para la orquesta, fue una iniciativa del compositor **Federico Elizalde** -discípulo de Falla y uno de los introductores del jazz en Europa-. El pianista solista fue **Miguel Navarro** -que dirigió también la pieza- y el mismo Rafael Alberti actuó como narrador. El texto se debe considerar, más que como una traducción, como una versión libre en la que la acción se sitúa en Cádiz, concretamente entre El Puerto de Santa María y San Fernando. Pese a ello, Alberti no se apartó del espíritu original de la obra y, tal vez, reforzó, aún más, su carácter popular<sup>13</sup>.

Otro factor determinante que, de momento, les hace únicos es que esta *Historia del soldado* está contada con el lenguaje de las marionetas. Se intentó en otra ocasión pero no pudo ser, así que es la primera vez que se consigue. En el dossier de prensa que acabamos de citar encontramos la información del interesante antecedente que no pudo llevarse a término:

1943

**Luigi Veronesi**, uno de los pintores más representativos de la experimentación abstracta en Italia, realiza unas marionetas para representar -en cualquier local y sin problemas de montaje- *La Historia del soldado*, dentro de una estética constructivista que remitía a las experiencias teatrales de la **Bauhaus** y a las propuestas de **Moholy-Nagy** y de **Sophie Taüber-Arp**. El espectáculo no llegó a estrenarse -fue suspendido por el bombardeo de Milán-, aunque se rodó una película con los fotogramas iluminados por Veronesi.

2003

Bambalina y el *Grup Instrumental de València* presentan por primera vez la versión de Rafael Alberti con acompañamiento escénico. El espectáculo, que mantiene los principios teatrales de Veronesi, se enmarca en los actos de conmemoración del poeta gaditano y realizará una gira inicial por España.

La estructura de la obra se inspira en las antiguas versiones del pacto entre Fausto y Mefisto escritas para el teatro de marionetas, que Ramuz transformó en un acuerdo cerrado entre el soldado y el diablo y, más tarde, Alberti situaría la acción en Cádiz.

A continuación proponemos una breve comparación de la versión libre de Alberti y del texto traducido de la partitura original de Stravinsky y de Ramuz<sup>14</sup> para que se observen

---

<sup>13</sup> Anexos: DVD\_1; 2\_Material Prensa; Prensa 4\_Soldado; Dossier de prensa.

<sup>14</sup> La traducción al castellano es obra de la doctoranda. Los números enmarcados en un cuadro reproducen la referencia exacta de los que aparecen en la partitura, así como las referencias a la paginación. Véase: DVD\_1; 1\_Bloque Montajes. 1.2\_Bloque B\_Origen Partitura. 1.2.1 *Historia del soldado*. e\_otros Partitura *Historia del soldado*, pp. 1-7.

las diferencias. Se trata únicamente del primer texto, *Marcha del soldado* y del texto de transición hasta el siguiente número musical, *Cancioncillas a la orilla de un arroyo*.

#### HISTORIA DEL SOLDADO

Stravinsky - Ramuz

- 1 Desde el campo a la ciudad,
- 2 un soldado a casa va.
- 5 Medio mes de libertad  
Debe andar, correr, volar.
- 10 Sin parar. Siempre sin parar.  
Se impacienta por llegar cuanto antes a su hogar.
- 13 Ya está cerca de su hogar. Miren  
que contento está.  
(Se levanta telón. El decorado representa la orilla de un arroyo. El soldado entra en escena. Se detiene.)

#### EL SOLDADO / NARRADOR:

Ya está bien por hoy. ¡Este es un hermoso lugar!  
(El Soldado se sienta a la orilla de un arroyo)  
¡Pero qué maldito oficio tengo! ¡Que si el ejército esto, que si el ejército lo otro!...  
(Mientras abre su mochila)  
Siempre caminando y nunca un centavo que poder llevarme al bolsillo... ¡Vaya desorden! ¡Eh, he perdido mi San José!  
(No deja de revolver. Saca de su mochila un medallón de la suerte con el rostro de su tocayo, San José, grabado en el reverso)  
¡Aquí está! La que antaño protegía mis rentas, aquí, en el fondo. ¡Mi San José, tanto tiempo perdido! (Comienza a revolverlo todo) ¡Uf!  
(Saca de su mochila papeles escritos, cartuchos y también un espejo, muy estropeado, muy viejo y tan pequeño que apenas se refleja su imagen).  
¿Y el retrato, dónde está? No puedo haberlo perdido...  
(Una hermosa fotografía que su novia le entregó el día que partió para alistarse. Lo palpa, introduce la mano y saca, por fin del fondo de la mochila, un viejo violín).

#### EL SOLDADO

(Toca desafinando)

Es muy barato, se nota

No hay quien afine una nota.

#### MÚSICA DE LA PRIMERA ESCENA

#### CANCIONCILLAS A LA ORILLA DE UN ARROYO

El soldado se pone a tocar

#### HISTORIA DEL SOLDADO

Stravinsky - Rafael Alberti

Entre el puerto y San Fernando  
un soldado va marchando.

Con permiso va a su casa  
para ver cuando se casa.

Rendido de tanto andar  
se ha sentado a descansar.

Se lamenta de su sino  
junto a un río cristalino.

—¡Cochina vida mía,  
de soldado todo el día ¡

Siempre pobre y sin dinero,  
como un perro callejero.

Por dar a sus penas fin  
saca del saco un violín.

La reducción de texto, la ausencia de didascalias y la supresión del soliloquio dicho por el Soldado son factores reseñables en la versión de Rafael Alberti. Por otra parte, vemos que el texto original está escrito para recitar rítmicamente sobre el pulso del bombo. Al ser posterior, quizá el concepto de interdisciplinariedad de Alberti fuese más amplio que el que se propone cuando se compuso la obra original y, no conforme con equilibrar en importancia texto y música, conciba su propuesta potenciando además otros componentes escénicos.

La propuesta inicial de recuperar el manuscrito original de Alberti partió del historiador valenciano Carlos Pérez, uno de los conservadores del Reina Sofía que participa en el mencionado proyecto expositivo, quien apreció en esta obra la perfecta relación que se establece entre la literatura, la poesía, la música y la pintura<sup>15</sup>.

#### **4. Espacio, tiempo y acción: componentes plásticos en la puesta en escena**

##### **4.1 Influencias anteriores**

*Historia del soldado* es el emblema de un grupo de espectáculos de la compañía en los que la exploración en las posibilidades de la manipulación de las marionetas se amplía, ya que se abandona la mesa/tarima como espacio escénico propia de la técnica del *bunraku* y se reconsidera la relación del títere y del actor con el espacio total y, por lo tanto, con la teatralidad.

No obstante, hay características de la técnica oriental que parece que Bambalina conserva, en las que aparecen relacionados los conceptos de espacio, tiempo y acción. A saber. Una, el vacío en el espacio del *bunraku*<sup>16</sup> no se debe a una voluntad de despojamiento (como en otras técnicas artísticas y teatrales japonesas), sino que tal depuración artística se utiliza para acentuar la deliberada exageración expresiva, tanto del gesto de las marionetas como del texto del narrador (que es siempre un actor valorado a nivel profesional). Dos, con la búsqueda de la horizontalidad<sup>17</sup>, se pretende crear una imagen pictórica a través de los títeres con sus gestos y sus movimientos, siempre unida a una narración musicada o *jōruri*, que consta de un relato recitado por un narrador y acompañamiento musical. Se genera de esta manera una doble dimensión, visual y auditiva, que proviene de distintos focos y eso

---

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Vives, Javier. *El teatro japonés y las artes plásticas*. Gijón, Satori, 2010, pp. 81-98.

<sup>17</sup> Bambalina puede conservar el formato apaisado, aunque -como dijimos- rompe la frontalidad y el juego escénico bidimensional.

obliga al espectador a cambiar constantemente la mirada y la atención de un punto a otro. El resultado es que se crea un desarrollo temporal y espacial simultáneos a través de la acción. Tres, además de las mencionadas, el lenguaje de las artes visuales japonesas se apoya en otras constantes como la restricción de recursos y la meticulosidad técnica. Todos, factores observables en el montaje de Bambalina.

Cualquiera diría, de todos modos, que los factores que acabamos de citar no solo ejercen un influjo directo en la labor de la compañía, sino también en las innovaciones que en su día introdujeron Stravinsky y Ramuz. A pesar de que ambos idearon crear -con el menor presupuesto posible- un pequeño teatrillo ambulante y fácil de transportar de un lugar a otro, a fin de contar algo tan popular como una fábula. Que consta -habitualmente- de un narrador, de distintos escenarios indicados en la partitura y, en este caso, continuas subidas y bajadas de telón que dividen los distintos números musicales, que suelen coincidir con los mencionados cambios de lugar.

A pesar de la sencillez del proyecto, en la concepción original de *Historia del soldado*, podemos encontrar alguna de las variadas tendencias contemporáneas que cita Pavis<sup>18</sup> a nivel de escenografía:

- 1) Ruptura de “la cuarta pared” o de “la caja a la italiana” con la intención, por una parte, de crear un contacto directo entre el espectador y lo que acontece en el escenario y por otra, de romper la ilusión y jugar a la teatralidad. En este caso la ruptura es parcial puesto que, por una parte, hay un doble juego: lo tradicional del género es que haya un narrador *versus* la modernidad de dirigirse directamente al público, y por otra, subir a los músicos al escenario no es una innovación del momento. Stravinsky retoma la tradición, ya que la moda de bajarlos al foso “es, en realidad, un invento del siglo XIX”<sup>19</sup>. Visto así, en este sentido, la apuesta escénica original no fue tan renovadora.
  
- 2) Abrir el espacio y multiplicar los puntos de vista. Sabemos que se propuso la convivencia de instrumentistas, actores y narrador, funcionando por alternancia o combinándose entre sí.

---

<sup>18</sup> Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 165.

<sup>19</sup> Fernández Valbuena, Ana Isabel. “*La coronación de Poppea* (Drama musical de Claudio Monteverdi y libreto de Gian Francesco Busenello)” en José Luis García Barrientos (ed.) *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*. Madrid, Fundamentos-RESAD, 2007.

Es obvio que se repiten algunos de los rasgos citados del teatro japonés, ignoramos si de manera consciente o indirecta. A comienzos del siglo XX, muchos de los renovadores, acudieron a la cultura y filosofía oriental en busca de nuevas fuentes de conocimiento e inspiración. Años antes del inicio de la primera guerra mundial, la modernidad y la nueva idea de vanguardia se abren camino a grandes pasos, tanto a nivel artístico, científico como filosófico. La cultura está en guerra y en pocos años se desarrollan las manifestaciones y movimientos que se extenderán a lo largo del siglo.

En cuanto a escenografía, estudiar las ideas renovadoras de Appia –fundamentalmente- o de Gordon Craig, entre otros, nos remiten al mundo plástico y a la escritura escénica de Jaume Policarpo. En concreto, *La Historia del soldado* original y la de Bambalina Teatre Practicable da la impresión de estar concebidas según el proceso que llevaba a la creación del *Wort-tondrama* (obra de arte total) o *Gesamkuntswerk* wagneriana, puesto que se trata de una obra en la que se utilizan la palabra y la música como forma de expresión plástica.

[Appia] Él parte de que el drama, entendido en su acepción más amplia (acción escénica), surge de la música. El dramaturgo le da forma mediante la palabra y el sonido. La palabra incluye al diálogo y las acotaciones de espacio, gesto, movimiento, caracterización, etc. El sonido corresponde a la música y demás elementos sonoros que en muchos casos aporta el compositor. El resultado de este trabajo es un drama que se desarrolla en el tiempo y entendido como partitura.

Este drama se hace visible, es decir, se hace espectáculo escénico o drama en el espacio, por la intervención de los códigos corporales, gestuales, emocionales, sonoros... manejados por el actor, por los códigos empleados por el director en la implantación de la puesta en escena y por la intervención del escenógrafo en un espacio escénico que se hace plástico gracias a los códigos visuales que aportan la iluminación y las artes plásticas en general, lo que Appia llama iluminación y pintura. El resultado de todo ello es la obra de arte total<sup>20</sup>.

Según Appia, la música es el núcleo central del hecho escénico y componentes tan fundamentales como la iluminación o el gesto y las trayectorias del actor dependerán del factor ritmo, idea ajustable a los espectáculos de Bambalina pertenecientes a este Bloque B, aunque con particularidades según las distintas dramaturgias. Pero lo que es indudable es que Appia y Craig, dos pioneros de la renovación del concepto de escenografía, impulsaron la idea de hibridación de los diferentes lenguajes escénicos como alternativa al clasicismo ya a finales del siglo XIX y principios del XX. Este camino ha permitido abrir nuevas vías de exploración hasta nuestros días tanto a nuevos creadores como a teóricos

---

<sup>20</sup> Suárez, Jorge Iván. *Escenografía aumentada. Teatro y realidad virtual*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2010, p. 131.

del teatro, desde Kowzan y su distinción entre signos auditivos y visuales, hasta los cronotopos de Pavis, pasando por el modelo de Hormigón<sup>21</sup>, por ejemplo. Todos ellos coinciden en que espacio, tiempo y acción no se pueden analizar de modo separado, sino que hay que ver cómo interactúan, y es que, como afirma Pavis<sup>22</sup>, “uno no existe sin los otros dos. Se trata de un trinomio que atrae hacia sí, como por imantación, al resto de la representación”. El principal logro es el sentido global de la representación.

Reproducimos aquí la propuesta de sistematización de los trece sistemas de signos que intervienen en la comunicación teatral realizada por Kowzan<sup>23</sup>, porque pensamos que es una clasificación sintética, acertada y clara. En base a esta, estudiaremos algunos de los signos visuales y auditivos de la *Historia del Soldado* de Bambalina, aunque de manera referencial, porque hay que contar con “la intercambiabilidad de los signos entre diferentes sistemas” para evitar problemas al analizar por separado alguno de ellos. Por eso hemos manejado también la clasificación de Pavis y de Hormigón, además de por incluir el lenguaje de la música en sus propuestas de análisis.

1. Palabra 2. Tono	Texto Pronunciado	Actor	Signos Auditivos	Tiempo	Signos Auditivos (Actor)
3. Mímica 4. Gesto 5. Movimiento	Expresión Corporal		Signos Visuales	Tiempo y espacio	Signos Visuales (Actor)
6. Maquillaje 7. Peinado 8. Traje	Apariencia exterior del actor	Fuera Del Actor		Espacio	
9. Accesorio 10. Decoración 11. Iluminación	Aspecto del Espacio Escénico		Tiempo y espacio		
12. Música 13. Sonido	Efectos sonoros no articulados	Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (Fuera del actor)	

(Kowzan, T., 1986)

Fig. 44. Tabla de los trece sistemas expresivos de Kowzan

---

<sup>21</sup> Hormigón, Juan Antonio. *Trabajo dramático y puesta en escena*, vol. 1. Madrid, Publicaciones de la ADE, 2008.

<sup>22</sup> Pavis. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona, Paidós Comunicación 121, 2000, pp. 158-159.

<sup>23</sup> Kowzan, Tadeusz. “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo”, en Bobes Naves, María del Carmen (ed.), *Teoría del teatro*. Madrid, Arco Libros, 1997, pp. 145-146.

## 4.2 Los signos visuales que no pertenecen al intérprete

En base a la clasificación, distinguiremos entre los signos visuales que no pertenecen al intérprete<sup>24</sup>, que funcionan generalmente a la vez en el espacio y el tiempo; y los signos visuales que pertenecen al intérprete, que a su vez se subdividen en dos: los espaciales y los espacio-temporales.

Si tuviésemos que adscribir la *Historia del soldado* de Bambalina Teatre Practicable a uno de los cuatro tipos de escenografía<sup>25</sup>, sería por definición del tipo abstracto, puesto que no se ajusta a ningún espacio ni tiempo concreto. El propósito de Jaume Policarpo ha sido, como es habitual cuando se recurre a este tipo de escenografía, crear una sensación de atemporalidad o universalidad. Esta abstracción, muy utilizada en espectáculos de teatro y danza contemporáneos, cumple una doble función; por una parte, ayuda a reforzar la universalidad del carácter didáctico y ético de la fábula y por otra, a actualizarla para el público, a través de la estética. Visualmente, se trata de un espacio lo más diáfano posible, que van habitando diferentes objetos significativos que ayudan a contar, a crear, a dibujar y a hacer avanzar la acción dramática. Es un “concepto dinámico de la escenografía apoyado alternativamente por el espacio, los objetos, el vestuario, etc.”<sup>26</sup>, que permite la puesta en escena estilizada de los espacios múltiples sugeridos en la fábula, los juegos fantásticos con el tiempo y la poesía visual.

El gusto que demuestra Bambalina por las artes plásticas, orientado por su director artístico, justifica que acudan de manera recurrente a las vanguardias históricas como fuente para nutrirse y trampolín para la creación. Otra tendencia contemporánea, según Pavis, observable en el espectáculo consiste en “desmaterializar la escenografía gracias al uso de materiales ligeros, volúmenes, la luz, entre otros recursos”. Se experimenta con nuevas formas, como la de *espacio escénico* o con volúmenes y colores.

En la *Historia del soldado* de Bambalina Teatre Practicable, haciendo honor al nombre de la compañía (Teatro Practicable) es más propio hablar de dispositivo escénico que de espacio escenográfico. Fundamentalmente, por la idea *performativa* de ir moldeando un montaje que en todo momento está en construcción. Hay otro factor que refuerza esta apuesta por la teatralidad: se deja a la vista el esqueleto de todo el escenario. Se desnuda

---

<sup>24</sup> En este estudio se habla de intérprete y no de actor porque no solo están los actores en el escenario; a la vista del espectador están los músicos y su gestualidad como componentes de la escena.

<sup>25</sup> Nos referimos a las clasificaciones clásicas de escenografía realista, abstracta, sugerente y funcional.

<sup>26</sup> Pavis. *Diccionario...*, p. 167.

tanto del cuerpo visible de la escena como el cuerpo llamado invisible, es decir, todo el armazón superior (barras con focos, telar, poleas, puentes, etc.) y entre *cajas*, sin esconder las estructuras metálicas o *calles* que dan luz lateral a la escena y la suma de elementos escenográficos y marionetas que irán interviniendo en la función.



Fig. 45. Vista general del espacio escénico de *Historia del soldado*



Fig. 16. Narrador y Diablo

En cuanto a los volúmenes y colores, iniciaremos la argumentación con unas palabras de Tomás Marco referidas a Stravinsky, “un autor [...] que encarna por sí mismo en ese momento, el cubismo y el fauvismo, e incluso otros elementos de futuro”<sup>27</sup>. Estos rasgos estéticos que Marco extrae de la composición musical, los hemos encontrado también en la configuración del espacio escénico y la puesta en escena, que funciona en claro paralelismo con la composición musical. El cubismo está presente en las formas geométricas fijas durante todo el montaje, que adquieren mayor o menor presencia con la iluminación. El marco continente lo conforma el suelo del escenario, un gran rectángulo, con tratamiento y función dramática. El suelo, como espacio vital y funcional, es una

---

<sup>27</sup> Marco, Tomás. *Historia cultural de la música*. Madrid, Ediciones Autor, 2008, p. 632.



especie de tablado hecho de un material reflectante<sup>28</sup> que crea un efecto de espejo y contribuye a generar el reflejo y el desdoblamiento de la idea dramática. Sobre él se elevan perennes dos figuras o centros de interés: una tridimensional, un cubo enraizado en la tierra, y otra bidimensional, un círculo omnipresente, al fondo<sup>29</sup>.

Como tendencias del teatro actual, Francisco Nieva habla de “la reducción expresiva del dispositivo escénico”, de “síntesis plástica” y de “depuración simbólica de los elementos que figuran en escena”<sup>30</sup>. Contemporánea a esta corriente y, personal en su sello, Bambalina apuesta por una sencilla y sobria escenografía, nada descriptiva ni objetiva.

Y ese mundo subjetivo que se percibe será una proyección del pensamiento interno de Policarpo, como director y escenógrafo, y del imaginario de cada uno de los asistentes del público que, ante una propuesta dramática simbólica y sintética, llenará el espacio dramático con sus propias imágenes.

El área de mayor atracción es el círculo, forma simbólica que muda de color y sentido según la escena. Agujero, luna, infierno, ojo y puerta a otra dimensión<sup>31</sup>. El otro centro de interés que constituye el contraste, como aspecto importante del destaque, es el cubo, de líneas horizontales contrastando con lo curvo, de colores más suaves y textura más rugosa y transparente, metáfora del mundo natural. Este cubículo que habitan los músicos, se hace más o menos presente, gracias a la luz, aunque cuentan con su siempre visible representante, Joan Cerveró, el director musical, tanto en los instantes de sonido como de ruido y silencio.

El reflejo del fauvismo se expresa a través de la fuerza expresiva del color. Los colores fuertes, puros y antinaturales se asocian al cielo, al infierno y al universo de lo sobrenatural, encarnado en el diablo: rojo, azul y violeta. Cromatismo que contrasta con lo relativo a lo terrenal y humano, simbolizado por la figura del soldado: los colores neutros y claros del vestuario de los intérpretes –director musical, narrador, actores-bailarines y títeres del soldado– que están completamente a la vista del espectador y de la tela que envuelve el cubículo de los músicos. Este tipo de colores son maleables a la influencia de

---

<sup>28</sup> TST Suelo Star Espejo, compuesto por PVC + film de poliéster.

<sup>29</sup> Si observamos el cuadro de escenas del epígrafe anterior, vemos que de una estructura total que cuenta con 26 escenas más Prólogo y Epílogo, únicamente en las escenas 10, 11, 17, 18, 23 y 24 no se detiene.

<sup>30</sup> Nieva, Francisco. *Tratado de escenografía*. Madrid, Fundamentos-RESAD, 2003, pp. 107, 111-112.

<sup>31</sup> Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid, Ediciones Siruela, 2006, pp. 136-137.

otros colores más fuertes que, en nuestra opinión, provienen de la iluminación o de la mezcla puntual con otros materiales de la escena (telas, humo, etc.).

A medida que avanza la obra, la atmósfera se va oscureciendo. El juego de las luces y las sombras, ayudados ocasionalmente por el efecto del humo, producen un efecto mágico e irreal. La esfera lunar es ahora símbolo de la multiplicidad del alma. La caída de la tela que cubría el círculo abre las puertas a la tridimensionalidad del inframundo y con esta caída, se rompe el espejo, elemento que hasta ahora era sustituto de la moral.



Fig. 47 Luces y sombras

Jaume Policarpo acentúa el protagonismo del componente plástico en la escenificación, atribuyendo al espacio cualidades de origen pictórico y lo hace, fundamentalmente, a través del lenguaje escénico de la iluminación. El espacio va siendo habitado paulatinamente por un juego de luces y sombras. Se produce un ensombrecimiento que lo transforma en un espacio expresionista, simbólico. Puede interpretarse como metáfora del empequeñecimiento como ser y pérdida de luz interior que experimenta el soldado, reforzado por el uso de títeres de tamaño cada vez más reducido para este personaje. En este caso, el signo estaría entre atmósfera y estado interno; pero también puede aludir al territorio que va ganando el mundo de las sombras, representado por el diablo. No hay referente externo, sino mágico y fantástico.

#### **4.2.1 Objetos**

En la *Historia del soldado* de Bambalina Teatre Practicable comparten escena junto a los ya citados -director musical, músicos, narrador y cuatro actores manipuladores-, seis títeres de diferentes tamaños, diversos objetos escultóricos y elementos escenográficos.

Dentro de la propuesta escénica, los objetos son quizá los elementos de la escena que más

colaboran a dar sentido al funcionamiento del espacio. A nivel semántico, producen sentido y a nivel sintáctico, a partir de su interrelación, colaboran a crear la estética pictórica del cuadro que ofrece el escenario. Distinguiremos para nuestro análisis entre los elementos fijos en la escena y los móviles o dinámicos.

#### *A. Elementos fijos*

En el apartado anterior hemos hecho referencia al volumen del cubo como objeto fijo que equilibra el espacio por contraste con la forma del círculo (verdadero protagonista del espacio escénico). Sus líneas horizontales aportan reposo y la textura del material que lo recubre por el color y por la trama que traza la pintura (entre raíces y árbol sin hojas) representa metafóricamente al elemento tierra. La forma geométrica sirve para connotar el tipo de naturaleza que escogió Policarpo para el desarrollo de la acción.

Anne Ubersfeld<sup>32</sup> considera objeto a todos los elementos que ocupan el espacio teatral e incluye en su clasificación a los cuerpos de los comediantes, los elementos del decorado y los accesorios. En este caso, consideraríamos también objetos fijos a los siete músicos y sus instrumentos y al director musical.

#### *B. Elementos no-fijos*

En cuanto a los elementos no-fijos que intervienen en la escena, diferenciaremos entre los que se adscriben al tradicional teatro de marionetas y el teatro de objetos, que como opina Juan Antonio Vizcaíno “es el arte conceptual del teatro de títeres”<sup>33</sup>. En cualquier caso, se trata de figuras que habitan el escenario y que en este entorno, adquieren un funcionamiento retórico.

#### *C. Teatro de marionetas*

La técnica de manipulación es la misma que en anteriores espectáculos, el *bunraku*, pero si en *Quijote* se trabajaba desde una perspectiva bidimensional, ahora se hace desde la concepción tridimensional del cuerpo en relación al espacio, mientras que *Carmen*, perteneciente a esta tipología, estaría a caballo entre estas dos concepciones, porque se trabaja con dos mesas y con el espacio total.

---

<sup>32</sup> Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia, 1998, p. 137.

<sup>33</sup> Vizcaíno, Juan Antonio. “El teatro de objetos” en Fernando Doménech. *Manual de Dramaturgia*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2016, p. 283.



Fig. 48. Dimensiones humanas

La marioneta simboliza al ser humano, en su forma y su naturaleza. Por eso, consideramos que representar al protagonista de esta fábula, el Soldado, a través de esta técnica ha sido un hallazgo, porque cumple una función dramática rica y compleja<sup>34</sup>. Se trata de un militar raso que vuelve a casa de permiso, pobre y extenuado por la guerra. Su cuerpo y alma están debilitados y el Diablo aprovecha este estado de vulnerabilidad para convertirlo en víctima de sus juegos y ganar un nuevo adepto. Desde este prisma, el concepto de “manipulación” multiplica sus sentidos. Al principio se presenta la relación habitual entre títere y titiritero, una relación de poder tan convencional que hace que el soldado -que casi no se aguanta-, sea ayudado por unos manipuladores benefactores a realizar sus acciones. Más tarde, al intervenir el Diablo, la relación de poder se extiende y se hace valer a través del juego de espejos infinito que plantea Policarpo.

El tamaño del títere de proporciones humanas, junto al cuerpo neutro de los manipuladores que actúan al servicio del objeto -¿quién manda sobre quién?-, desdoblan la imagen del Soldado. A partir de ahí, el Diablo aumenta el manto de su poder, no solo ejerce sus juegos perversos sobre un “humano”, sino con todo aquél que pierde su autenticidad en pos de determinadas decisiones que no le aportan precisamente la felicidad<sup>35</sup>. El juego de desdoblamiento sigue con la aparición de la figura del Soldado en diferentes tamaños.

Nombraremos la función dramática de “humanización” del objeto para cerrar con el personaje anterior pero, sobre todo, para presentar al antagonista, el Diablo, la otra figura representada con la técnica de las marionetas. No se trata de simbolizar a un personaje humano, sino de la humanización de un ser sobrenatural maligno, según la tradición judeo-cristiana. Sea como fuere, cumple con la necesidad dramática de “la

---

<sup>34</sup> Cuando se inicia la Primera Guerra Mundial, en 1914, Stravinsky se refugia en Suiza y son precisamente las circunstancias que se viven a causa de la guerra y el desplome económico lo que le lleva a componer una obra de estas características.

<sup>35</sup> Stravinsky y Ramuz crearon esta fábula a partir de la mezcla de dos cuentos de la literatura rusa, pero intentaron disimular el marcado carácter de esta cultura, acercando la historia y el personaje del Diablo al *Fausto* de Goethe.

representación de lo espiritual frente a la peripecia realista del teatro dramático con actores”<sup>36</sup> y por eso, quizá, sea un personaje que suele habitar en cuentos, leyendas, farsas o poemas. Jaume Policarpo también ha jugado con títeres diversos para este personaje, pero ha sido para ir desnudándolo e irlo magnificando en dimensión, según crece en éxito y triunfa al final de la historia. Además, existe la voluntad de dar una imagen insólita y original de este ser, lejos de presentarlo con el disfraz habitual –salvo cuando lo marca el guión, la aparición como vieja, como único caso–. A través de esta plasmación escénica se consiguen imágenes de gran fuerza poéticas –como por ejemplo, cuando aparece el narrador con un largo mástil enarbolando al diablo como bandera hacia el final de la obra–, imágenes que hechas por un humano serían inimaginables, verdaderas esculturas que se mueven en la luz, en el espacio y en el tiempo. Mauricio Kartun lo explica de este modo,

El títere es un instrumento que clama por partituras [dramáticas] específicas, propias. Lo extraordinario del títere es su versatilidad para hacer cosas que el actor nunca podría. Convertirlo en su versión en miniatura es subestimarlos<sup>37</sup>.

Para concluir, haremos mención a una tendencia muy extendida en la vanguardia del siglo XX y XXI en el terreno de las artes, el metalenguaje. En el campo de experimentación del teatro de títeres, se exploró en la relación entre títere/objeto y manipulador. Normalmente, se establecía algo tan teatral como una relación conflictiva entre ellos, aprovechando una supuesta naturaleza rebelde del títere. Este recurso lo vimos en los tres espectáculos del bloque anterior, ahora la novedad es la profundización y la obtención de nuevos recursos poéticos y metafóricos.

#### *D. Teatro de objetos y trayectorias de los manipuladores*

Siguiendo con las tendencias de las vanguardias históricas hasta hoy en día, en lo relacionado con esta técnica, una fundamental ha sido la evolución de la técnica del títere a la del teatro de objetos. Pensamos que fue producto de la interrelación de las marionetas con las artes plásticas y su investigación estética común a partir de la crisis de las artes figurativas.

[Desde principios de siglo XX] los artistas plásticos ven de otro modo la marioneta cuando los marionetistas se consideran actores comprometidos en las cuestiones que plantea el arte contemporáneo [...] Los artistas plásticos, tanto en sus reflexiones como en su práctica, han

---

<sup>36</sup> Vizcaíno. *Op. cit.*, p. 284.

<sup>37</sup> Kartun, Mauricio. “Escritos sobre dramaturgia y teatro de títeres”, *Móin-Móin. Revista de Estudios sobre Teatro de Formas Animadas*, 8, 2011, p. 21 en Vizcaíno, *Ibidem*, p. 287.

abandonado los límites del cuadro y han integrado elementos desde siempre inscritos en el corazón mismo del teatro de marionetas: significados muy ligados a la materia, investigación sobre los materiales y la luz, relaciones entre forma y movimiento, la distancia entre la imagen y la realidad, el turbio encanto de toda la representación de la vida<sup>38</sup>.

Denis Pondruel es un artista que se define entre las artes plásticas y el teatro e intentando explicarse a sí mismo, hace unas declaraciones muy reveladoras: “Para situarme, diría que me siento cercano del «teatro de objetos» porque introduce la idea de un teatro no figurativo. Prefiero las analogías de organización o de comportamiento a las analogías formales del teatro de marionetas. Me interesan los objetos y, por encima de todo, su comportamiento”<sup>39</sup>.

El uso que se hace de los objetos en la *Historia del soldado* de Bambalina Teatre Practicable, dentro de la evolución estética de la poética de la compañía, se sitúa en un terreno intermedio entre ambas técnicas. Es decir, en espectáculos posteriores se podrá observar de manera total el teatro de objetos como abstracción del teatro de marionetas pero, en general en este caso, el empleo de los objetos aún obedece a otros objetivos dramaturgicos más funcionales.

Como dijimos, la compañía les da el tratamiento de “diversos objetos escultóricos y elementos escenográficos”, componentes que por definición pertenecen a la dimensión espacial, pero que por la utilización que se les da amplían el marco de actuación a la dimensión temporal. Y es que otro recurso que da libertad y un sinfín de posibilidades a la puesta en escena es la incorporación de disciplinas corporales en la investigación de la relación espacio y manejo de objetos.

Recordemos que definíamos el estilo de escenografía como abstracto, pues dentro de esta misma tipología estilística se enmarcarían los objetos. Puesto que no se trata de lugares concretos, los espacios serán creados por el juego del actor con los distintos elementos abstractos en su uso y con sus propios cuerpos. Cuando actúa de elemento escenográfico, como diría Pavis respecto a los decorados no figurativos, “el objeto es más funcional que lúdico: “produce” sentidos escenográficos que se injertan en el texto”<sup>40</sup>. Y añade Schlemmer, “no es utilizado según su valor social, y toma un valor de objeto estético (poético)”<sup>41</sup>. Veamos

---

<sup>38</sup> Puck. “Pasarelas”. *Puck. El títere y otras artes. Las Marionetas y las artes plásticas*, nº 2, Éditions Institut International de la Marionette/Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1989, p. 3.

<sup>39</sup> Pondruel, Denis. “La Bomba y el Reloj” en *Ibidem*, p. 57.

<sup>40</sup> Pavis. *Diccionario...*, p. 316.

<sup>41</sup> O. Schlemmer. *Théâtre et Abstraction* (1927). Lausana, L'Âge d'Homme, 1978, en Pavis, *Diccionario...*

en la primera imagen, por ejemplo, el uso de un útil tan cotidiano como una olla o cacerola de cocina que en esta situación es referente del lugar, hogar que encuentra al llegar a casa y del personaje de la madre, asociada a la comida. El uso extra-cotidiano de ponerlo en la cabeza, simboliza la no aceptación por partida doble: no querer verle y la huida ante su presencia percutiendo en el cacharro con el desagradable ruido de los toques del cucharón. Un recurso sinestésico, sin duda. Podemos ver el estado de abatimiento del Soldado, por partida triple, a través de la estructura corporal cerrada (encorvamiento de espalda) y por la expresión facial.



Fig. 49. Hogar y Tránsito

En la siguiente imagen, el objeto hace referencia a la mudanza continua de lugar. El significante vuelve a ser el círculo, el significado de su movimiento es signo de avance, literalmente indica “rodar”. Y junto a la textura de los aditamentos que lo componen, el referente a la realidad se transforma en sinécdoque, la parte por el todo, indicativo de la sequedad de la geografía física que atraviesa y del lugar poético de su espacio interior. Obviamente, esto es posible por las trayectorias en el espacio y las evoluciones a través del objeto de los actores y el muñeco.

Se trata de un espacio de tránsito que por definición indica tanto la acción de transitar como el sitio por donde se pasa y los lugares para hacer alto y descansar<sup>42</sup>. como dijimos no representan lugares concretos sino situaciones de enunciación del texto/representación.

---

<sup>42</sup> Remitimos a la imagen del epígrafe anterior, Teatro de marionetas, para facilitar la visión de uno de los módulos multifuncionales que se utilizan en la obra. En este caso, el objeto se utiliza como índice, puesto que da idea de continuidad con el objeto al que hace referencia sin parecerse a él, una roca. Estos semicírculos huecos se utilizan de manera polisémica en múltiples ocasiones del montaje.

El espacio diegético de *Historia del soldado* viene indicado en la partitura. Los distintos números musicales funcionan en paralelo con el texto, y la disonancia, crispación o romanticismo de la música son indicativos de la atmósfera o carácter de cada escena. Se puede citar que en la estructura de la obra aparece tres veces la *Marcha del soldado* como clara metáfora por repetición del discurrir del viaje. La Parte I y la Parte II, se inician respectivamente con *Marcha del soldado* y *Marcha del soldado III*. La *Marcha del soldado II* está en la Parte I, después de la primera aparición del diablo –“Hermoso violín, ¿me permite?”, inicio de diálogo en la partitura original–. A continuación, dirigimos la atención a los Anexos audiovisuales para ejemplificar de qué modo tan sencillo y con los elementos mínimos se genera esta idea de viaje<sup>43</sup>.



Fig. 50 Cuerpo como accidente geográfico

- *Marcha del soldado*: círculo/rueda con paja alrededor, una señal de dirección roja con forma de flecha, módulo/nave/, tela/agua, módulo/asiento
- *Marcha del soldado II*: Libro diablo/medio de travesía, módulos
- *Marcha del soldado III*: gran marcalibros/cordón umbilical/rabo del diablo/cuerda, libro, mesa.

Además de la utilización de los objetos vinculados al espacio, observamos que el cuerpo de los actores no sirve únicamente para manejarlos, sino que son reutilizados y se ensamblan a la acción física como escenografía humana. Y es que, en este sentido, es interesante recordar las palabras de

Brunella Eruli que afirma que, cuando esto ocurre, el cuerpo del actor se transforma en un cuerpo-imagen:

Cuando los actores de carne y hueso inscriben en el espacio escénico la imagen teatral de sus cuerpos, hacen de su presencia un apoyo del personaje. Al borrar la referencia de su cuerpo

---

<sup>43</sup> Anexos: DVD 5. *Marcha del soldado*: 00:04:52 a 00:06:41; *Marcha del soldado II*: 00:18:28 a 00:20:20; *Marcha del soldado III*: 00:36:34 a 00:37:50.



real, se convierten en un cuerpo-imagen. Su distancia en relación con el cuerpo oculto del títere, se reduce<sup>44</sup>.

Es decir, si antes aludíamos a la “humanización” del objeto, en estos momentos podemos hablar de “cosificación” del humano, como función retórica.

Son múltiples los ejemplos que podríamos aportar y recurrente también el recurso de Stravinsky de repetir números musicales para crear la sensación de viaje. Aprovechando que hemos nombrado el recurso y aunque no exista una relación directa con el tema, cerramos este punto con una relación de las secciones de la partitura que reinciden en esta idea: las *Cancioncillas a la orilla de un arroyo* se repiten tres veces y la *Pastoral* dos veces, ambos en la Parte I. En la Parte II, después de la *Marcha* y de la estancia en la taberna, se podría decir que el personaje llega a un posible destino, el Palacio Real. Por la falta de conformidad con su sino, huye con la princesa y reanuda el viaje. Aquí se repite la *Pequeña Coral* y la *Gran Coral* y para indicar la victoria del diablo, *La danza del diablo*, *La canción del diablo* y la *Marcha triunfal del diablo*. Así, un viaje que podía haber sido iniciático, como marca la tradición literaria, en esta fábula se convierte en un viaje a los infiernos.

El resto de objetos estéticos podemos reagruparlos *-grosso modo-* en dos grupos, aunque podríamos establecer un tercer conjunto de elementos que combinaría rasgos de los otros paradigmas:

a) Objetos vinculados a personajes.

- En la escena 1, el narrador presenta el personaje llevando en la mano un llamativo y sorprendente abanico rojo, color asociado al Diablo. Le da un carácter irónico, burlesco, juguetón, liviano, y, dado el habitual uso femenino, se juega a la ambigüedad de su sexo. Este objeto le acompaña toda la obra y ejerce diferentes funciones, la mayoría por extensión del poder del personaje: bastón de mando, varita mágica, etc.
- El violín como metáfora del alma del soldado. Este símbolo pertenece a la partitura, musical y textual.
- Pelotitas tipo ping-pong como metáfora de los hijos de la antigua novia del soldado, que contrajo matrimonio y tuvo cinco retoños. Con mucha sorna,

---

<sup>44</sup> Eruli, Brunella. “Rupturas de escala”. *Puck. El títere y otras artes. Cuerpos en el espacio*, nº 4, Éditions Institut International de la Marionette/Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1991, p. 8.

Bambalina juega con el símbolo de reducir los niños a pelotitas. Los lanza uno a uno y los va enumerando, apareciendo cada cual acompañado por el sonido burlón de un instrumento de viento.

- Recreación de la imagen de una madre del ámbito rural a través de una tela negra en la cabeza. Esta sinécdoque viene acompañada de un contraste vocal muy divertido, ya que en ocasiones hay una disociación en el tratamiento del personaje y se “le escapa” la voz grave de hombre.
- El símbolo de mayor abstracción relativo a personaje es la construcción de la imagen del Rey para la *Marcha Real*. Es un lexema particularmente polisémico.
  1. En cuanto a la materia y color empleados, se trata de dos bolas de corcho doradas de diferentes tamaños son la cabeza y el cuerpo, una tela de terciopelo rojo ribeteada de dorado es la capa, única indumentaria que porta el personaje
  2. Los códigos estéticos y sociales permiten leer que se trata de un rey bajito y gordito, símbolo a su vez de opulencia y abundancia. Las características de elemento puzzle que se construye a vista del espectador dan idea de muñeco-fantoché, una imagen enternedora y graciosa que juega con la contrapartida de ser emblema del poder. En este sentido, comparte reminiscencias con la concepción del personaje de Ubú.
  3. La técnica de manipulación es la llamada técnica de títeres corporales<sup>45</sup>, que provoca un efecto cómico al sentarse la bailarina en el suelo con las piernas abiertas y los pies y las manos a vista, animando el cuerpo y la interpretación del rey (ver imagen).
  4. En cuanto al estilo del objeto, la bola de la cabeza está envuelta por un alambre dorado que simboliza la corona, evidenciando claramente referencias a Miró y Dalí. Forma parte de un conjunto escultórico de objetos dorados que llevan en la cabeza el grupo de intérpretes, que ahora simbolizan al pueblo convertido en la corte real. Con dichos objetos, no sólo se crea una composición plástica, sino también un discurso. La condensación de los diversos usos metonímicos de los objetos provocan un efecto-metáfora, la visión irónica y burlesca de la monarquía.

---

<sup>45</sup> Se aprovechan segmentos corporales del manipulador para la creación de la figura del títere, pies y manos en este caso.



Fig. 51. Estructuras escultóricas “reales” y objeto polisémico

- La tela roja entra a escena como echarpe de una mujer del grupo que acude a la fiesta de palacio, después es la capa real. En la escena 18 se degrada, sigue actuando como objeto-transformación y pasa a ser el tapete de la mesa del juego de cartas.
- En la escena 19, aparece una gran tela semitransparente gris brillante, a manera de velo, para la presentación de la princesa enferma y sin voluntad. Los volantes añadidos dan textura y nobleza al elemento. Entra por la corbata del escenario, zona izquierda<sup>46</sup>, a *tempo* lento, jugando con la doble simbología de fantasma y de novia. Al descubrirse y dejar caer la tela en el suelo, se crea la imagen metonímica del lecho de la convaleciente. En el *Pequeño concierto*, es el vehículo que arrastra y transporta al soldado mientras toca el violín en el viaje hacia la princesa.

b) Objetos vinculados a un uso determinado de la materia.

- El gran libro que el diablo ofrece al soldado a cambio del violín contiene páginas y cada una alberga un signo, jugando a la idea del tiempo prospectivo del destino:
  1. Papeles metalizados de color oro, símbolo metonímico asociado al dinero y a las riquezas;
  2. Con el libro mágico se puede ver el futuro. Sobre fondo negro hay pintadas calaveras y, en un lateral, hay una esvástica y sobre ésta, la cabeza de Franco

---

<sup>46</sup> Desde el punto de vista del espectador. La parte izquierda del escenario representa la zona de las emociones, que en este caso llegan a afectar al estado físico de la princesa.

y en otro, la cabeza de Mussolini. La obra se compuso durante la Primera Guerra Mundial y el Diablo ya tiene previsto en el destino la siguiente guerra y las muertes que ésta conlleva. Se trata de una imagen simbólica que metafóricamente asocia guerra a mal y mal a diablo-Hitler, y mediante una sinécdoque, Segunda Guerra Mundial a Alemania;

3. Cuando el Diablo propone jugarse el violín a las cartas, con mucha ironía, al pasar la hoja aparecen a manera de *kit*, una baraja, una ampolla de vino y un vaso. El signo es un índice, por la relación de continuidad, con la venta y los objetos son la metonimia de lo que no puede ser mostrado, la taberna. Mediante una imagen icónica se remite a la percepción de los cuentos infantiles con volumen y personalizados.
- La estructura de un paraguas con hojas secas colgando, a manera de móvil decorativo infantil, remite poéticamente al tiempo melancólico del otoño. Es símbolo metafórico del estado de ánimo del soldado, que se siente solo y engañado. La música de la *Pastoral* tiene un carácter triste y nostálgico y es de una gran belleza observar la danza del actor como soldado (solo gorra, sinécdoque) con la actriz que maneja dulcemente el objeto.
  - Sombras chinescas o teatro de sombras. Es una de las técnicas más antiguas y conocidas del teatro de títeres y de objetos. Se utiliza en dos ocasiones:
    1. Con el final de la *Marcha del soldado III*, entró una mesa a escena que representa la llegada a la venta. El signo de la mesa es índice de la ficción de la taberna. Sobre esta, se levanta una pequeña pantalla y con la técnica de las sombras, se soluciona el pregón que anuncia la enfermedad de la princesa y la recompensa del rey. El pregón visualmente se crea con el signo de un tambor, relación que da lugar a la metonimia: mención del instrumento por la persona que lo utiliza. Al finalizar la escena, el narrador se dirige a discutir con el percusionista, con un juego de extensión de ficción a realidad.
    2. En la *Gran Coral*, cuando huyen del pueblo el soldado y la princesa, el trayecto y los límites los va marcando la ubicación del gran cordón (antes marcapáginas, ahora rabo del diablo). En el círculo del fondo, se advierte un desdoblamiento de la imagen del soldado en sombras, evolucionando con el violín por el aire a cámara lenta. Se trata de la metáfora definitiva de la pérdida de su alma. Efectivamente, en el momento en el que rebasan la frontera, el violín escapa y la imagen del soldado se desvanece.

Esta apuesta estética del espectáculo, abstracta y sintética, consigue la participación activa del espectador puesto que los mensajes que emite el dispositivo escénico y los objetos tienen que ser “decodificados por el espectador a partir de la relación que tales objetos entablan con los personajes”<sup>47</sup>.

### **4.3 Signos visuales que pertenecen al intérprete**

#### **4.3.1 Signos visuales que pertenecen al actor performer<sup>48</sup>**

Una de las ideas que podemos extraer del epígrafe anterior es la constatación de que “la organización de la escenografía [está] en función de las necesidades del actor y del proyecto dramático concreto”<sup>49</sup>. En la *Historia del soldado* de Bambalina, advertimos que incluso las necesidades del actor están en función del proyecto dramático concreto. El discurso estético guarda una coherencia en todos sistemas de significación teatral que participan en el montaje y, si antes adscribimos el tipo de espacio escénico y el tratamiento de los objetos al estilo abstracto, el tratamiento de los signos visibles del actor<sup>50</sup> espacio-temporales son también una clara apuesta por la abstracción en el arte del movimiento.

El tipo de espectáculo responde de modo general a la disciplina llamada Teatro del Movimiento, y en ocasiones, la experimentación y creación artística les lleva a combinar esta disciplina con la danza contemporánea.

---

<sup>47</sup> Trastoy, B. / Zayas de Lima, Perla. *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2006, p. 133

<sup>48</sup> *Performer*: 1. Término inglés utilizado a veces para señalar la diferencia con el término actor, considerado como demasiado exclusivo del intérprete del teatro hablado. El *performer*, en cambio, también es el cantante, el bailarín o el mimo, en resumen, todo aquello que el artista, occidental u oriental, es capaz de hacer (*to perform*) en un escenario destinado al espectáculo. El *performer* realiza siempre una proeza (una *performance*) vocal, gestual o instrumental, por oposición a la interpretación y a la representación mimética del papel por parte del actor. 2. En un sentido más específico, el *performer* es aquél que habla y actúa en nombre propio (en tanto que artista y persona y de este modo se dirige al público, a diferencia del actor que representa su personaje y simula ignorar que no es más que un actor de teatro. El *performer* efectúa una puesta en escena de su propio yo, el actor desempeña el papel de otro. [en Pavis, *Diccionario...*, pp. 333-334]. Se ha definido el término por no aparecer en el *Diccionario RAE*.

<sup>49</sup> Pavis, *Diccionario...*, p. 167.

<sup>50</sup> En la clasificación general decidimos utilizar el concepto de intérprete, pero llegados a este punto específico distinguiremos entre actores y músicos.

*a. Breve referencia a los antecedentes de los teatros del cuerpo.*

Así como en el campo de la pintura existieron rupturas importantes en torno al arte clásico a principios de siglo XX, lo mismo sucedió en el terreno de la danza<sup>51</sup>. El objetivo era superar la rigidez del ballet clásico y “la función descriptiva y enunciativa de la danza de los ballets de argumento da paso a una soberanía de la danza frente a la fábula y una apuesta por la sugerencia y la provocación del imaginario del espectador, frente a la ligazón del relato”<sup>52</sup>. Los precursores pertenecían a la escuela americana –casos de Isadora Duncan o Marta Graham, entre otros– y la danza expresionista alemana o danza abstracta, que cuenta entre sus creadores con Laban, seguido por Mary Wigman y Kurt Joobs.

El teatro también sigue ese mismo camino emancipador con el afán de “reteatralizar el teatro”<sup>53</sup> a través de la reivindicación de la autonomía de lo escénico frente a lo literario. Unos creadores escénicos pusieron el acento en el predominio de la imagen –Gordon Craig, Loier Fuller– y otros, sin renunciar a ella, subrayaron más otro sistema expresivo: el cuerpo –Adolphe Appia, Isadora Duncan–. A este proceso de investigación se sumaron directores de escena y coreógrafos y, tras muchas propuestas y procesos de experimentación artísticos, de la relación dialéctica que se crea entre imagen y cuerpo, surgen nuevas vías como la opción por lo gestual (Brecht), la fisicalidad de la imagen (Artaud) y otras más globalizadoras, como la siguiente declaración de Lorca: “El teatro no es, no debe ser literatura. Debe ser la interjección espectacular de la Poesía, con la Plástica y la Música”<sup>54</sup>.

El momento histórico requería materializar la cultura desde una nueva visión de la creación y, huyendo del modelo figurativo -descriptivo e ilustrativo-, se tiende hacia una nueva simbolización: del ámbito narrativo al ámbito poético y abstracto.

---

<sup>51</sup> En el contexto ya descrito de Alemania a principios de siglo, surge una reacción contra la amenaza de la máquina y la creciente industrialización. Por lo tanto, se reivindica el cuerpo libre, el retorno a la naturaleza y a lo saludable. Junto con las teorías de Freud y Jung sobre el inconsciente se busca también en la danza liberar al hombre de sus represiones.

<sup>52</sup> Pascual, Itziar. “La danza contemporánea” en Fernando Doménech. *Manual de Dramaturgia*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2016, p. 275

<sup>53</sup> Bajo el lema “reteatralizar el teatro”, George Fuchs, director durante un tiempo del Teatro de Artistas de Munich publicó en 1909 un libro titulado *La revolución del teatro* en el que se remite a los orígenes culturales y festivos del teatro para tratar de definir el “arte del teatro”, en contraposición al “arte del drama”, atendiendo a los elementos sensibles que lo constituyen.

<sup>54</sup> Sánchez, José A. “Los teatros del Cuerpo: un apunte histórico”. Universidad de Castilla-La Mancha en 14<sup>a</sup> Mostra Internacional de MIM a Sueca / Artículos, p. 109.

*b. Abstracción y poesía en los lenguajes del cuerpo*

Rafael Ruiz asocia poesía, artes plásticas, la música de jazz y los lenguajes del movimiento al área de lo connotativo y expone que tienen en común la posibilidad de la abstracción. Es de la opinión que, igual que se buscan en la literatura y sus géneros los signos sugerentes y signos evidentes que tienen su raíz como concepto en la dualidad *connotación/denotación* de la semiología, esta división y sus fundamentos son extensibles al terreno de las artes. Sin embargo, observa diferencias de base con el modelo hjelmsleriano y aprovecha para justificarlas aplicándolo al campo de su especialidad, el teatro del movimiento.

El campo semántico de la Expresión Corporal, es el campo de la sugerencia. Es *el signo abierto*, el signo portador de valores subjetivos. Frente al Mimo, como narrativa, la Expresión Corporal es la *poesía* del movimiento. Ni es posible, ni es conveniente precisar en términos objetivos qué quiere decir un determinado gesto en el espacio; no lo podrá determinar con exactitud el ejecutante, ni el espectador. [...] El signo corporal se convierte en movimiento simbólico cuando la emoción individual que lo genera nace de una preocupación existencial colectiva<sup>55</sup>.

Los lenguajes escénicos utilizados en *Historia del soldado* son herencia de las diferentes manifestaciones artísticas de principios del XX que participan de esta renovación: teatro de títeres y de objetos, la traslación de las artes plásticas al escenario, el Teatro del Movimiento y la danza contemporánea, la música de Stravinsky, géneros que en la dramaturgia contemporánea forman parte de las llamadas *dramaturgias no verbales*.

Los creadores tanto en la música, en el teatro como en las artes del movimiento utilizaron la improvisación<sup>56</sup> como técnica de investigación de origen popular que les ayudaba a alejarse de los modelos narrativos burgueses. En el campo de la Expresión Corporal y la danza contemporánea esta herramienta sigue siendo un sistema creativo de trabajo en el que en principio se explora en la técnica a partir de las pautas de la propuesta dramática (búsqueda del lenguaje físico, la invención gestual, el descubrimiento de las relaciones grupales, la ampliación de la percepción y la asociación, la evocación, la composición, etc.) y posteriormente, durante el proceso, las formas van llenándose de contenido. Uno de los factores importantes en el trabajo de la improvisación corporal es el trabajo con el ritmo, el *tempo*, el tiempo, la tensión, conceptos todos relacionados con la música.

---

<sup>55</sup> Ruiz, Rafael. "Fundamentos de la Expresión Corporal. Una sistematización del lenguaje del movimiento según el modelo de Marta Shinca". *Revista de investigación del arte del movimiento*, nº 0, Cuadernos Estudio Shinca, 2011, p. 9.

<sup>56</sup> Es por esto que Rafael Ruiz pone como ejemplo musical el estilo del jazz, precisamente para que el lector pueda entender dentro de esta técnica lo que sería la improvisación no narrativa.

En la *Historia del soldado*, la estructura a la que hay que adaptar todo el trabajo previo según las pautas de tiempo y tonalidad es la partitura musical, conducida por la figura del coreógrafo, y según las pautas de ritmo, atmósferas e imágenes de la historia, la partitura textual a través de la voz del narrador. Toda la obra es una partitura corporal de movimiento de los actores, incluido el personaje del narrador. Todo está medido, a cada segmento de una réplica o de un conjunto de compases le corresponde un dibujo corporal, con un sentido de la progresión constante, reflejo codificado por reacción al estímulo musical y textual e inmerso en la poética visual concebida por Jaume Policarpo<sup>57</sup>. [DVD 5. Tango. 00:51:24 a 00:54:26]

En cuanto al modelo actoral, cuando hay texto, “el teatro discursivo lo convierte en orador-parlante, que dirige obligatoriamente su discurso y su mirada directamente al público”<sup>58</sup>. La figura del Narrador, tanto en el original como en la creación de Bambalina, responde a esta función específica. La diferencia es que este narrador ejerce también de actor, no se dedica a permanecer en el lateral derecho según lo indica la propuesta original y según los cánones del tradicional género de la tradición oral.

Estas son las ideas que me incitaron a situar mi pequeña orquesta para *La historia del soldado* claramente a un lado de la escena, mientras que en el otro lado se hallaba un pequeño estrado para el lector. Esta disposición requería la conjunción de tres elementos esenciales de la obra que, en estrecha relación, debían formar un todo: en el centro, la escena y los actores flanqueados por la música de un lado y por el recitador del otro. Según nuestra concepción, estos tres elementos, o bien se pasaban alternativamente la palabra, o bien se combinaban en conjunto<sup>59</sup>.

Lector, recitador, así lo nombra Stravinsky. Más allá de la función pragmática de presentar que por supuesto cumple, Jaume Policarpo lo inserta en la acción y, desde el inicio del montaje, se presenta como Narrador-Diablo –o el diablo se refleja/encarna en él–, observándose en su figura rasgos de humanización. La historia toma mayor cariz de reflexión o de advertencia cuando es el propio Diablo quien se dirige al espectador, a la vez que le resta carácter moralizante. Actúa como un maestro de ceremonias dentro de la fábula y como *deus ex machina*, moviendo los hilos de la fatalidad. De esta manera cumple una función metadramática, pues está en la historia y por encima de ella, ejerciendo y demostrando hegemonía de principio a fin. La función extradiegética del prólogo y del

---

<sup>57</sup> Anexos: DVD 5 . Tango.

<sup>58</sup> Aragón Pividal, *Op. cit.*, p. 189.

<sup>59</sup> Stravinsky, Igor. *Crónicas de mi vida*. Barcelona, Ed. Nuevo Arte Thor, 1985, p. 82.



epílogo dan presente, “aquí y ahora”, universalidad. Realidad y ficción se funden, cualquiera puede ser el siguiente. [DVD 5. 00:01:14 a 00:04:53 // 1:09:44 a 1:10:15]

El resto del elenco participaría de las características del teatro asociativo, “que lo muda en ejecutante u operador, *performer*, quien no es actor ni personaje, sino cuerpo-materia-objeto, ya que su actuación es un estar haciendo en escena (esa es su dimensión *performativa*) exponiendo al espectador la materialidad de su cuerpo y de su voz. Su cometido es llevar a cabo los procesos de corporeización”<sup>60</sup> El tipo de actor que requiere Jaime Policarpo, efectivamente y como dijimos, es un *performer*. Un intérprete interdisciplinar, como lo son las propuestas. Esto no significa que originariamente su formación lo sea, sino que cada uno aporta al conjunto su especialidad y del intercambio nace un nuevo perfil de actor-manipulador-bailarín capaz de resolver con solvencia cada una de las propuestas de dirección.

La última columna del cuadro de la estructura de escenas se dedica a las distintas categorías y funciones y, al inicio de cada una de las escenas, figura por orden qué sistemas expresivos intervienen y cuál es grado de prioridad en cada escena. La clasificación es la siguiente: 1) teatro de objetos, 2) escena teatral, 3) teatro de movimiento, 4) danza contemporánea y 5) teatro de sombras. Basta con ver el tipo de categorías para deducir que se generan a través de la evolución gestual, un movimiento continuado por el espacio escénico que construye imágenes y lugares con el cuerpo. Tan pronto se construyen las tres marchas o andadura del soldado con trayectorias en el espacio con objetos, recorridos o uso de los cuerpos diversos como con una coreografía divertida y apenas unos objetos se nos adentra en el palacio real. Ese tipo espacio no realista que se expande y se concentra de manera dinámica durante toda la obra a través de las acciones individuales y colectivas, de la proxémica, de la estilización en la ejecución y de la geometría del cuerpo (giros, niveles, escorzos, etc.) de los actores se denomina *espacio gestual o lúdico*. El espacio se organiza en función de sus evoluciones, actúan como eje y todo cambia y se remodela a través de su acción.

Para reforzar esta idea y cerrar el apartado, recordaremos el final del texto escrito para el dossier del espectáculo: “Una obra extraordinaria cuajada de referencias y alusiones a los grandes dilemas de la existencia humana que hilvanados en una partitura prodigiosa conforman el lienzo perfecto para pintar un poema”<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> Aragón Pividal, A. *Ibidem*, p. 189.

<sup>61</sup> Anexos: DVD 1; 1.Bloque Montajes; 1.2.Bloque B.Origen Partitura; 1.2.1 *Historia del soldado*; c Dossier; *Dossier Soldado*.

#### **4.3.2 Signos visuales que pertenecen al músico como intérprete**

Era el deseo del compositor que pudiese verse a los instrumentistas junto a los actores y al narrador en escena participando todos de la acción teatral. En la imagen, Figura 9, vemos a Joan Cerveró dirigiendo a los músicos que se ubican detrás de la gasa de colores ocres. Esta original idea espacial refuerza que la acción sea vista y la música escuchada por parte del espectador. El hecho de que Stravinsky concibiese que la acción vista no era un terreno exclusivo del actor sino que también implicaba al músico como intérprete era un pensamiento muy moderno para la época. Formaba parte del espectáculo no solo escuchar, también ver cómo se consigue el sonido y observar la belleza del gesto cuando se enfrenta a la dificultad de ejecutar esa partitura.



Fig. 2. Disposición de la orquesta y la representación teatral en el escenario

En el montaje de *Bambalina*, la tela es semitransparente y según la iluminación, el espectador ve a los músicos, igual que estos ven perfectamente al director. Haciendo de la limitación virtud, tal fue la voluntad de Stravinsky, dada la escasez del momento:

No vi otra solución que la de quedarme con un grupo de instrumentos, un conjunto instrumental en el que figuraran los tipos más representativos de las familias instrumentales, el agudo y el grave. En los arcos: violín y contrabajo (del registro más amplio) y el fagot; en los metales: la trompeta y el trombón; finalmente la percusión a manos de un solo músico, y todo ello, claro está, bajo la dirección de un director. Esta idea tenía otro factor que me seducía. Era el interés que suscita en el espectador la visión de estos instrumentistas, cada uno de ellos con su papel de concertista... La visión del gesto y del movimiento de cada parte del cuerpo que

produce esta música constituye una necesidad esencial para llegar a asimilarla en toda su extensión<sup>62</sup>.

No olvidemos que Stravinsky se exilia en Francia y este país cuenta con una fuerte tradición de los teatros del cuerpo. Citaremos, por ejemplo, la fuerte ascendencia que tiene en Appia el sistema de trabajo de Jaques Dalcroze, que buscaba la organicidad en la enseñanza de la música como una fusión de vivencia y expresión a través de la implicación del cuerpo.

## **5. Otros signos visuales del intérprete vinculados al espacio: vestuario y maquillaje**

La preferencia de Jaume Policarpo de trabajar con *performers* más que con un modelo de actor convencional implica un sistema de actuación que afecta al resto de sistemas expresivos que intervienen en la apuesta dramática.

La idea de *performer*<sup>63</sup> fue introducida en Occidente por Grotowski con su búsqueda de estructuras de actuación que contactasen con lo más orgánico y primitivo del actuante y sin ningún tipo de artificio. Y aunque más tarde existen otros directores que retoman el concepto, habrá que llegar a la tríada de directores-creadores: Kantor, Wilson y Lepage como antecedentes claros del estilo de la propuesta de Policarpo: “El actor como materia plástica”<sup>64</sup>. Se trata de propuestas de dirección basadas en lo formal –físico y vocal- y en ese sentido, no se persigue que el actor entre en procesos internos ni que su actuación sea verosímil, sino que sus habilidades empasten con la concepción global de la estética del montaje y, por tanto, con la del director-creador.

Como dijimos, los dos personajes principales están asumidos por las marionetas y, en el juego de desdoblamiento, por efecto espejo, de vez en cuando se reflejan en los *performers*. Lo mismo ocurre con el Narrador, reflejo durante el tiempo de la función del personaje del Diablo. Otro desdoblamiento.

El vestuario que utilizan todos los intérpretes de la función es neutro y polivalente. Es la opción escogida para que no emita signos, sino que actúe como intermediario entre el

---

<sup>62</sup> I. Stravinsky, op. cit. pp. 9-10.

<sup>63</sup> Así con mayúscula lo expresaba Grotowski al que definía como “el hombre de acción” dentro de la línea de investigación que denominó el Arte como Vehículo.

<sup>64</sup> Ruiz, Borja *El Arte del Actor en el siglo XX*. Bilbao, Artezblai, 2008, p. 507.

cuerpo del actor y la relación de objetos sucesivos encargados de emitir mensajes; en relación con los espacios múltiples, los tiempos más o menos fantásticos y el resto de figuras dramáticas que intervienen en desarrollo de la acción (madre, novia, princesa, rey).

A lo largo del espectáculo vemos al director musical, al Narrador y a los actores *performers* vestidos con el color blanco roto que aporta una textura natural como el tejido de lino. Patrice Pavis afirma que el vestuario debe ser a la vez materia sensual para el actor y signo perceptible para el espectador<sup>65</sup> y, en este caso, parece que se ha optado por potenciar la sensualidad tanto en el actor como en la percepción del espectador. El blanco y el lino remiten perfectamente al ambiente marinero al que Rafael Alberti, el “re-creador” del texto, quiso trasladar esta historia, Cádiz y su bahía. La reminiscencia al calor y a la comodidad de la ropa necesaria en esas atmósferas sofocantes es idónea para la funcionalidad que juega en escena. Ropa que facilita el movimiento corporal, la iluminación y que a la vez es estilizada y elegante.

Por otra parte, existe una sorpresa final cuando se ve a los músicos en el saludo vestidos de negro. Otro color neutro que complementa por contraste con el blanco roto del resto de intérpretes. La elección es adecuada porque con ese color quien coge el foco durante la actuación es principalmente el instrumento y las manos y rostro de los músicos. Además de permitir que los ojos del espectador acudan, sobre todo, donde está sucediendo la acción principal de la escena.

En definitiva, también el vestuario participa del rasgo estilístico de la abstracción, al igual que los otros mencionados componentes escénicos.

## **6. Signos auditivos: texto pronunciado, música y ritmo**

### **6.1 El texto en la puesta en escena: la figura del Narrador**

Vimos que los títeres necesitan de la acción física para transformarse en materia viva. Se podría decir que la acción física por lo general sustituye a la palabra en el teatro de títeres y de objetos. Vizcaíno afirma:

Históricamente, la dramaturgia de títeres ha tenido que ver mucho más con el silencio que con la palabra [...] paradójicamente, siendo pura materia, encarna mejor los sueños y las ideas abstractas que las peripecias convulsas de la vida diaria<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> Pavis, *Diccionario...*, pp. 505-508.

<sup>66</sup> Vizcaíno, *Op. cit.*, p. 283.

Y es que esta pura materia –como dijimos- tiene la cualidad de símbolo, que combina mejor con las artes plásticas, la poesía, la religión, la música o la filosofía que con la literatura dramática<sup>67</sup>. Y con las vanguardias del siglo XX, vivieron un camino de transformación hacia la abstracción formal. A pesar de que se ha investigado con las posibilidades que ofrece la interrelación texto y marionetas y que se han encontrado hallazgos muy interesantes, en general y en particular, consideramos más idóneo ubicar este sistema expresivo en el marco de las dramaturgias no verbales. En *Historia del soldado* de Bambalina, el silencio verbal de los títeres protagonistas ayuda a que el protagonismo lo tomen el resto de lenguajes escénicos.

El hecho de desdoblar personajes se ha llevado hasta las últimas consecuencias. Se desdoblan las marionetas en otras marionetas idénticas y los manipuladores asumen su rol en numerosas ocasiones. De este modo, se han suprimido todos los diálogos verbales entre el Diablo y el soldado que existen en la partitura de Stravinsky y Ramuz.. El primer encuentro en el arroyo, la escena fantástica en casa del diablo cuando le enseña a tocar el violín durante cinco años humanos, el texto de la partida de cartas, etc. [DVD 5. 00:11:50 a 00:18:27 // 00:45:19 a 00:48:11]

La *Marcha del soldado* y *Las coplas del Diablo* en esta versión no se recitan sobre el pulso que sostiene el texto en el original, no se atiende a los acentos, ni a los cambios de intensidad ni a la entonación resultante cuando así se hace. El narrador entra en el ritmo que marca la música, pero con mucha más libertad y con menos texto. En la tercera marcha, retrasa la entrada del texto respecto a la original. [DVD 5. 00:36:34 a 00:37:50]

Es curiosa la *Canción del Diablo* de la versión de Bambalina cuando se conoce el original ya que, siendo fiel al espíritu y a la intención, aquí se transforma en una creación absoluta del actor. [DVD 5. 1:02:43 a 1:03:18]

Otro recurso para la supresión del texto de la escena original es la utilización mixta entre jerigonza y palabras o frases breves que sí que se entienden y causan hilaridad. Por ejemplo, en la escena 13, cuando entra el diablo disfrazado de vieja. [DVD 5. 00:32:30/1 a 00:36:23]

---

<sup>67</sup> Decimos únicamente “combina mejor”, porque en su afán por dar dignidad y seguir buscando cauces expresivos al lenguaje de la marionetas, existen experiencias de fusión de esta técnica con el texto dramático. Por ejemplo, Bambalina Teatre Practicable, a través de la línea editorial MITA publicaciones, editó un libro llamado *UMBRACLES (textos dramàtics per a titelles*, escrito por tres dramaturgos valencianos reconocidos, Rodolf Sirera, Pasqual Alapont y Paco Zarzoso citado en *Fuentes Documentales*), que se abrieron a buscar vías de exploración entre distintos lenguajes escénicos.

El siguiente recurso reseñable es la sustitución del texto por didascalias. El espectador sigue perfectamente la trama porque lo que se pone en pie no es la partitura textual, sino la subpartitura convertida en acción escénica (gestos, imágenes, sonidos, acciones, etc.), reforzada por la atmósfera que genera la música y la plástica. El espectador lo que realiza es una lectura en imágenes, propia de la estructura discursiva del espectáculo. Es así como se consigue que el texto sea un elemento más dentro de la apuesta del espectáculo como poema visual.

Y por último, al eliminar texto, se suprimen referencias espaciales y parte de los espacios aludidos, recurso que favorece la indeterminación del espacio y una mayor justificación de la concepción dramática del espacio escénico planteado por Bambalina.

## **6.2 La música y los sonidos**

La obra original consta de una marcha introductoria, seis escenas y dos intermedios, cuyos números musicales diferentes se presentan entrelazados con el texto:

1. Marcha del soldado [*Marche du soldat* en el original en francés]
2. Cancioncillas a la orilla de un arroyo [*Musique pour la scène 1*]
3. Pastoral [*Musique pour la scène 2*]
4. Marcha Real [*Marche Royal*]
5. Pequeño Concierto [*Petit concert*]
6. Tango / Vals / Ragtime
7. Danza del Diablo [*Danse du diable*]
8. Pequeño Coral [*Petit Chorale*]
1. Coplas del Diablo
9. Gran Coral [*Grand Chorale*]
10. Marcha Triunfal del Diablo [*Marche triomphale du diable*]

A nivel estructural, el espectáculo es fiel a la partitura original, puesto que se interpretan todos los números musicales en el orden dispuesto por Stravinsky. Aunque como hemos visto, al estar menos limitados por el texto, se concede una mayor licencia a la creación de la parte teatral -con el consiguiente aumento del número de escenas- y se genera mayor libertad en la inclusión de intervenciones y efectos musicales nuevos que otorgan punto de vista y mayor interrelación con el montaje escénico. Es decir, poseen una función dramática.

Según Kowzan, puesto que no pertenecen ni a la palabra ni a la música, son una categoría de efectos sonoros que pasan a concebirse como ruidos. El agente emisor en nuestro caso es doble: la voz del Narrador, como signo natural y los sonidos de los instrumentos

musicales, como signos artificiales. En ambos casos, son signos que se hallan en el límite entre la música y la palabra y, en consecuencia, incrementan la función semiológica de la música y el código estético-musical que rige el concepto global del espectáculo o, cuando menos, potencia el protagonismo del sonido en las partes más teatrales del montaje.

En opinión de Frize, todo lo que forme parte del acontecimiento sonoro se reúne bajo el concepto de música:

Hemos de llamar música al conjunto de todos los elementos y fuentes sonoras: los sonidos, los ruidos, el medio, los textos (hablados o cantados), la música grabada (y difundida por altavoces), etc. La música, pues, debe entenderse más ampliamente como una suma organizada, en la medida de lo posible voluntariamente, de los mensajes sonoros que llegan al oído del auditor<sup>68</sup>.

Este creemos que ha sido el concepto musical de Joan Cerveró junto a Jaume Policarpo para esta *Historia del soldado*, en la que toda la música suena en vivo y, como dice Hormigón a propósito de otro montaje<sup>69</sup>, constituye “una escenografía sonora de ambientes” y efectos sonoros que subrayan o apoyan la acción. Incluso diríamos que en muchas ocasiones posee una función brechtiana puesto que comenta, narra, distancia y fragmenta la acción ayudando a la idea de abstracción pretendida en todas las áreas de la escena.

Igual que comentábamos que la opción dramática de Policarpo fue hacer una relectura contemporánea estudiando antes las claves originales y aportando soluciones escénicas según principios estéticos de ahora, pensamos que desde la dirección musical se ha trabajado exactamente en el mismo sentido. Joan Cerveró, conocedor de las ideas de Stravinsky, traduce su espíritu según la voluntad del compositor (tradicción) y del director escénico (modernidad).

Se apartó del “gran concepto wagneriano”, el cual impulsaba un “nuevo orden sonoro y visual” grandilocuente, espectacular y dotado de grandes recursos artísticos y económicos. Stravinsky, con la modestia necesaria, proporcionó, con unos mínimos elementos, una pieza de teatro musical fruto de la unión del ingenio y la técnica, del amor por el teatro y por la música, de la tradición y la modernidad. [...] *Bambalina* y el Grupo Instrumental, con el patrocinio de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, han realizado una apuesta

---

<sup>68</sup> Frize, Nicolas, “La musique au théâtre”, en *Une esthétique de l’ambiguïté*, Lyon, J. Pigeon, Les Cahiers du Soleil Debout, 1993, p. 54.

<sup>69</sup> Hormigón, *Op. cit.*, p. 296.

sencilla y “posible”. Nos hemos dejado introducir dentro del mundo de Stravinsky, de la formación de Europa, de las primeras guerras, y sobre todo de buscar la paz, siempre en letras pequeñas, cada día en todos nuestros actos y decisiones<sup>70</sup>.

Los recursos son sencillos y efectivos, sin ningún tipo de alarde epatante, producto de un músico que entiende la propuesta y se divierte con ella. A continuación, exponemos una relación de efectos sonoros y su función:

- 1) En el Prólogo y a nivel extradiegético, con la entrada del director musical, comienza a percibirse un ambiente sonoro tenue, misterioso, nocturno. Su función es la creación de una atmósfera que ampara la entrada individual de los *performers* reptando, con un ambiguo signo de animalización. Sutilmente, conforman un grupo y evolucionan con una coreografía a nivel de suelo. Tras una nota sostenida, suspendida, entra un efecto de luz que sitúa en el fondo un gran círculo rojo, en el se coloca el Narrador de perfil. Levanta los brazos y crea el doble signo de invocación a la luna y de animalización, a través de un aullido prolongado que emula el sonido de un lobo, signo visual y auditivo reconocible en el inconsciente colectivo. A continuación, avanza hacia proscenio apoyado por un soporte rítmico de percusión que acompaña con inquietud una liviana metamorfosis y cuyo pulso crea una tensión hacia lo que está por venir. Mira a público desde la corbata del escenario. Abre el abanico en lo alto, es la señal de inicio de un juego con los *performers* que establece el código de roles entre amo y vasallos (o séquito de pequeños sátiros). La risa diabólica y el cierre del abanico rompen el silencio expectante y, tras la indicación de retirada de la manada, se dirige hacia el director musical para ordenar la entrada de la música. Se burla de él y, con gran ironía, sienta la base de quién manda aquí: el director musical obedece la señal y da entrada a la música, pero los músicos no obedecen. Joan Cerveró se molesta por la desobediencia y por la burla del Narrador. Este, haciendo gala de su superioridad, se dirige al centro del escenario, bromea con el público, abre los brazos con gran gesto de director de orquesta y al abrir el abanico, inicia la música, y, con la *Marcha del soldado*, la fábula. Toda esta secuencia inicial de acciones y sonidos rompiendo el silencio plantea muchas de las claves del juego que se desarrollarán en el espectáculo.

---

<sup>70</sup> Anexos: DVD\_1; 1\_Bloque Montajes; 1.2\_Bloque B\_Origen Partitura; 1.2.1 *Historia del soldado*; c\_Dossier; Dossier\_Soldado con críticas



- 2) En la escena 2, al acabar el primer número musical, se crea el signo del agotamiento del Soldado y la creación de la siguiente acción, sentarse a descansar. Para indicar que el lugar es en la orilla de un arrollo, se crea una metáfora visual y sonora del agua con una tela azul de textura fina, brillante y sedosa, que acompañada de un tintineo de la percusión genera una sensación cristalina. La acción de sacar elementos de su mochila va acompañada de un redoble de tambor que remata con el sonido de la abertura del abanico del Narrador. A partir de este momento, hay un juego rítmico de tempos contrastantes, la inquietud del Narrador frente a la pasividad del Soldado sentado y al fondo, una coreografía de las dos bailarinas ralentizada, como a cámara lenta. Después del texto: “Por dar a sus penas fin, saca de su saco un violín”, suena un violín desafinado. Es como un engranaje desengrasado que el Narrador acusa con todo su cuerpo.
- 3) Tras finalizar la escena 3, con el toque sereno del violín, acompañado de clarinete y contrabajo en las *Cancioncillas a la orilla de un arroyo*, hay un momento de silencio, que se rompe con la irrupción de luz, color y siniestra voz del Narrador para presentar al Diablo, “Atraído por sus sonos, viene el Diablo en pantalones” [Escena 5]. Cuando saca y le ofrece el libro al Soldado, se escuchan efectos como de respiración profunda, maligna, con el plato y el bombo de la percusión. Más tarde, se vuelven a utilizar para subrayar la acción del Diablo de cerrar el libro. La respiración se convertirá en infernal para crear el signo de la ira del Diablo cuando le ofrece: “¡Tendrás cigarros, habanos...!” y la percusión volverá a rematar la acción del tira y afloja del Diablo y el Soldado en los extremos del cordón, quedando el Soldado postrado en el suelo. El ofrecimiento era que lo llevaba a casa para que le enseñase a tocar el violín, así que siempre que el Narrador o Diablo construyen el signo de tocar el violín, el músico hace sonar el instrumento con sonidos disonantes y humorísticos.
- 4) Tras acabar la Escena 4, el final de la *Marcha del soldado II* se sostiene a través de la latencia de la percusión. La finalidad es dilatar la acción y oscurecer la escena para preparar el tránsito hacia la Escena 7, la llegada al pueblo. Esta transición acaba de modo súbito con la interjección imperativa del Narrador al Soldado, “¡Eh!”, para que se suba al libro y viaje a casa.
- 5) Una vez en casa, en la Escena 5, destacan los ruidos producidos dentro de la escena misma. El primero, mencionado con anterioridad, responde a los golpes que se va dando la actriz en la cabeza con un gran cucharón como rechazo del Soldado. Estos se intercalan con el texto del Narrador. Más adelante, la negativa de la

madre al verle se crea a través de un grito prolongado del Narrador mientras la actriz se coloca una venda negra en los ojos para no verle. Este grito “¡ah!” se transforma en un ¡ah! exclamativo para subrayar la entrada de la antigua novia. La función es crear hilaridad y efecto de continuidad. Aunque casi siempre los ruidos se generan a través de la percusión y de la voz, o con el violín porque juega a la disociación con el instrumento principal, los instrumentos de viento también se utilizan para crear efectos humorísticos, como la especie de cuchufleta que suena con los cinco lanzamientos de los retoños y con la reproducción de sus lloros.

- 6) Como transición del final de la Escena 7 a 8, se anuncia la metáfora del cambio del estado interno del Soldado con un cambio de atmósfera: una tormenta con truenos y lluvia introduce el ambiente otoñal de la *Pastoral*, romántico y nostálgico.
- 7) Las dudas del Soldado se zanján en la Escena 9 con la percusión reforzando la lucha entre los dos protagonistas.
- 8) La Escena 10 se inicia con un toque militar de trompeta e interjecciones del mando militar. Cada redoble de tambor indica un cambio en la formación militar e implica un cambio de ritmo. El efecto catártico que produce el mando en el Narrador apela a sus instintos más básicos, así que intercala órdenes con aullidos en una vuelta a la animalización. Esta parodia del ejército finaliza con un oscurecimiento de la escena. El Soldado vuelve a añorar una vida mejor, mientras suena la continuación de la *Pastoral*. En la Escena 11, vuelve a ojear el libro y a soñar con riquezas. El tintineo de la percusión crea el signo del sonido de monedas.
- 9) En la Escena 13, ya comentada, la voz del Narrador crea el engaño del Diablo con el personaje de la Vieja. Con unas cuantas palabras inteligibles y mucho humor, construye un carácter cascarrabias y egoísta. Cuando el Soldado recupera su violín, el Narrador tararea con voz grave las *Cancioncillas a la orilla de un arroyo*, de este modo las presenta y vuelven a sonar. Simultáneamente, en la escena se contempla la metáfora de una jaula con una alma/pájaro prisionera. Se juega a la ambigüedad de si es la suya o si preconiza la presentación de la débil princesa. Sea como sea, tiene una función prospectiva que anuncia el final no conclusivo de la Parte I.

- 10) Tras la *Marcha del soldado III* que inicia la Parte II, nos encontramos con la llegada del Soldado a una venta en la Escena 15. El pregón por mandato del rey que informa metafóricamente de la enfermedad de la princesa se resuelve con la técnica de sombras chinescas. La imagen de un simple tambor es el recurso retórico que sintetiza la localización, la figura y mensaje del pregón mediante una metonimia. El Narrador juega con la expresión “¡Rataplán! ¡Plan!” con mucho humor y en ocasiones, se escucha un gran tambor. Al acabar de contar la historia, el Narrador acude donde está el percusionista y le riñe, con una fragmentación clara del discurso de la fábula. Es más, la discusión se centra en lo que está escrito en el texto y lo que está escrito en la partitura, para subrayar la opción del juego teatral de la propuesta.
- 11) En este mismo sentido, se plantea la entrada a la siguiente escena. El Narrador, jugando a ser mitad maestro de ceremonias y mitad director de un circo, baila para presentar el siguiente número musical y pide permiso al director musical para avanzar con la acción. Aunque Cerveró asienta, los músicos y los actores deberán esperar a la voluntad del Diablo, hasta que no abra su abanico no se inicia la festiva y circense *Marcha real*. Y con la función deíctica de esta música con ecos de pasodoble, llegamos a palacio.
- 12) A partir de este momento, los efectos sonoros se reducen, también la escena teatral y el discurso escénico discurre en paralelo al discurso musical.
  - El *Pequeño Concierto*, en la escena 19, con la escritura polifónica a tres voces de timbres tan dispares como el violín, el clarinete y la corneta, tiene la función de presentar a la princesa.
  - En la escena 20, se suceden los bailes de palacio. En palabras de Joan Cerveró: “En esta obra se escuchan casi por primera vez ritmos considerados modernos como el Tango, muy conocido en aquellos tiempos en Europa, y otros como el Ragtime, apenas escuchado en aquellos años”<sup>71</sup>. Además de la novedad del expresivo y sentimental Tango y del ragtime para violín, se puede disfrutar de un tradicional vals. Pero no al uso, sino una interesante caricatura.

---

<sup>71</sup> Anexos: DVD\_1; 1\_Bloque Montajes; 1.2\_Bloque B\_Origen Partitura; 1.2.1 *Historia del soldado*; c\_Dosier; Dossier\_Soldado con críticas. Texto Joan Cerveró.

- La escena 21, con una *Danza del Diablo*, expresionista y poética, que plantea el juego de un falso final; la escena 23 con la *Pequeña Coral*, de estructura más clásica, que recoge el vapuleado estado interno del Soldado; la divertida *Canción del Diablo* en la escena 24 con dos instrumentos de tesitura extrema de la misma familia, contrabajo y violín; y en la escena 25, la clásica y moralizante *Gran Coral* de frases arcaizantes y disonantes con acordes perfectos en los finales, que se aprovechan para intercalar texto del Narrador en los silencios; todos se plantean independientes y paralelos al texto con estilo directo y rotundo, pero observamos que la música -conforme va avanzando la historia- se va apoderando de la acción y del texto.
- En la escena 26, con la *Marcha Triunfal del Diablo*, el violín poco a poco va perdiendo presencia y voz, en favor del liderazgo imperante de la percusión que se apodera diabólicamente de la escena.

A lo largo de esta presentación y a propósito del comentario final vemos que la utilización de la percusión se ha convertido en un recurso principal. Pensamos que Cerveró recoge y multiplica este medio para la función dramática de la música y lo ejemplificamos con sus propias palabras: “[Stravinsky] da gran protagonismo a la percusión como instrumento solista, hecho que en aquellos años podía considerarse casi como vanguardista, cuando no exótico”<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> Anexos: DVD\_1; 1.2.1 *Historia del soldado*; Texto Joan Cerveró.

Obra 5

1996

EL RETABLO DE MAESE PEDRO



Fig. 3. Programa de mano El Retablo de Maese Pedro

Ficha artística 1996

**Guión y dirección escénica:** Jaume Policarpo

**Trujamán:** Maria Àngels Biosca (soprano)

**Maese Pedro:** Tomás Puig (tenor)

**Don Quijote:** Vicente Antequera (barítono)

**Orquesta:** Estudi Grup Instrumental

**Director musical:** Jordi Bernàcer

**Música original:** Manuel de Falla

**Actores:** Juanfra Aznar (presentador).

Josep Policarpo/Jaume Policarpo/Esperanza Giménez

**Espacio escénico:** Jaume Policarpo

**Vestuario:** Marina Castro

**Diseño iluminación:** Edu Bolinches

**Equipo técnico:** Edu Bolinches, Ximo Muñoz, Ricardo López

**Construcción marionetas:** Jaume Policarpo, Ximo Muñoz, Ion Ladarescu

**Fotografía:** Pepi Ureña

**Producción:** Bambalina/Institut Valencià de la Música (IVM)

### **Descripción de la compañía: La versión escénica de Bambalina**

El retablo de Maese Pedro es uno de los referentes más importantes del teatro de marionetas español del siglo XX.

Bambalina se plantea definitivamente la escenificación de El retablo de Maese Pedro tras una larga trayectoria en el teatro de marionetas que se ha caracterizado por la búsqueda incesante de un lenguaje escénico personal siempre al servicio de este arte, eje vertebrador de la mayor parte de nuestros espectáculos. A medida que hemos ido creciendo, en edad y también en oficio, hemos ido descubriendo la presencia, aislada pero constante, de una serie de personas que desde diversos campos de la creación artística han confiado en el potencial expresivo de las marionetas y las han incorporado a sus creaciones. Manuel de Falla constituye el ejemplo más relevante e internacionalmente más reconocido. No en vano, compuso una ópera para títeres que se ha convertido en uno de los referentes más importantes del teatro de marionetas español del siglo XX. Estrenado en junio de 1923 en el palacio parisino de la Marquesa de Polignac, *El retablo* es el fruto de la colaboración de Falla con un pequeño grupo de artistas españoles vinculados todos ellos con las vanguardias artísticas. Tanto en la concepción escénica como en posteriores versiones de la obra participaron creadores tan relevantes como García Lorca o Buñuel. Con aquel acto el teatro de guiñol consiguió adquirir el prestigio y la relevancia social que tenía la ópera en aquél momento, un hecho que ha marcado la evolución histórica del espectáculo de marionetas.

## 1. El retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla

### 1.1 Manuel de Falla y su tiempo

Stravinsky no fue el único músico de principios del siglo XX que propuso una ruptura con la hegemonía de las formas para gran orquesta sinfónica, también lo hicieron otros músicos franceses, italianos e incluso españoles, como Manuel de Falla con su *Retablo de Maese Pedro*<sup>73</sup>. Después de la I Guerra Mundial, muchos de los compositores intentaban alejarse de las obras de gran formato, tanto líricas como sinfónicas, y exploraron nuevos modos de expresión más sintéticos con formaciones más reducidas y económicas.

Nos detendremos ante un encuentro casual. Tomás Marco habla de la gran influencia de Stravinsky en los músicos de su época y, por momentos, centra el interés en “la que tuvo (influencia) sobre la creación de la segunda generación nacionalista y particularmente en la música española”<sup>74</sup>. Cita a Albéniz, pero ante todo resalta la ascendencia que tuvo sobre la obra de Falla, a la que aportó una nueva mirada vanguardista, que se sumaba a las aspiraciones modernas que Falla había alimentado a través del París impresionista, tendencias que combinaron perfectamente con las aspiraciones del compositor gaditano de escribir una música marcada por el nacionalismo. Marco considera que el influjo stravinskyano se manifiesta de forma especial en *El Retablo de Maese Pedro* (1923) o *El concierto para clave y cinco instrumentos* (1928).

Hubo aspectos que les unían. A principios de siglo XX, según expresa Gonzalo Cañas<sup>75</sup>, el panorama artístico de Europa no respondía a la agitación de la época y a la necesidad de cambio de las estructuras sociales. Todo este panorama generó el enfrentamiento de las ideologías, el estallido de la Primera Guerra Mundial y de la Revolución Rusa. En estos nuevos tiempos, ya nada del pasado servía, sobre todo en las artes que deberían ser la avanzadilla histórica del quehacer y del pensamiento humanos.

---

<sup>73</sup> Anexos: DVD\_1; 1\_Bloque Montajes; 1.2 Bloque B\_Origen Partitura; 1.2.2 Retablo; a\_programa de mano y c\_dosier; Dossier Retablo 2010.

<sup>74</sup> Marco, Tomás. *Historia cultural de la música*. Madrid, Ediciones Autor, 2008, pp. 635-636.

<sup>75</sup> Porrás Soriano, Francisco. *Los títeres de Falla y García Lorca*. Editado por él y patrocinado por UNIMA Madrid, UNIMA Federación España, Fundación SOCIES y Centro de Documentación de Títeres de Bilbao. Madrid, 1995, p. 107. Gonzalo Cañas es un conocido titiritero español que fue presidente de UNIMA MADRID (Unión Internacional de la Marioneta), asociación no gubernamental que reúne a personas del mundo entero que contribuyen al desarrollo del arte de la Marioneta. UNIMA. [En línea]: Disponible en: <http://www.unima.es/spip/index.php>. [Consulta 28/08/2011].

Cada artista buscó en lo popular y en sus raíces, ese impulso de transformación para darse a los demás con una autenticidad proyectada hacia lo universal.

En música, “una falange de compositores europeos –Stravinski en Rusia<sup>76</sup>, Béla Bartók en Hungría, Leoš Janáček en lo que luego sería la República Checa, Maurice Ravel en Francia y Manuel de Falla en España, por nombrar alguno de los más importantes- se dedicaron a la canción folclórica y a otros vestigios musicales de una vida preurbana, intentando desprenderse de los refinamientos del habitante de las ciudades”<sup>77</sup>.

El Teatro, en esa necesaria búsqueda de renovación total de estructuras y contenidos, encuentra en las primitivas y populares artes escénicas y en los clásicos, la esencia del drama y la comedia de un nuevo Teatro para el nuevo público del siglo XX.

Los Títeres, desde su tradicional marginalidad, sirvieron de punto de partida y reflexión, mejor que cualquier otra manifestación popular de carácter escénico, como piedra angular de una renovación en profundidad de todo el Teatro Europeo.

Manuel de Falla es un referente relevante en el panorama español que para *El Retablo de Maese Pedro* deja a un lado el folclorismo y los temas de origen popular y acude a un clásico como *Quijote*; al igual que Stravinsky que acudió a la *Commedia dell'arte* con su *Petrushka* y a la narrativa popular rusa con *Historia del soldado*.

Mientras que en sus obras anteriores Falla hacía gala de una extensa variedad sonora, heredada directamente de la escuela francesa, en estas últimas composiciones, su estilo fue haciéndose más austero y conciso, y de manera especial en el Concierto.

## **1.2 Un teatrillo con origen francés**

En 1919, con 43 años, Falla vuelve a vivir definitivamente a Granada. Se ha traído de París el encargo de la excéntrica princesa de Polignac –mecnas a cuyos encargos debemos también *Renard* (1915-16) de Stravinsky y *Socrate* (1918) de Satie– de presentar una obra para su Teatro de Marionetas de duración breve y temática libre, escrita para 16 músicos<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> Con el comienzo de la Primera Guerra Mundial, en 1914, Stravinski se refugia en Suiza. Es cuando compone *La historia del soldado* (1918).

<sup>77</sup> Ross, Alex. *El ruido eterno*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 2009, p. 106.

<sup>78</sup> La plantilla elegida por Falla comprende flauta (*piccolo*), 2 oboes, corno inglés, clarinete, fagot, 2 trompas, trompeta, timbales, percusión (tambor, xilófono, carraca y tambor), clave, arpa-laúd (o arpa), y cuerda [4.2.1.1].



y pocos personajes, de los cuales sólo tres debían ser cantados. La obra será una ópera de títeres, *El Retablo de Maese Pedro*, proyecto en el que Falla trabaja entre 1919 y 1923.

La Gran Guerra retrasó el proyecto, pero al finalizar la contienda, el compositor reanuda el contacto con la princesa, escribiéndole ya en Diciembre de 1918: “*Ce sujet, vous le trouverez en lisant le chapitre XXVI de la 2<sup>e</sup> partie de Don Quijote; el Retablo de Maese Pedro*”<sup>79</sup>.

En el año 1922 la obra está terminada, aunque Falla estuvo haciendo arreglos constantes en la partitura hasta que fue estrenada, primero en Sevilla, en versión concierto en 1923, y poco después, ya escénicamente, en el Palacio de la Princesa de Egmond de Polignac, el día 25 de Junio de 1923.

Falla escribe una ópera de cámara en un acto que obtiene gran éxito. En palabras de Yvan Nommick, uno de los mayores especialistas en la figura de Falla:

Esta obra marca un hito, no sólo en la música española del siglo XX, sino también en la recreación musical del *Quijote*, y nos lleva a paisajes sonoros y poéticos intemporales y profundamente evocadores. Salvador de Madariaga, autor de una *Guía del lector del «Quijote»* (Madrid, Espasa-Calpe, 1926) dedicada «A Manuel de Falla con cuyo *Retablo de Maese Pedro* cobra el inmortal don Quijote segunda inmortalidad», escribe al compositor el 19 de enero de 1927: «Tengo –como verá Vd. en mi libro– una verdadera devoción por don Quijote y así me sobrecogió el oírlo cantar. [...] Vd. y Vd. solo le ha hecho no sólo hablar sino cantar con su alma»<sup>80</sup>.

## **2. Lectura de la fábula por parte de la puesta en escena**

Para elaborar el libreto de *El retablo*, Falla se inspiró fundamentalmente en el episodio narrado en el capítulo XXVI de la segunda parte, pero tomó también elementos de varios capítulos de las dos partes del *Quijote*, hilándolos con sutileza y un gran respeto al texto cervantino. Requiere tan sólo tres cantantes: Maese Pedro, el Trujamán y el propio Don Quijote.

---

<sup>79</sup> Porras Soriano. *Ibidem*, p. 107.

<sup>80</sup> Nommick, Yvan. “El Quijote en la ópera”. En: Álvarez Cañibano, Antonio, coord. *El Quijote y la música* [publicación virtual]. Madrid: Instituto Cervantes; Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2005. Direcciones de Internet:

<http://cdmyd.mcu.es/>; [http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote\\_musica/](http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/)

La acción se sitúa en una venta de Aragón a finales del siglo XVI. La obra se inicia con un pregón de Maese Pedro en el que anuncia que va a dar comienzo una función de marionetas. Entre los asistentes se encuentran Don Quijote y Sancho Panza. En el momento en que Maese Pedro se dispone a manipular los títeres, su ayudante Trujamán [un niño] ejerce de narrador y comienza a contar el relato.

La historia que se cuenta, tomada del romancero del ciclo carolingio, relata cómo el emperador Carlomagno, padre de Melisendra, encomienda a su yerno Don Gayferos que libere a su hija, cautiva en poder de los moros. Éste decide ir a liberarla solo con la compañía de su caballo.

Melisendra se halla prisionera en una torre del Alcázar de Zaragoza [Sansueña], propiedad del rey moro Marsilio. La melancólica añoranza de su esposo se ve interrumpida por la presencia de un moro enamorado que accede a ella con la intención de liberarla. Marsilio aborta la iniciativa y castiga al moro con azotes por propasarse con la princesa. La historia acaba con la llegada de Gayferos, la liberación, huida a caballo y la persecución de los dos enamorados.

Con la emoción y el nerviosismo por si de nuevo son capturados, Don Quijote confunde a los muñecos por los personajes reales –cree que son víctimas de un encantamiento– y decide intervenir, desenvainando su espada y cortando cabezas, causando así muchos destrozos. Mientras Maese Pedro se lamenta, Don Quijote saluda a los dos enamorados, ensalza el valor de la caballería y rinde homenaje a su amada Dulcinea.

El verdadero conductor de la historia es el Trujamán, que relata el romance empleando sistemas de declamación vinculados con las salmodias gregorianas y los pregones populares. Tras la presentación de Maese Pedro, el Trujamán comienza el relato de “la libertad que dio el señor don Gayferos a su esposa Melisendra, que estaba cautiva en España en poder de moros, en la ciudad e Sansueña”. Cada sección de la obra es relatada por el niño, y posteriormente representada por la música y los títeres ante la atenta mirada del títere Don Quijote y sus cinco acompañantes –Sancho, el ventero, el estudiante, el paje y el hombre de las lanzas– que observan desde fuera la acción que tiene lugar en el teatrillo. El ímpetu de Don Quijote le lleva a corregir en determinados momentos los recursos empleados por el Trujamán en la narración del romance y finalmente a batirse contra los títeres, creyéndolos en verdad, moros perseguidores de Melisendra y su caballero. La locura del Caballero da al traste con el teatrillo y descabeza, incluso, algunas de las figuras de Maese Pedro<sup>81</sup>.

---

<sup>81</sup> Cortizo, María Encina. “*El Retablo de Maese Pedro*: los «títeres de Cachiporra» de Manuel de Falla”. XII Festival Lírico Oviedo 2005, Notas al programa, p. 17.

## **2.1 Dramaturgia fabular**

Según el paradigma de Sanchis Sinisterra, *El retablo de Maese Pedro* se adscribe a la dramaturgia fabular, puesto que se define como una intervención dramática que se ciñe, en la medida de lo posible, a la preservación y traslación de la fábula. Cuando al analizar cotejamos cómo se articula en el montaje escénico la fábula y la acción dramática, descubrimos que las pautas y estrategias dramáticas se ajustan con alto grado de fidelidad a la idea original. *El Retablo de Maese Pedro*, en su propuesta escénica, respeta absolutamente la partitura original de Falla y la concepción estilística en la transferencia entre fábula y acción dramática se adivina que conserva gran afinidad con la concepción original.

Nosotros nos hemos acercado a la obra de Falla con un gran respeto por el libreto y composición originales. Nuestro conocimiento de la técnica de las marionetas ha estado al servicio de una puesta en escena respetuosa con la base orquestal, pero que al mismo tiempo reforzara la acción de los títeres y las intervenciones vocales<sup>82</sup>.

El análisis general del espectáculo según el modelo semiológico de Kowzan y Pavis, será sucinto y, en particular, de este aspecto porque como se trata de una intervención sobre una estructura que de antemano ya se convirtió en dramática en versión firmada por el propio Manuel de Falla, habría que estudiar el texto como un lenguaje escénico más, en relación al resto de sistemas expresivos que intervienen en cada uno de los espectáculos. Esta tarea requiere un análisis profundo que en el caso de este bloque se dirigió hacia la *Historia del soldado*.

Para demostrar que efectivamente la dramaturgia utilizada por Jaume Policarpo es la fabular o historial, repasaremos los cinco ámbitos en los que indagar cómo se producen las transacciones entre fábula y acción dramática en esta tipología:

### **2.1.1 Temporalidad**

Se trata de ver qué secuencias o episodios de la fábula son incluidos en la acción dramática y en qué orden se presentan al receptor.

La obra, escrita en un solo acto o bloque, está integrada por cuatro grandes secciones, de las que, a su vez, la tercera que desarrolla el recurso del teatro dentro del teatro, se divide en seis cuadros, quedando la estructura articulada de la forma siguiente:

---

<sup>82</sup> Anexos: DVD\_1; 1\_Bloque Montajes; 1.2 Bloque B\_Origen Partitura; 1.2.2 Retablo; a\_programa de manoy c\_dosier; Dossier Retablo 2010.

- I. “El Pregón”
- II. “La Sinfonía de Maese Pedro”
- III. “Historia de la libertad de Melisendra”
  - Cuadro I. “La Corte de Carlomagno”
  - Cuadro II. “Melisendra”
  - Cuadro III. “El suplicio del moro”
  - Cuadro IV. “Los Pirineos”
  - Cuadro V: “La Fuga”
  - Cuadro VI: “La Persecución”
- IV. “Final”

El montaje de Bambalina Teatre Practicable respeta cada una de las escenas que plantea la estructura original y las presenta en el mismo orden sin ningún tipo de alteración.

### **2.1.2 Discurso**

En principio hay que observar “qué episodios y/o circunstancias de la fábula integran la acción dramática desde la DIALOGICIDAD y cuáles desde la NARRATIVIDAD”<sup>83</sup>. Después ver cómo se dosifican e interpenetran ambos modos del discurso verbal; y cómo se articulan en el texto dramático las acotaciones y las réplicas (es decir, proporcionalidad entre lo verbal y lo no verbal).

Contestaremos con un fragmento del dossier de la compañía elaborado en 1996:

Es una deliciosa ópera de cámara con una puesta en escena original y complicada. Falla nos cuenta cada escena de la historia dos veces y con dos lenguajes distintos: la primera con la voz del narrador Trujamán y la segunda con la música y las marionetas interpretando la escena narrada anteriormente<sup>84</sup>.

Es decir, el personaje de Trujamán emula a los narradores de la tradición oral que dramatizaban ellos solos un monólogo ante un auditorio generalmente popular.

---

<sup>83</sup> Sanchis Sinisterra. *Op. cit.*, p. 37.

<sup>84</sup> Anexos: DVD\_1; 1\_Bloque Montajes; 1.2\_Bloque B\_Origen Partitura; 1.2.1 Retablo de Maese Pedro; a\_programa de mano y c\_dossier: Dossier Retablo 1996.



Fig. 4. Trujamán narra la historia de los amores de Melisendra

En la segunda parte de la dualidad, también la música narra la historia y genera ambientes e imágenes y son las marionetas y los cantantes que representan a los personajes cervantinos los que se encargan del diálogo.



Fig. 5. Don Quijote interpela a los personajes del retablo

En la representación de Bambalina se respeta la alternancia en el discurso y la interrelación de los dos discursos verbales planteada en la partitura original.

En cuanto a la articulación entre acotaciones y réplicas, es decir, la proporcionalidad entre lo verbal y lo no verbal, hay que tener en cuenta que se trata de una ópera de cámara, con orquesta reducida a dieciséis músicos y tres cantantes. Este factor condiciona el equilibrio entre ambos desde la misma propuesta escénica. La puesta en escena en ópera comienza físicamente con la primera nota de la orquesta y adquiere cuerpo en el sonido. Quizá por eso las puestas en escena de ópera están plagadas de pleonasmos. La orquesta es el narrador que continuamente nos está informando, como espectadores o como personajes

sobre la escena, de las tonalidades anímicas, del color interno, de las emociones, los afectos, y las situaciones dramáticas de los personajes... O el destino, que anuncia lo que va a pasar. Eso está en la música no en el texto.

Los momentos no verbales son los que corresponden a la música sola, sin canto, en los que se representa la acción de la narración carolingia. El diálogo lo marca la acción dramática, es decir, viene dado únicamente por la interacción de los personajes del guiñol.

Los momentos verbales básicamente están cantados, desarrollándose, como comentamos, una rica duplicidad entre monólogo (Trujamán) y diálogo (los personajes cervantinos).

### **2.1.3 Espacialidad**

Los lugares de la fábula representados en escena son los mismos que plantea Falla en la primera acotación del libreto.

**Lugar de la acción:** la caballeriza de una venta en la Mancha de Aragón. [...] La escena está dividida en dos secciones que corresponden al proscenio y al retablo. En la primera sección aparecen y accionan los muñecos representativos de las personas que se hallan en la venta. (...) La segunda sección de la escena, o sea, el fondo, ocupado por el retablo, debe dar la impresión de algo independiente en absoluto de la primera. Es el verdadero teatro<sup>85</sup>.

Respecto a la función y sentido que tiene la oposición Escena/Extraescena, si tenemos en cuenta que se plantea la modalidad de teatro dentro del teatro -o teatro de guiñol dentro del teatro de marionetas- y que los personajes principales los representan marionetas<sup>86</sup>, detectamos una voluntad expresa en la neutralidad de la interpretación de los manipuladores. Es necesario que estén a vista de público cuando manejan a los muñecos del proscenio, pero no existe ningún tipo de implicación. Luego la apuesta dramática es siempre escénica con dos áreas de ficción.

En cambio, la ubicación de la orquesta aunque está en la extraescena, se halla en el escenario como proponía Falla para equilibrar la prioridad de ambos lenguajes escénicos. Así lo define el director musical Joan Cerveró:

un escenario móvil, iluminado tenuemente, una historia válida para grandes y pequeños y la música, ubicada en el escenario como parte esencial del espectáculo, donde tan importante es

---

<sup>85</sup> Falla, Manuel de. *El retablo de Maese Pedro*. London, W. 1., J. & W. Chester, Ltd.

<sup>86</sup> Falla da la opción en la primera acotación de que los personajes reales los representen actores, siempre y cuando usen máscaras que caractericen dichos personajes.

ver las correrías de don Gaiferos y Melisendra como escuchar la voz grave y solemne del barítono que representa a don Quijote. Esa iluminación con velas y la luz tenue de los atriles provoca una sensación mágica en el espacio escénico que nos transporta en el tiempo y nos conduce a oscuras hasta las polvorientas noches de una venta castellana<sup>87</sup>.

En su momento fue una apuesta escénica moderna, no sabemos si en atención a las nuevas ideas teatrales de Lorca o como una influencia más en el compositor español del gran genio renovador, Igor Stravinsky.



Fig. 56. Disposición de la orquesta y la representación teatral en el escenario

#### **2.1.4 Personajes**

Respecto a los sujetos de la fábula que se hacen cargo de su concretización, existe una variación en la propuesta escénica de *Bambalina*. Prescinden de los personajes mudos de la venta (excepto de Sancho Panza) y de los personajes secundarios de las figuras del retablo. Se centra la atención en los personajes y la acción prioritaria de la obra. Éste es el único cambio. Así explica la compañía el funcionamiento los personajes en la obra:

Para esto opta por la técnica del teatro dentro del teatro; en este caso, el teatro de guiñol dentro del teatro de marionetas, al indicar dos tipos de muñecos: los del retablo de Maese Pedro (manejados con varillas) y los personajes mudos como Sancho Panza, el mono... y los

---

<sup>87</sup> Ver Anexo 12. Texto de Joan Cerveró para la publicación del libro *Bambalina, 25 años prácticamente inventados* [11/09/06].

musicales don Quijote, Trujamán y Maese Pedro (con bocas articuladas). Falla confía la acción del romance a las marionetas y la de los personajes cervantinos a cantantes<sup>88</sup>.

### **2.1.5 Figuratividad**

La afinidad de los personajes con la imagen de realidad del público actual gira entorno a la idea principal del relato original: el equilibrio entre lucidez y locura. El personaje de don Quijote y su rasgo de carácter característico es muy adecuado para un género como la ópera y la manera de concebir la pasión, como una de las emociones dominantes en este estilo musical.

La pasión conlleva un componente “irreal” que modifica la relación del sujeto con el mundo exterior. En este sentido, existe una equiparación entre pasión y locura o enajenación.

Dada la universalidad del Quijote y las convenciones estilísticas aceptadas por el público de ópera, el público asume que la pasión se sitúe en el imaginario, y el *narcisismo*, tanto en el amor heterosexual como homosexual, sea su referente. Como ocurre en la escena final de *El Retablo*, puede que las pulsiones de destrucción triunfen sobre Eros: en este momento la voz solo puede apelar a la *muerte (Tánatos)* y es lo que empuja a don Quijote a cortar la cabeza de los perseguidores. Él se siente identificado con los enamorados y por eso acaba rindiendo homenaje a Dulcinea, la única que podría reducir su desvío. Aunque nunca alcanzará a lograrlo, porque es su Amor imposible.

Con la observación de estos cinco ámbitos se demuestra que *El retablo de Maese Pedro* de Bambalina Teatre Practicable obedece al tipo, dramaturgia fabular.

## **3. Espacio, tiempo y acción: componentes plásticos en la puesta en escena**

La puesta en escena –combinación de las pasiones humanas realizada en el espacio con variaciones en el tiempo– sólo puede surgir de la esencia propuesta por la partitura. Ella es la única fuente de la que podemos alimentarnos para construir un discurso coherente. En la época en que Falla compuso *El Retablo*, su estilo dio un giro hacia la estética neoclásica, centrandó su atención en el Medioevo y hacia la música antigua española.

---

<sup>88</sup> Anexos: DVD\_1; 1\_Bloque Montajes; 1.2\_Bloque B\_Origen Partitura; 1.2.1 Retablo de Maese Pedro; a\_programa de mano y c\_dosier: Dossier Retablo 1996.



Toda la iconografía del montaje de Bambalina se inspira y es reflejo de la esencia de la novela cervantina y de la historia de Gayferos y Melisendra, que fue divulgada por los romances en el siglo XVI.

Hemos extraído unas palabras de la crítica del periódico *Il Giornale Della Filarmonica* con motivo de su gira por Italia<sup>89</sup> que da fe del concepto escenográfico:

[...] l'idea del gruppo è quella di "giocare sul nero di Goya e sulle suggestioni gotiche, sottolineando energicamente segni di morte, ascetica follia e poetica disperazione. Lo spettacolo, denso di austera malinconia ed elegantemente incorniciato una scatola oscura, dimostra nella sua perfetta integrazione fra attore-manipolatore e pupazzo come il teatro di figura possieda davvero mille facce sulle quali indagare<sup>90</sup>.

Bambalina explora el universo de la época en que se inspira *El Retablo* y sabe reflejar la austeridad y el escaso artificio junto al imprescindible trabajo de síntesis narrativa, física y anímica de esta ópera de cámara creada por un Falla inquieto por expresar lo estrictamente necesario y evitando todo tipo de excesos.

El crítico Virgilio Tortosa, en la cartelera valenciana *Qué y Dónde* alude también a la estética del montaje:

El retablo combina la sencillez de su construcción con una estética que pretende reproducir los teatrillos de la tradición ambulante castellana de la época que, junto al diseño de las marionetas, tiene el sello de calidad del grupo<sup>91</sup>.

También la estética de las marionetas participa –como vimos– de la investigación del estilo y consigue además jugar a la construcción de los dos planos de ficción.

Los primeros, más primitivos, para la acción del romance y los segundos, con mayor articulación, para producir el efecto contrastante de una verosimilitud teatralizada.

---

<sup>89</sup> “La idea del grupo es la de «jugar» con las pinturas negras de Goya y las influencias góticas, señalando vigorosamente signos de muerte, ascética locura y poética desesperación. El espectáculo, lleno de austera melancolía, está elegantemente enmarcado en una caja oscura y, demuestra en su perfecta integración entre actores-manipuladores de marionetas y títeres, cómo el teatro de títeres verdaderamente posee mil caras sobre las que investigar” [Traducción de la doctoranda]. La crítica ha sido facilitada por la compañía, extraída de su dossier de prensa. Éste es el motivo por el que no figura la fecha ni el autor de la reseña.

<sup>90</sup> Anexos: DVD\_1; 1\_Bloque Montajes; 1.2\_Bloque B\_Origen Partitura; 1.2.1 Retablo de Maese Pedro; e\_otros. Críticas. Crítica 29.

<sup>91</sup> Anexos: DVD\_1; 2\_Material Prensa; Prensa 5\_Retablo; Retablo 30.

#### **4. Signos auditivos: Texto pronunciado, música y ritmo**

##### **4.1 El texto en la puesta en escena: La figura del Narrador**

El tema de la “ópera para títeres” fue escogido por Falla, que llevó a cabo una adaptación musical y escénica de un episodio de los capítulos XXV y XXVI de la segunda parte *El Ingenioso Caballero Don Quijote de La Mancha* de Cervantes.

Consultadas las fuentes, en todas las fuentes bibliográficas se afirma que la elaboración del libreto y de la música es de Falla, excepto en el libro de Francisco Porras.

Este autor, apunta que García Lorca y Falla colaboraron en su época en el esfuerzo de conseguir que el títere fuera de todos y para todos, y no sólo un espectáculo hecho en salones para la sociedad selecta, o para el barracón de feria, es decir, en la calle. Ambos consiguieron, junto a otros intelectuales de Granada –Manuel Ángeles Ortiz y Hermenegildo Lanz–, al que se sumaron personas de tanto peso artístico como Zuloaga, que en España el teatro de títeres se instalase en el lugar que por su naturaleza le corresponde como teatro: el escenario.

Para el estreno de *El Retablo*, Lorca -que intervino definitivamente en el montaje escénico- ideó la instalación de la orquesta en el escenario y también que, en vez de luces, se utilizaran pantallas pequeñas, con velas de cera, para dar un ambiente antiguo a la obra.

Porras Soriano alude también a la autoría del texto de *El Retablo*, afirmando en dos lugares diferentes que la “versión” o escritura del libreto pertenecen a Lorca.

Aunque la idea original del Retablo es el conocido episodio del Quijote, pocos saben que el libreto fue recopilado por García Lorca [...] <sup>92</sup>. En el libro de Bild Bair se reproduce *El Quijote* de Morach’s –Otto Morach’s fue quien realizó las marionetas para la representación en Zurich– y se afirma que el libreto de la música de Falla es de García Lorca, cosa que por otra parte veremos afirmar al propio poeta <sup>93</sup>.

En verdad, el texto es de una gran belleza y recrea con perfección el lenguaje castellano arcaico de la novela cervantina, los personajes poseen una gran humanidad a pesar de ser muñecos, existe una dosificación justa de patetismo y humor y, en definitiva, hay una concepción escénica propia de un conocedor del medio teatral. Es una hipótesis creíble, aunque difícil de demostrar.

---

<sup>92</sup> Porras Soriano. *Op. cit.*, p. 123.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 249.

En cuanto a la figura del Narrador, vemos que es un recurso dramático que al igual que en la *Historia del soldado* se vuelve repetir para contar y estructurar la obra. En el análisis del espectáculo de Stravinsky, aludíamos al libro *La revolución del teatro* de George Fusch y su reflexión sobre el lema “reteatralizar el teatro”. En este texto, Fuchs recuerda que las tres raíces de la teatralidad son el rito, la fiesta y el relato oral, remitiendo a los orígenes culturales y festivos del teatro para tratar de definir el “arte del teatro”, en contraposición al “arte del drama”, atendiendo a los elementos sensibles que lo constituyen. El movimiento reformador europeo llamado *reteatralización* también llegó a España, citaremos por ejemplo al asturiano Ramón Pérez de Ayala o a Rivas Sheriff como representantes de este pensamiento. En la búsqueda de nuevas fórmulas, observamos la vuelta a la oralidad como recurso idóneo para romper con la ficción y volver a las raíces del teatro. Es una opción dramática que combina muy bien con los espectáculos musicales y escénicos.

El ejercicio de estilo de Bambalina Teatre Practicable ha consistido en recrear “a la manera de Falla” una puesta en escena fiel al original, con algunas variaciones mínimas que ayudan a focalizar el interés en la fábula y en los personajes. En este sentido, nos atrevemos a afirmar que se trata de la propuesta escénica más clásica de las nueve seleccionadas.

## 4.2 La música y los sonidos

Error funesto es decir que hay que comprender la Música  
para gozar de ella. La Música no se hace, ni debe jamás  
hacerse, para que se comprenda, sino para que se sienta.

Manuel de Falla<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> Falla, Manuel de. “Prólogo” en Joaquín Turina. *Enciclopedia abreviada de la música* (1ª ed. 1996) Madrid, Biblioteca Nueva, Editorial, 2000.

*El retablo* presenta una partitura muy rica en evocaciones históricas, juegos intertextuales y modernidad, y su análisis no es objeto de esta tesis<sup>95</sup>. En opinión de Nommick, Falla asimila, reelabora e incorpora en la ópera modelos, técnicas y fuentes musicales muy variados,

desde los pregones populares, las tonadas de romances antiguos, una *Gallarda* de Gaspar Sanz (1674) o el villancico catalán *El desembre congelat* hasta la auto-cita: en el cuadro sexto, cuando el Trujamán dice: “Miren cuánta y cuán lucida caballería sale de la ciudad en seguimiento de los dos católicos amantes [...]”, cita la melodía de la “Canción del fuego fatuo”, n.º 9 de su *ballet El amor brujo*. Cuando Falla acude a modelos antiguos en *El retablo*, no se propone ni volver superficialmente a los modos de expresión del pasado ni restaurar o imitar técnicas o lenguajes pretéritos. Se trata, para él, de visitar un patrimonio histórico y de hacerlo revivir en su propia música. Quiere componer una música que sea a la vez auténticamente española y universal, que amalgame una tradición milenaria y un lenguaje vanguardista e internacional<sup>96</sup>.

El propio compositor escribe a propósito de *El retablo* en las notas al programa del concierto ofrecido el 30 de enero de 1925 por la Orquesta Bética de Cámara en el Teatro San Fernando de Sevilla:

Los ritmos, las melodías, así como el tejido instrumental, están basados sobre los elementos esenciales de la música *natural* española, y también en ciertas manifestaciones que, sin ser

---

<sup>95</sup> Remitimos a los trabajos de referencia sobre *El Retablo* de Torres Clemente, Elena. *Manuel de Falla. El retablo de Maese Pedro*. Edición Facsímil. Granada, Archivo Manuel de Falla, 2011; y los dos artículos: “Manuel de Falla y *El retablo de maese Pedro*: una reinterpretación del romance español”. *Revista de musicología*, vol. 28, n.º 1-2 (2005), pp. 839-856; y “De la lectura a la creación musical: estudio en torno a las influencias literario-musicales en *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla”. Lolo, Begoña, coord. *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 323-344. Así como las publicaciones sobre el tema de Nommick, Yvan: “*El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla: un «homenaje devoto a la gloria de Miguel de Cervantes»”. *El Quijote. Biografía de un libro. 1605-2005*. Mercedes Dexeus Mallol (ed.). Madrid: Biblioteca Nacional, 2005. pp. 137-149. -----, “*El retablo de maese Pedro*: un singular encuentro entre Manuel de Falla y Miguel de Cervantes”. *Scherzo*, vol. XX, n.º 196 (2005) pp. 122-125. -----, “Dos lecturas musicales de *El Quijote*: Ruperto Chapí y Manuel de Falla”. *La venta de Don Quijote: comedia lírica en un acto*. Madrid: Programa de mano del Teatro de la Zarzuela, [2005]. 144 p.: il. Y -----, “*El Quijote* en la música del siglo XX: metamorfosis, fantasías y nuevas visiones”. Lolo, Begoña, coord. *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 209-240. El artículo de Vázquez de Castro, Isabel: “Una lectura ejemplar: Manuel de Falla y *El retablo de maese Pedro*”. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, n.ºs 53-54 (Mayo, 2001) pp. 69-85. Y el recientemente publicado en el Catálogo de la Exposición *Zuloaga y Falla, Historia de una amistad*, de Vallejo Prieto, José: “Un acercamiento a *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla e Ignacio Zuloaga”. Granada, Patronato de La Alhambra y el Generalife, 2016, pp. 177-185.

<sup>96</sup> Nommick, Yvan. “*El Quijote* en la ópera”. En: Álvarez Cañibano, Antonio, coord. *El Quijote y la música* [publicación virtual]. Madrid: Instituto Cervantes; Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2005. [<http://cdmyd.mcu.es/>; [http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote\\_musica/](http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/)]

precisamente musicales, contienen un germen susceptible de ser desarrollado musicalmente. Sin embargo, tanto en esta obra como en todas las de su autor, se hace un uso muy restringido del documento popular auténtico. La sustancia de la vieja música, noble o popular española es, repetimos, la sólida base sobre la cual se ha organizado esta composición, cuyos medios y procedimientos musicales cambian según las épocas que éstos pretenden evocar: ya sea la de la historia romancesca que se representa en *El retablo*, ya sea la otra época, mucho más cercana, en que se desarrolla la acción de los personajes reales<sup>97</sup>.

Falla escoge para su ópera de títeres una orquesta de cámara en su propósito de trabajar con la mayor economía de medios. Y para contar la historia de la liberación de Melisendra, recurre a la sonoridad de la música antigua, a través de instrumentos como el clave y el arpa-laúd mezclados con una orquesta moderna. La utilización de la percusión como recurso que acompaña y refuerza la acción escénica es un hecho que llamaba la atención en la *Historia del soldado* y que en *El retablo de Maese Pedro* vuelve a destacar por la forma renovadora de utilizarse. Ésa es la alquimia que sólo un maestro puede lograr con tan gran acierto: como bien han estudiado Nommick y Torres, formas musicales arcaizantes combinadas con las nuevas estructuras de inicios del siglo XX, como bien describe Federico García Lorca:

Hay un doble fondo en la música del *Retablo*; los personajes que rodean al teatrillo tienen un admirable color del siglo XVII, picaresco, amatorio o litúrgico; el retablillo y sus gentes surge a veces como un sueño medieval. Don Quijote está vivo en escena, las gentes del retablillo están evocadas. Mientras Don Quijote canta «ahora mismo», su canto recién creado, todo el retablillo y sus muñecos hablan a lo lejos como sombras líricas, pero con una lejanía casi increíble. Asimismo el romance de Melisendra en su torre acompañada del arpa, tiene la misma altura emotiva que cualquier pasaje del *Peleas ed Melisendra* [sic] de Claudio Debussy<sup>98</sup>.

Aunque las palabras expuestas a continuación están referidas a la obra de Turina, es lógico pensar que el código estético expuesto por Falla sea una reflexión sobre su propia manera de hacer.

Creo que el Arte debe servirnos actualmente para hacer música tan natural, que en cierto modo parezca una improvisación; pero de tal manera equilibrada y lógica, que acuse en su conjunto y en sus detalles una perfección aún mayor que la admiramos en la obras del período clásico hasta ahora presentadas como modelos infalibles<sup>99</sup>.

---

<sup>97</sup> *Ibíd.*

<sup>98</sup> Porras Soriano. *Op. Cit.*, p. 296.

<sup>99</sup> Falla, Manuel de. "Prólogo" en Joaquín Turina. *Enciclopedia abreviada de la música* (1ª ed. 1996) Madrid, Biblioteca Nueva, Editorial, 2000, p. 9.

Ese “sentir”, tan fundamental a la hora de componer del autor, intuye un orden, una cohesión formal y modal, muy lejana de la sólo aparente improvisación deseada. El equilibrio y la lógica gobiernan una obra perfecta cercana al canon clásico.

## **ESTRUCTURA<sup>100</sup>**

### **I. Pregón [“¡Vengan, vengan a ver vuestas mercedes...!”]**

La obra empieza con una breve introducción instrumental con caja y timbales sobre la que se desarrolla la melodía por parte de los oboes. La sonoridad rústica y antigua la aporta la suma de un bordón interpretado por un corno inglés. La música se interrumpe por la voz de Maese Pedro que invita al público a la representación: “Vengan, vengan a ver vuestas mercedes, el Retablo de la Libertad de Melisendra, que es una de las cosas más de ver que hay en el mundo”.

### **II. La Sinfonía de Maese Pedro [“¡Siéntense todos...!”]**

En realidad se trata de la auténtica introducción musical a la acción del teatro de títeres. Correspondería a la obertura, pero Falla decide llamarla sinfonía quizá por cohesión estilística puesto que desea que la obra tenga un carácter arcaizante. Todos los instrumentos se enlazan en un diálogo con diferentes timbres. Suena una campanilla que da inicio a la representación y Trujamán empieza a contar lo que vamos a ver. Cuando hace referencia a las crónicas francesas y a los romances españoles, cambia del recitado al canto con “voz natural” y entona una bella melodía: “Jugando está a las tablas don Gayferos...”

### **III. Historia de la libertad de Melisendra**

#### **Cuadro I: La corte de Carlomagno [“Ahora verán, vuestas mercedes...”]**

Alternando con el relato de Trujamán, suena esta música que nos sitúa en la Sala del palacio de Carlo Magno. Cuando Trujamán cuenta que don Gayferos no acepta ayuda para ir a rescatar a Melisendra, suena la orquesta por primera vez, acompañándole.

Está dividida en tres secciones: la primera, marca con gran boato la entrada del emperador, marcando el paso de toda la corte que le acompaña. La segunda, se refiere al

---

<sup>100</sup> La estructura la hemos extraído de la edición facsímil de Elena Torres ya citada en la nota 88, y en los trabajos de ella y el profesor Nommick, ya citados.

enfado de Carlomagno con su yerno, don Gayferos y marca los acentos de los cuatro golpes que le propina. La tercera se refiere al furor de don Gayferos y su altercado con don Roldán.

**Cuadro II: Melisendra** [“Miren luego vuestas mercedes...”]

Un romance *Molto lento e sostenuto* acompaña la nostalgia de Melisendra, encerrada en la torre, añorando a su marido. La melodía que se desarrolla es sentimental y lírica, perfecta para reflejar la tristeza de su estado de ánimo. Se repite varias veces y cada vez toma la voz un instrumento diferente. Se detiene súbitamente por el grito de Melisendra cuando ve al moro en el balcón dispuesto a raptarla.

**Cuadro III: El suplicio del moro** [“Miren ahora a don Gayferos...”]

Fiel a lo que ocurría en la época, Falla acompaña el castigo del moro con una carraca. La música expresa los latigazos, el vaivén de la muchedumbre y las trompetas de los soldados. Progresivamente, esta acción se aleja y retoma el relato Trujamán.

**Cuadro IV. Los Pirineos** [“Ahora veréis a la hermosa Melisendra...”]

Se oye el cabalgar de don Gayferos y el cuerno de caza que toca en ocasiones. Trujamán explica lo que ocurrirá a continuación y cómo Melisendra pregunta al desconocido por su marido sin reconocer que es él.

**Cuadro V. La fuga** [“¡Vais en paz, oh par sin par de verdaderos amantes...”]

Cuando ambos se reconocen [clásica anagnórisis], se dan a la fuga. La introducción del clave da paso a una lánguida melodía interpretada por un violín, al que se suman varios instrumentos.

Los tresillos expresan onomatopéyicamente el galope del caballo.

**Cuadro VI. La persecución** [“Miren, vuestas mercedes, cómo el rey Marsilio...”]

A estos se les suma la voz del Trujamán contando la alarma que se crea en el reinado del moro al ritmo de campanas y, por último, salta la voz de Don Quijote, enervado, apelando a la inexactitud de la información del relato: “Eso no, que es un gran disparate, porque entre moros no se usan campanas, sino atabales y dulzainas”.

**Final** [“¡Non fuyades, cobardes, malandrines y viles criaturas...!”]

Don Quijote, con la emoción de la persecución, empieza a intervenir a favor de los enamorados y a propinar golpes y cortar cabezas. Maese Pedro le ruega que se detenga. Don Quijote únicamente lo hace para ensalzar a Dulcinea a través de un canto: “¡Oh

Dulcinea, señora de mi alma; día de mi noche, gloria de mis penas”. A continuación, ensalza a la caballería. Maese Pedro se encomienda al cielo por los estragos en su teatrino. Y la obra acaba con unos amplios acordes finales.



Fig. 57. Maese Pedro lamentando los destrozos



Obra 6

2008

## ¡HOLA CENERENTOLA!

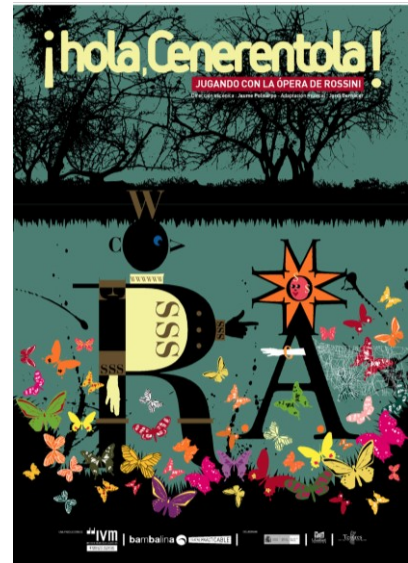


Fig. 6. Dossier ¡Hola, Cenerentola!

### Ficha artística

**Actores:** Juanfran Aznar/ David Durán/ Àngel Fígols

**Cantantes:** Beatriz Lanza (Angelina “Cenerentola”)/ Alberto Guardiola (Ramiro)/ Carlos López (Don Magnífico)/ Yolanda Marín (Clorinda)/ Soledad Pedrosa (Tisbe)

**Músicos:** Óscar Oliver/ Husan Park (piano)/ Teresa Alamà/ Alicia Giner (Violonchelo)/ Cornelio Gómez (clarinete)/ M<sup>a</sup> Pilar Juanes (flauta)/ Rubén Adam (violín)/ Àlber Català (fagot)/ Pau Moltó (trompa)

**Guión y director escénica:** Jaume Policarpo

**Música original:** Gioacchino Rossini

**Adaptación musical:** Jordi Bernàcer

**Regiduría:** Pilar Mohedano

**Maquillaje:** Quica Belda

**Equipo técnico:** Víctor Antón, Yahvé Ramos, Yapadú

**Asesores pedagógicos:** Inma Palop, David Reig

**Diseño iluminación:** Víctor Antón

**Espacio escénico:** Jaume Policarpo

**Diseño audiovisuales:** Paco Bascuñán

**Vestuario:** Libertad Correas, Pilar Alguacil

**Realización audiovisuales:** Santiago Agustín

**Realización escenografía:** De Blanc

**Fotografía:** Jordi Pla

**Diseño gráfico:** Estudio Paco Bascuñán

**Comunicación:** Ester Pinter

**Equipo de producción:** Josep Policarpo, Ángeles González, Inma Expósito, Equipo de administración, producción y gestión del Instituto Valenciano de la Música (IVM)

### **Descripción del director de escena, Jaume Policarpo**

Si me pongo a jugar con una caja de zapatos esta se convierte, por obra y gracia de la imaginación, en un remolque, en una casa o en el cofre del tesoro. Si juego con las **letras** que componen la palabra ÓPERA, me puedo sorprender con una pregunta que me formula la misma palabra “Ah, pero... ¿era ópera o pera?” Y puedo seguir el impulso de responderle “era una pera que cantaba ópera tan tierna y dulcemente, que el público, en vez de escucharla, se la comía”.

También puedo jugar con el significado de esta palabra heredada directamente del latín. Ópera: Obra dramática cantada, con acompañamiento orquestal y de considerable extensión, perteneciente a la tradición musical culta... Y trastocar ligeramente su sentido. Ópera: Obra de gorgoritos antiguos que no se entienden, con muchísimo acompañamiento e inacabable extensión, pero que posee, inexplicablemente, una atracción musical oculta. Y ya puestos, también **puedo ponerme a jugar con una ópera** en particular llamada La Cenerentola, que no es más que un juguete que creó un señor compositor de óperas llamado Rossini hace casi doscientos años. Jugando, jugando, me doy cuenta de que la imaginación tiene un efecto multiplicador que da vértigo, como cuando piensas en la palabra infinito. Yo reinvento algo que ya se inventó alguien con lo que había imaginado alguna persona anteriormente, y seguro que, este *imaginador* no era el primero... ¡Qué mareo! Como dice uno de los personajes seducido por nuestra Cenerentola: “cuando ves una obra desde fuera no ocurre nada, pero si caes dentro, la transformas”

Si te pones a pensar es un lío, pero si tal y como hemos hecho nosotros te pones a jugar, te lo pasas en grande... Nunca dejas de sorprenderte. ¡Vente!

## 1. De *Cenicienta* a *Cenerentola*, un cuento muy versionado

El cuento de *La Cenicienta* es un relato muy versionado: una de sus versiones más antiguas proviene de la tradición oriental, un cuento chino datado en el siglo XIX. En Europa, el francés Charles Perrault lo recoge de la tradición oral y lo escribe, introduciendo en la historia algunos cambios, como sustituir la zapatilla de piel por una de cristal. Este cuento, junto con otros tan conocidos como *Caperucita encarnada*, *Pulgarcito*, *Barba Azul*, *La bella durmiente del bosque* o *Piel de Asno*, es publicado en 1697 en la compilación titulada *Les contes de ma mère l'oye*, obra que inicia el género literario de los cuentos de hadas<sup>101</sup>.

Con los inicios del romanticismo alemán, las tradiciones, leyendas y cuentos de la tradición oral adquirieron nuevo valor como fuentes literarias y de la tradición cultural de los pueblos, reapareciendo el relato de *Cenicienta* (1812) en los *Cuentos de niños y del hogar* (1812-1815) de los hermanos Grimm.

Tras Perrault y los Hermanos Grimm, otros autores se interesan y retoman esta historia; recordemos, por ejemplo y sin ánimo de extendernos, la versión teatral del Nobel español Jacinto Benavente, publicada en 1920.

En el ámbito de la música clásica el cuento de *Cenicienta* ha suscitado cierto interés, siendo objeto de dos versiones operísticas bien conocidas, *La Cenerentola ossia La bontà in trionfo*, ópera cómica de Rossini sobre un texto de Ferretti, estrenada en 1817, y *Cendrillon*, ópera en cuatro actos de Massenet, sobre un libreto francés de Henri Cain, escrita entre 1894 y 1895, y estrenada en 1899 en la Opéra Comique de París; y dos ballets, el único escrito por Johann Strauss II, que fue estrenado póstumamente en Berlín, en 1901; y *Cinderella* de Prokofiev, estrenado en 1945 en el T. Bolshoi de Moscú.

El espectáculo de Bambalina titulado *¡Hola Cenerentola!* se basa en la versión operística de Ferretti y Rossini de 1817, a su vez, basada en el libreto de Guillaume Etienne correspondiente al vodevil *Opéra féerie* afirma la primera edición del libreto– *Cendrillon* de Isouard, que había sido estrenada en la Opéra-Comique de París en 1810. Además, parece que Ferretti recreó, más que el cuento de Perrault al que nos hemos referido, el libreto de Felice Romani para el *dramma semiserio Agatina o La virtù premiata*, con música de Stefano Pavesi, que había sido estrenada en Milán tres años antes, en 1814.

---

<sup>101</sup> *THE CULT*: [En línea] Disponible en: <http://www.thecult.es/Cronicas/historia-de-los-cuentos-de-hadas.html> [Última consulta: 5/07/16].

Fabbri<sup>102</sup>, que ha estudiado las relaciones entre estas dos obras de Pavesi y Rossini, afirma que la obra del compositor de Pesaro cambió el personaje de la madrastra por un padrastro para equilibrar las voces, ya que no era habitual encontrar tantas mujeres en las formaciones de ópera. Y como el género del cuento de hadas no le interesaba, sustituyó el personaje del hada por un consejero filósofo y sabio; además, cambió el zapato de cristal por un brazalete, puesto que en la época no hubiese estado bien visto mostrar el pie y el tobillo de una mujer en un teatro de ópera.

## **2. Características generales de la puesta en escena**

En 2008, por iniciativa del antiguo Instituto Valenciano de la Música, se puso en marcha una iniciativa con la que se pretendía acercar a la ópera al público joven. El objetivo a largo plazo era convertirlos en espectadores del género en el futuro. *¡Hola Cenerentola! Jugando con la ópera de Rossini* fue una coproducción de dicha institución con Bambalina Teatre Practicable, ya que la trayectoria interdisciplinar de dicha compañía se ajustaba perfectamente a los parámetros del programa a desarrollar. Inmaculada Tomás, directora del IVM, declaraba, en relación con los fines divulgativos perseguidos, que “para ello se ha utilizado un lenguaje comprensible especialmente dirigido a los niños, cargado de imaginación y que propicia la participación, con la intención de que la cultura forme parte de la vida de la gente más joven”<sup>103</sup>.

La opción dramática fue “reinventar” la ópera de Rossini, con la intención de despojar a la ópera de su lado más convencional para acercarla al público familiar.

No hemos reproducido la Cenicienta de Rossini, más bien la hemos utilizado como juguete fabuloso en el que volvemos a descubrir cómo divertirnos con el arte, delimitando un lugar en el que todo cobra un nuevo sentido que se superpone al original sin distorsionarlo ni eclipsarlo. Queremos aportar una mirada actual, divertida y lúcida de la Ópera<sup>104</sup>.

---

<sup>102</sup> Paolo Fabbri. “Da Agatina ad Angelina: «Cendrillon» tra Pavesi e Rossini”. *Studien zur Musikwissenschaft*, 49. Bd., Festschrift Leopold M. Kantner zum 70. Geburtstag (2002), pp. 107-114.

<sup>103</sup> CULTURARTS MÚSICA: [En línea:] Disponible en:

<http://ivm.gva.es/cms/val/convocatorias/noticies/1182-el-teatro-principal-de-valencia-acoge-la-opera-para-ninos-ihola-cenerentola-el-espectaculo-es-u.html>. [Última consulta: 4/07/16].

<sup>104</sup> Anexos: DVD\_1; 1\_Bloque Montajes; 1.2\_Bloque B\_Origen Partitura; 1.2.3 Hola Cenerentola; a\_programa de mano; HOLACENERENTOLA progmano.

*¡Hola Cenerentola!* se basa en el cuento de hadas homónimo de Perrault, partiendo de versiones antiguas y menos populares, e incluyendo algunos números musicales de la ópera de Rossini. De las dos horas y media de la ópera original, en la adaptación musical se han extraído cuarenta y cinco minutos de música y la duración total del espectáculo ronda los setenta minutos. *¡Hola Cenerentola!* cuenta con la adaptación musical de Jordi Bernàcer y la dirección escénica de Jaume Policarpo. Forman el reparto tres actores, cinco cantantes y una orquesta de cámara (piano, violoncelo, clarinete, flauta, violín y trompa). Todos interactúan cobrando igual protagonismo.

La propuesta escénica de Bambalina es divertida y colorista y se apoya en la imaginación y el ingenio para lograr la conexión con los espectadores más jóvenes.

### 3. Estructura por escenas. Distribución de los números musicales

#### **PRÓLOGO** [0:12 a 1:25]

Suena el inicio de la Obertura de la ópera. Secuencia corporal de los tres actores. Teatro de movimiento y Teatro de objetos con calidades de Danza Contemporánea.

#### **ESCENA 1** [1:26 a 7:52]

Escena teatral: Diálogo. Tres seres llegados de otro mundo se plantean qué han venido a hacer aquí y uno de ellos informa que están aquí para representar *Cenerentola*.

**OBERTURA.** Suena completa. Los actores se retiran [7:57 a 11:27]

#### **ESCENA 2** [11:38 a 13:20]

Juego corporal con acentos musicales de apoyo (Trompa): lucha con los objetos. Teatro de movimiento y Teatro de objetos.

Escena teatral: Diálogo entre los tres. Hay que inventar a los actores, con la imaginación se puede conseguir todo.

#### **ESCENA 3** [13: 29 a 16:52]

Juego corporal sobre base musical (Piano): Máquina de pensar. Teatro de movimiento [13: 29 a 13:54]

Aparición Cenerentola. Teatro de sombras. [13:56 a 14:05]

Escena teatral: Diálogo tres actores con Cenerentola. ¿Cómo conseguir que cante? [14: 06 a 15:19]

Escena musical: Escena I, Acto I, “Una volta c’era un re...” [Aria inicial de Angelina – Cenerentola–] [15:21 a 16:52]

**ESCENA 4 [16:53 a 22:32]**

Escena teatral: Diálogo tres actores con Cenerentola. Necesita una escoba [16: 53 a 17:25]

Juego corporal sobre base musical (Piano): Máquina de pensar. Teatro de movimiento [17: 27 a 17:46]

Aparición escoba. Teatro de sombras. [17:44 a 17:59]

Escena teatral. Juego con objeto/Diálogo, hay que inventar a las hermanastras [18:00 a 19:37]

Juego corporal sobre base musical (Piano): Máquina de pensar. Teatro de movimiento [19: 38 a 19:53]

Aparición de las hermanastras, Clorinda y Tisbe. Teatro de sombras y Escena teatral [19:58 a 20:48]

Escena musical: Escena I Acto I. Clorinda: “No No No: Non ve, non ve...” [Parte de la Introducción] 20:49 a 22:32]

**ESCENA 5 [22:33 a 30:00]**

Escena teatral: Aparición Don Magnífico. Presentación de Rossini. [22:32 a 24:42]

Escena musical: Escena II Acto I, “Miei rampolli femminili...”, Cavatina de Don Magnifico. Animación tipográfica [24:43 a 30:00]

**ESCENA 6 [30:02 a 36:48]**

Escena teatral: Juego corporal con la “a”: Rana. Diálogo: inventar al príncipe [30:02 a 32:33]

Juego corporal sobre base musical (Piano): Máquina de pensar. Teatro de movimiento [32: 34 a 32:48]

Aparición Don Ramiro. Teatro de sombras [32:49 a 32:56]]

Escena musical: Cenerentola y Ramiro. Escena IV Acto I. Angelina: “Una volta c’era...”. Teatro de sombras chinescas [32:48 a 37:22]

**ESCENA 7 [37:23 a 39:41]**

Teatro de objetos: Entrada de gran rana hecha con letras sobre base rítmica de piano. [37:23 a 37:37]

Escena musical: Cuarteto. Escena VI Acto I. Teatro de objetos. Animación [37:38 a 39:40]

**ESCENA 8 [39:41 a 37:23]**

Escena teatral: Creación fallida de carroza para el baile. Diálogo [39:41 a 40:20]

Juego corporal sobre base musical (Piano): Máquina de pensar. Teatro de movimiento. Animación desde 40:31 [40: 21 a 40:35]

Escena teatral: Creación carroza. Diálogo. Animación [40:36 a 41:19]

Camino a palacio con base musical. Teatro del movimiento. Teatro de objetos [41:20 a 42:03]

**ESCENA 9 [42:04 a 45:05]**

Escena musical: Cenerentola y Ramiro. Escena XIV Acto I, Angelina: “Sprezzo quei don che versa...”. Animación. Teatro de objetos. Entrega del brazalete.

**ESCENA 10 [45:06 a 47:15]**

Escena teatral: Pequeño monólogo de Don Ramiro. Amor [45:06 a 45:21]

Escena musical: Aria. Escena II Acto II. Don Ramiro: “Ah! Questa bella incognita...”. Animación [45:22 a 47:15]

**ESCENA 11 [47:19 a 51:36]**

Escena teatral: Tormenta. Diálogo sobre carpintería teatral. [47:19 a 48:59]

Escena musical: Escena VI Acto II Tempestad. Efectos iluminación. Máquina de humo. Proyección. [49:00 a 51:36]

**ESCENA 12 [51:37 a 56:09]**

Escena teatral: Narración oral ELDOS. Don Ramiro pide ayuda en la casa de Don Magnífico y reconoce a Cenerentola. Teatro del movimiento [51:37 a 52:23] Escena musical: Quinteto. Fragmento Escena VIII Acto II. Juego con letras: Nudo. Teatro de objetos [52:24 a 56:09]

**ESCENA 13 [56:11 a 59:00]**

Escena teatral: Narración oral ELUNO. Tras el mal comportamiento de los de la casa de Cenerentola, ella pide al príncipe que les perdone y que triunfe la bondad. Teatro del movimiento [56:11 a 56:53] Escena musical: Clorinda, Tisbe, Cenerentola, Ramiro y Don Magnifico. Fragmento Escena VIII Acto II. Cenerentola: *(In ginocchio a Don Ramiro, che la rialza)*. [56:55 a 59:00]

**ESCENA 14 [59:03 a 5:37]**

Escena teatral: Narración oral ELTRES. Cenerentola conoce al fin el amor y la felicidad. Teatro del movimiento [59:03 a 59:28]

Escena musical: Final de esta misma escena. Cenerentola: (*passeggiando, incerta, e riflettendo ed abbandonandosi a vari sentimenti*). [59:30 a 1:01:02]

**ESCENA 15 [1:01:20 a 1:10:29]**

Escena teatral: Anuncio de Final. ¿Quién ha imaginado a quién? Diálogo entre los dos grupos de personajes. [1:01:20 a 1:02:49]

Escena musical: Quinteto. Escena X Acto II [1:02:50 a 1:10:29]

**EPÍLOGO. [1:10:35 a 1:11:23]**

Cantantes congelados. Estructura circular texto

#### **4. Lectura de la fábula por parte de la puesta en escena**

¿Cómo se cuenta este cuento? Tres personajes insólitos y excéntricos crean a través de su imaginación a los personajes líricos, desarrollan el argumento de la ópera, las voces y el compositor; así juegan con la obra e incluso opinan sobre ella, además de integrar a los músicos de la orquesta en la historia.

[...] tres personajes excéntricos manipulando a los cantantes y músicos, animaciones, sombras y todo un mundo de letras vivas que se libran de su habitual tarea de formar palabras para dedicarse a dibujar lugares y personajes. ¡Vamos a jugar con Rossini!<sup>105</sup>.

Según el modelo de Sanchis Sinisterra, *¡Hola Cenerentola!* pertenece a la categoría de la dramaturgia discursiva. En esta, por definición, la prioridad del dramaturgo no está en la fábula, sino en organizar la sustancia narrativa de manera que a partir de los elementos de la enunciación él extraerá las pautas para crear una teatralidad personal y autónoma.

Conociendo el espectáculo, podríamos preguntarnos por qué no se enmarca en la dramaturgia mixta cuando intervienen personajes de la ópera que cantan una selección de temas musicales de la misma y cuando sabemos que en esta tipología, utilizando como marco dramático el nivel del discurso, el dramaturgo inserta en el interior de la acción dramática determinadas secuencias de la fábula.

Nos encontramos ante uno de los casos en los que el dramaturgo y el director escénico tienen que trabajar en colaboración con el director musical para hacer una intervención

---

<sup>105</sup> Anexos: DVD\_1; 1\_Bloque Montajes; 1.2\_Bloque B\_Origen Partitura; 1.2.3 Hola Cenerentola; a\_programa de mano; HOLACENERENTOLA progmano.



sobre la estructura de la partitura original con el fin de crear una teatralidad autónoma. Se trata de una intervención doble: no se puede crear una anomalía sobre la estructura dramática sin crearla a su vez sobre la estructura musical.

De este modo, la primera anomalía sería la ruptura de la mimesis aristotélica, es decir, de la ley de causalidad que rige la organización del espacio y del tiempo. Y se considera la primera anomalía porque, antes de llevar a cabo ninguna acción, el dramaturgo, el director, o ambos en nuestro caso, definen el concepto que sustentará el discurso de su puesta en escena, o sea, deciden cómo quieren contar este *¡Hola Cenerentola!* y determinan la claves dramáticas y estéticas. A partir de estas premisas, plantean la concepción de la propuesta al director musical para buscar la viabilidad en la conjunción de ambos lenguajes artísticos.

De los tres paradigmas o sistemas teatrales que establece Agustina Aragón Pividal para estudiar y analizar los distintos principios estéticos y elementos compositivos que los conforman, *¡Hola Cenerentola!* formaría parte del paradigma discursivo. Aunque nunca se dan en estado puro, el teatro está vivo y se alimenta de la combinación de elementos distintos. Como afirma la autora, “no cabe duda de que Brecht, el iniciador del teatro discursivo y creador del distanciamiento, sin embargo, no escatima en fabular con todos los elementos dramáticos a su alcance: personajes (aunque no psicológicos), mimesis de acciones reales, lógica y progresión narrativa [...]”<sup>106</sup>. Este espectáculo contiene también algún rasgo del teatro narrativo y varios del teatro asociativo, sobre todo en los recursos de composición.

A partir de lo dicho, saltan a la vista varias anomalías observables en el discurso respecto a las convenciones del paradigma narrativo –dramaturgia fabular en la nomenclatura de Sinisterra– que analizaremos a continuación.

## 5. Espacio, tiempo y acción: componentes plásticos en la puesta en escena

### 5.1 Los signos visuales que no pertenecen al intérprete

A nivel de escenificación, la dramaturgia discursiva no pretende poner en pie una fábula o una historia verosímil en la ficción a través de la lógica de una acción como en el teatro narrativo, sino que se pone en escena una demostración articulada a través de la lógica de

---

<sup>106</sup> Aragón Pividal, *Op. cit.*, p. 170.

un razonamiento. Lo importante no es el cuento, ni lo son las palabras, ni las canciones. Lo importante, a pesar de que es un divertimento, es la tesis de la que se parte y que se quiere transmitir al público mediante cada uno de los componentes escénicos. En opinión de Agapito Martínez, esta visión (tesis) debe ser explicada siempre a partir de una transformación y es fundamental detectar cuál es el origen de dicha transformación. En este caso, si el teatro narrativo es el “paradigma que ‘representa’ el poder hegemónico mediante la transmisión encubierta de una ideología burguesa y liberal y un discurso falsificador”<sup>107</sup>, lo que se ha pretendido es una transformación a nivel de modelo discursivo. Desde el humor, se cuestiona la manera de “contar” un género como la ópera a la manera clásica y se demuestra que -de una manera sencilla y directa- puede llegar a cualquier tipo de espectador mediante unos conceptos más contemporáneos. El teatro discursivo se caracteriza por abrirse a cuestiones y problemáticas de la realidad y proporcionar una explicación susceptible de cambiar la mirada del espectador y desvelar los engranajes de una posible realidad oculta. Con la alusión al recurso utilizado, presentamos las siguientes anomalías.

### **5.1.1 Recursos de composición y anomalías**

- *Anomalía en la ruptura de la ilusión escénica.* A lo largo de todo el diálogo se van descubriendo los mecanismos que habitualmente crean la ilusión<sup>108</sup>, el efecto que genera es el distanciamiento y la hilaridad. Ejemplifiquemos con el texto original algunas de estas características:

ANGELINA

-¿Queréis dejar de discutir y continuar con la historia?

ELUNO

-Qué vergüenza, una imaginación llamándonos la atención!

ELTRES

-Ahora necesitamos a las dos hermanastras de Cenerentola.

ELUNO

-¡Me las Pido!

---

<sup>107</sup> *Ibidem.*

<sup>108</sup> Recurso utilizado por la corriente vanguardista del constructivismo.

ELDOS

-Ni lo sueñes. Me toca a mí.

*(Empiezan todos a discutir para ver quien se imagina a las hermanastras hasta que Angelina los hace callar )*

ANGELINA

-Yo tengo dos amigas imaginarias que cantan la mar de bien.

ELTRES

-¿Pero tus amigas imaginarias son antipáticas, repelentes y odiosas?

ANGELINA

-Claro, súper repelentes. Son actrices cantantes imaginarias perfectas<sup>109</sup>.

Encontramos de nuevo categorías observadas en el análisis de la *Historia del soldado*. Por una parte, la ruptura y fragmentación de la fábula original; y por otra, la ruptura de la unidad de tiempo<sup>110</sup>.

- *Anomalía en el nivel de la temporalidad*. Los personajes de la fábula son productos de la imaginación del trío de personajes, esto obliga a una presentación de los acontecimientos en un modo *anacrónico* de tipo *prospectivo* ya que, aunque no sabemos si se encuentran en el presente, lo cierto es que los personajes del cuento de Perrault son atraídos hacia un tiempo futuro. Se podría decir que hablamos de un presente que no es temporal, de un presente llamado gnómico, fuera de tiempo.

Según la concepción del tiempo en la división de Aragón Pividal, el paradigma al que se adscribe el espectáculo sería el teatro asociativo. Al igual que en el modelo discursivo el tiempo es el presente, por eso se puede producir el encuentro directo y real con los espectadores del teatro. Un rasgo fundamental que particulariza al teatro asociativo es que “una vez suspendida la unidad de tiempo como principio y final, es decir, una vez abandonada la visión teleológica lineal del tiempo (no hay un tiempo que empieza ni un tiempo que acaba, es un proceso abierto que podría empezar en otro momento y acabar en otro momento), el tiempo se convierte en

---

<sup>109</sup> Anexos: DVD\_1; 1\_Bloque Montajes; 1.2\_Bloque B\_Origen Partitura; 1.2.3\_Hola Cenerentola!; e\_ otros. TEXTO CASTELLANO.

<sup>110</sup> En el texto de la *Historia del soldado*, este juego se plantea a partir del libro que el Diablo le ofrece al Soldado, ya que desde sus páginas se puede ver el futuro.

imagen, en imagen-tiempo, que es exhibida, presentada en estado puro (trascendental) en vez de como tema u objeto empírico, para dar cuenta de la distorsión del tiempo ‘desviado’ de lo habitual”<sup>111</sup>.

En *¡Hola Cenerentola!*, es la imaginación convertida en categoría dramática la que atrae al presente mundos y personajes fantásticos no importa de qué tiempo. La obra tiene una estructura circular, principio y fin están conformados por el mismo texto:

ELUNO

-¿Qué hacemos aquí?

ELDOS

-No lo sé.

ELTRES

-Yo sí lo sé.

ELUNO

-Pues dilo.

ELTRES

-¡Ah, no!

ELDOS

-¿Y por qué no?

ELTRES

-Porque perdería la ventaja.

ELUNO

-¿Qué ventaja?

ELTRES (*Enigmáticamente*)

-La de saber algo que vosotros no sabéis<sup>112</sup>.

Evidentemente, en otro momento, el juego de la imaginación y la máquina del tiempo pueden traer al presente del espectador/espectáculo otra historia y otros personajes. Pero

---

<sup>111</sup> Aragón Pividal, *Op. cit.*, p. 191.

<sup>112</sup> Anexos: DVD\_1; 1\_Bloque Montajes; 1.2\_Bloque B\_Origen Partitura; 1.2.3\_Hola Cenerentola!; e\_ otros. TEXTO CASTELLANO.

este texto dicho al final de la función juega a la convención de hacer listo y cómplice al público, porque ahora también cuentan con la ventaja de saber la historia que les han contado.

Otra de las categorías con las que se juega y que también encontramos en el espectáculo de Stravinsky es la ruptura de la unidad de espacio:

- *Anomalía en el nivel espacial.*

El espacio escénico no nos sitúa en ningún lugar determinado, se trata de nuevo de una tipología de espacio abstracto. A la derecha, se ubica la orquesta; a la izquierda, un conjunto de letras de goma-espuma listas para ser movidas y que de entrada componen los nombres de los personajes de la ópera; y centrado en el fondo como elemento fijo, un gran círculo (elemento también omnipresente en la *Historia del soldado*), sólo que en este caso se trata de un enorme artilugio, mitad tiiovivo mitad reloj/máquina del tiempo, que actúa como pantalla que acoge la animación videográfica, la proyección de sombras o sencillamente hace la función de ciclorama.

El tiiovivo remite de modo conceptual al espacio lúdico de una feria, la plataforma giratoria optimiza las posibilidades semiológicas, puesto que es susceptible de generar signos y transferencia de lenguajes desde una revisión y actualización del concepto de magia. Hay una sustitución de los pequeños efectos artesanales por recursos visuales bellos y extraordinarios capaces de adentrar al espectador actual en la sorpresa y el deleite de los sentidos. Adjuntamos enlace como muestra del tipo de animación que creó Paco Bascuñán para construir el universo estético de *¡Hola Cenerentola!*<sup>113</sup>: <https://vimeo.com/7729026>

En este carrusel no hay caballitos ni juguetes. Se esencializa el universo infantil por el móvil que libera a Cenerentola de su condición de sirvienta y le da hacia una vida mejor, corazones, como emblema del amor<sup>114</sup>.

---

<sup>113</sup> [Última consulta 6/07/16].

<sup>114</sup> Este recurso también lo encontramos en la escena 8 de la *Historia del soldado* en la "Pastoral", cuando se desarrollaba una evolución entre la performer y el soldado en la que ella lleva la estructura de un paraguas con corazones colgando. Semiología del objeto: objeto cotidiano con uso extraordinario, estado nostálgico del soldado, otoño, deseo de amor (romanticismo).



Fig. 59. Disposición del espacio escénico. Generentola

Volvemos a encontrar también la categoría de un espacio que se construye con la unión del teatro de objetos y las trayectorias y cuerpos de los manipuladores a través de la acción física.

Según el modelo propuesto por Aragón Pividal el tratamiento del espacio responde al paradigma del teatro asociativo y según Lehmann, al teatro posdramático que encaja perfectamente con aquello que expresaba Jaume Policarpo cuando decía “una propuesta escénica que juega con material de esta ópera de Rossini y otros materiales como el teatro de objetos o el de proximidad”<sup>115</sup>.

Lehmann habla de espacios pequeños o centrípetos y de grandes o centrífugos, entre otros rasgos en su concepción del espacio:

la distancia entre actores y espectadores llega a reducirse tanto que la proximidad física y fisiológica se superpone a la significación mental, de modo que se origina un espacio de tensa dinámica centrípeta en la que el teatro se vuelve un momento de energías vividas conjuntamente<sup>116</sup>.

Se crean distintas proximidades, pero la más cercana es la retroalimentación que se genera entre patio de butacas y escenario. De este modo, volvemos a encontrarnos con el concepto de *comunió*n stanislavskiana o del sinónimo chejoviano, *irradiación*. La distancia no como concepto físico, sino energético.

---

<sup>115</sup> EXAM: [En línea] Disponible en: <http://l.exam-10.com/istoriya/32251/index.html?page=2> [última consulta 6/07/16].

<sup>116</sup> Lehmann, Hans-Thies. *Teatro Posdramático*. Murcia, CENDEAC-Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2013, p. 278.

Otro rasgo que le acerca al teatro asociativo es que se trata de espacios múltiples, heterogéneos, sin que se refieran a ningún espacio exterior. Se pueden presentar de modos muy variados. En el caso de *¡Hola Cenerentola!*, se materializa de manera estilizada, por momentos pictorizado, otros -mediante la animación- presentado como la abstracción de un cómic, pero siempre con influencia de la pintura en su composición visual.

- *Anomalía en el nivel del lenguaje mediante el teatro de objetos.*

Un ejemplo. Al principio de la obra, los actores-performers crean una secuencia espacio-temporal a través de un juego físico y con la utilización de unos objetos como volúmenes. Este juego de inicio marca la convención del tipo de código estilístico que regirá la obra, un discurso basado en la transferencia de lenguajes.

Las letras de goma-espuma no se utilizan según su uso convencional sino como elementos que sirven para construir otro tipo de lenguaje, el espacial. La idea de acudir a algún lugar pasando por una sucesión de espacios de transición se genera jugando a construir volúmenes con los cuerpos de los actores y las letras, una sucesión continuada de formas y huecos que serán ocupados por otros cuerpos como lugares de tránsito. [0:12 a 1:26]

Otro ejemplo, la carroza. Tras el intento fallido de imaginarla con el juego del lenguaje convencional, se crea la imagen mediante el lenguaje audiovisual y posteriormente, se aprovecha la plataforma giratoria del fondo para sugerir la acción de trasladarse en el espacio. Las letras ayudan a construir la imagen, dos “o” conforman las ruedas y una “i”, la carrocería. La semiología del objeto al servicio del juego Jugando con significantes se genera un lenguaje autónomo de significados infinitos. [39:44 a 41:55]

Según el tratamiento que se le da al uso los objetos en el modelo de Aragón Pividal, el espectáculo respondería al teatro asociativo en el que se da “una descontextualización del objeto o un uso inadecuado del mismo pero, sobre todo, destaca por su característica de transformación, de cambio a través del uso que hace de él el ejecutante, un uso que, en principio, está abierto a cualquier posibilidad y que el ejecutante irá concretando, cerrando en su interacción con él. En palabras de Deleuze, ‘los accesorios y los objetos esperan su destino, o sea, la necesidad que les va a otorgar el personaje’ [Deleuze, “Un manifiesto”, 2003, p. 79]”<sup>117</sup>.

---

<sup>117</sup> Aragón Pividal, *Op. cit.*, p. 190.

## **5.2 Signos visuales que pertenecen al intérprete**

### **5.2.1 Breve referencia a la revolución en la interpretación a principios de siglo XX**

Desde siglo XVII, existen dos corrientes de pensamiento sobre aquello que hacía destacar a los grandes actores sobre los corrientes. Las diferencias estribaban fundamentalmente en los modelos actorales o tipos de interpretación. Se distinguía al actor representacional, cuya actuación se basaba en el virtuosismo y el exhibicionismo. Su manera de situarse ante el público era expositiva, frontal, con un uso bidimensional del espacio. Uta Hagen llama a esta corriente “formalismo”<sup>118</sup>, puesto que no existe ninguna implicación de los mecanismos internos del intérprete. Esta manera de estar en el escenario y, sobre todo, de concebir la interpretación no sólo implicaba a los actores, sino también a bailarines, músicos y cantantes de ópera.

El otro modelo responde al llamado actor presentacional. Su manera de acometer la interpretación es siempre desde la organicidad, entendida como una combinación de vivencia y expresión; y la consiguiente utilización de mecanismos internos y externos del intérprete en la actuación. El sustrato de esta concepción ha variado en el tiempo según las corrientes interpretativas y sus convenciones estilísticas. Diderot ya apelaba a la emoción como categoría interpretativa. A finales siglo XIX, con Freud, el psicoanálisis y la investigación del mundo interior del ser humano, se inicia toda una revolución en la manera de acercarse a las problemáticas de las personas que afecta también a la manera de entender la interpretación en el escenario. El primer investigador teatral que se atreve a formular un sistema interpretativo es Stanislavsky. Se pueden considerar precursores del universo “pre-stanislavskiano” en el estudio entre interno y externo: Delsarte, Dalcroix; y seguidores, Jacques Copeau, Charles Dullin, George Pitoeff, principalmente.

Stanislavsky, en su primera etapa abogaba por el uso de la psicología para llegar a la identificación con el personaje. Al final, dedujo que la psicología no era el camino a la organicidad y empezó a articular el “método de las acciones físicas fundamentales”. Uta Hagen llama a esta corriente, “realismo”.

La labor del maestro será desarrollada por sus discípulos (Meyerhold, Vajtangov, Chéjov) de diferentes modos, pero todos partiendo –en general- del cuerpo, la acción y la improvisación. Sus principios interpretativos siguen siendo utilizados y reinventados hoy en día.

---

<sup>118</sup> Hagen, Uta. *Un reto para el actor*. Barcelona. Alba Editorial, 2002, p. 80.



### 5.2.2 El recurso de composición relativo al modelo actoral

Tras la exposición del epígrafe anterior y siguiendo con el esquema de actuación empleada hasta ahora en el análisis, apuntamos una nueva anomalía:

- *Anomalía en la conceptualización del personaje.*

*¡Hola Cenerentola!* tiene la peculiaridad de que en su seno parece que convivan los dos modelos actorales en función de los dos grupos de personajes. Según la tesis inicial, nos enfrentaríamos a unos personajes de ópera que deberían actuar “a la manera clásica”, es decir, según el modelo representacional; pero esto no es así porque de entrada se rompe la ilusión escénica y se habla de inventar actores cantantes que interpreten a los personajes de la ópera. De este modo, se crea un presente de actor, a pesar de que con la imaginación parece que transporten a los personajes del pasado y con esto se consigue un estilo interpretativo orgánico en ambos grupos, es decir, presentacional.

¿Qué otro factor genera la anomalía de acercar personajes tan distantes y evitar que se genere un efecto de extrañamiento? La creación del juego con arquetipos.

En el caso del grupo de excéntricos, se trata de personajes no caracterizados psicológicamente. El arquetipo es el del *clown* con función de mensajero y bufonesco. Un *clown* que combina la estructura clásica del trío de payasos y sus roles, y el corte contemporáneo de personajes desarraigados y sin identidad ni nombre propios, con reminiscencias al estilo del Beckett de *Esperando a Godot* y de algún escritor actual que recoge su huella, como los personajes de Sanchis Sinisterra en *Ñaque o de piojos y actores*. Una interpretación basada en los juegos con el lenguaje, el humor y el absurdo.

La técnica de *clown* más clásica siempre fue interdisciplinar, basada en una amplia destreza física y una particular integración y complicidad con el espectador. A pesar de ser tres, en *¡Hola Cenerentola!* los papeles clásicos están suavizados. Quien más lo mantiene es ELTRES, más líder, listo e ingenioso pero, por contraste, el más vulnerable.

Según el modelo de Aragón Pividal, pertenecen al modelo actoral del teatro discursivo que convierte al actor en “orador-hablante”, cuyo discurso y mirada están dirigidos principalmente al público. Se comunican directamente con él.

La concepción original del otro grupo de personajes proviene de la tradición oral, que planteaba mundos de ficción en los que personajes y escenarios son

prototípicos. Los primeros, de acuerdo a los valores didácticos y éticos que la fábula pretendía transmitir, respondían a una serie de funciones respecto a la acción principal (héroe, ayudantes, oponentes, etc.) y los lugares, constituían los marcos fantásticos de dicha acción. El arquetipo es un patrón que vive desde tiempos ancestrales en el inconsciente colectivo y los cinco personajes de nuestra ópera responden a esta descripción. Al igual que el anterior grupo, son personajes sin psicología.

Según el modelo de Aragón Pividal, pertenecen al modelo actoral del teatro narrativo en el que el actor es un personaje. Independientemente de que en el planteamiento del espectáculo se hable de inventar actores que representen uno u otro personaje, la propia lógica que aporta la inserción de los números musicales arrastra a los cantantes hacia el modelo actoral más convencional. Representan a unos sujetos de ficción dentro de una trama también ficcional y su cuerpo es un cuerpo-signo en el marco de la ópera *La Cenerentola*.

Por otra parte, reencontramos el recurso de la economía de personajes, focalizada estrictamente en los personajes principales y necesarios para la comprensión de la acción, al igual que ocurría en los espectáculos *Quijote*, *Carmen* y *El Retablo de Maese Pedro*.

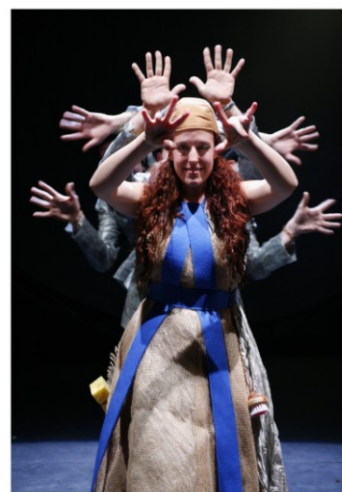


Fig. 7. Trío de personajes excéntricos / *Cenerentola* y la máquina de pensar

### **5.2.3 Signos visuales que pertenecen al músico como intérprete**

Y, por último, en *¡Hola Cenerentola!*, volvemos a encontrar la presencia de la formación musical en el escenario, como en *El retablo de Maese Pedro* e *Historia del soldado*, sólo que,

en este caso, están a la derecha del escenario y se integran en la acción dramática. Hay momentos en que los tres narradores evolucionan entre ellos, les aluden e interactúan con los músicos como integrantes del juego. Otros, son los músicos los que se levantan para tocar con la acción escénica, contestan una frase o completan un pensamiento.



Fig. 61. Disposición de la orquesta en el espacio escénico

## 6. Otros signos visuales del intérprete vinculados al espacio: vestuario y caracterización

La semanticidad del vestuario está condicionada por los parámetros estéticos del espectáculo. En la primera didascalia del texto original, Jaume Policarpo da información de cómo concibe al grupo de narradores excéntricos:

La escena está vacía. La orquesta permanece a la expectativa después de haber afinado y de que haya aparecido la pianista y ocupado su posición. Parece que no va a ocurrir nada pero surgen por un lateral tres personajes vestidos elegantemente que, por su actitud, se diría que han caído de una nave espacial. Observan y finalmente hablan<sup>119</sup>.

La concepción de elegancia es coherente con la adscripción al mundo del *clown*. El personajes llevan un bombín o sombrero hongo, traje de chaqueta gris plata brillante y

---

<sup>119</sup> Anexos: DVD\_1; 1\_Bloque Montajes; 1.2\_Bloque B\_Origen Partitura; 1.2.3\_Hola Cenerentola!; e\_ otros. TEXTO CASTELLANO.

zapatillas de deporte. Los pantalones les están un poco cortos y debajo de la chaqueta no llevan una camisa sino una camiseta que les aporta un aire informal. La línea de vestuario es contrastante: elegante y deportiva con reminiscencias al mundo circense y de personajes del teatro del absurdo.

El vestuario del otro grupo de personajes es una combinación estilística de la línea clásica de los personajes de ópera y de los cuentos infantiles de todos los tiempos. Ahora bien, existen elementos en el diseño y las texturas que aportan contemporaneidad y grandes toques de humor.

- El vestido pobre de Cenerentola está hecho en gran parte de tela de saco o arpillera mezclado con una tela base que aporta a la vez distinción. Y se le superpone en toda la parte frontal una gran "A", que empasta con la línea estética de los objetos de la obra. El vestido de fiesta posee la contemporaneidad del color (blanco), el material plastificado del corsé y el tocado que igual parece una huevera que un sofisticado gorro de bañista.
- Las hermanastras llevan como tocado un zapato de tacón. Cumplen la función retórica de ser una metonimia. Los únicos tacones del espectáculo, tan emblemáticos en el cuento de Cenicienta, están en la cabeza de esta pareja cómica. El color que las caracteriza no es el típico rosa pastel de los cuentos tradicionales, sino un llamativo y actual fucsia que, en su aparición, más bien parecen personajes de cabaret.
- El príncipe Don Ramiro va ataviado con un traje que parece un pijama. Esta característica le quita la dignidad a su condición de noble pero, por contraste y efecto oximorante, esta se le concede porque la tela es brillante. El calzado son unas zapatillas de deporte blancas de suela ancha. El objeto que le particulariza es un patinete, elección que produce hilaridad y resta gravedad al personaje.
- Don Magnífico, padre de Cenerentola, se pasa toda la función con un camisón antiguo de dormir y una gran bata encima de un material plastificado. A esto se añaden unas orejas de burro, que recuerdan al personaje cómico de *El sueño de una noche de verano* de William Shakespeare. El efecto es la comicidad y el contraste con el papel de autoridad paternal.

Y por último, el conjunto de músicos. Su vestuario está adornado con motivos de fantasía. Suelen ser elementos de la naturaleza (ramas, hojas, flores...) que podría remitir al bosque de los cuentos fantásticos. La función principal es integrarlos en la acción y aportar belleza y color al conjunto visual del escenario.

La suma de todos los elementos remite a un universo extra-cotidiano y fantástico con grandes guiños a la actualidad.

## 7. Signos auditivos: Texto pronunciado, música y ritmo

### 7.1 El texto en la puesta en escena

El hecho de que se haya escogido a un trío de *clowns* como conductores de esta historia determina el estilo de lenguaje. Los clowns poseen una serie de rasgos muy cercanos al universo de los niños, una manera de estar, entender y expresar el mundo a través de un lenguaje original. Entienden como normales situaciones imposibles y sorprendentes. Igual que para el niño, las reglas y leyes que ordenan el mundo no siguen la lógica con las que las entienden los adultos. Si queremos entender su conceptualización tendremos que mirar por sus ojos y caer dentro de su mundo. Igual que les ocurre a los personajes creados por Jaume Policarpo:

ELTRES

-[...] ¿Qué tendrán los príncipes que molan tanto?

ELDOS

-Un principado.

ELUNO

-¿Cómo se conseguirá un principado para principar sobre él?

ELDOS

-Metiéndote en el cuento.

ELTRES

-¡Claro! ¡Eso es! ¡Hemos caído dentro de *La Cenicienta*!

ELUNO

-Igual que le sucedió a Rossini.

ELDOS

-Ahí está el misterio, si lees un cuento no te pasa nada pero si caes en él... Lo transformas.

ELTRES

-Por eso *La Cenicienta* de Rossini en vez de perder un zapatito le da al Príncipe su brazalete

ELUNO

-¿Por qué? [...] <sup>120</sup>

Esta fábula nos descubre un mundo irreal que escapa a la racionalidad y la coherencia del mundo en que vivimos. Da la impresión de que el absurdo, la incongruencia y lo imprevisto se transforman en pautas de conducta de unos personajes estrambóticos y fantásticos que se expresan con un lenguaje afín a su carácter y tremendamente actual, muy cercano al público al que va dirigido.

El *clown* y los personajes de cuento son de alguna manera el niño que todos llevamos dentro. Se abre la puerta al ingenuo, inocente, ridículo y estúpido personaje que todos somos y se deja aflorar la locura interna, recuperando alguna de las pautas esenciales de cuando fuimos niños. Inocentes, vulnerables, torpes, curiosos, tiernos, tercos, espontáneos, entusiastas, juguetones, emotivos... Los individuos absurdos con su lenguaje absurdo y los personajes de fantasía con su lenguaje sencillo e icónico dan vida con sus giros lingüísticos, los juegos de palabras y tremendo humor a *¡Hola Cenerentola!*. Un espectáculo lleno de letras que sirven para más cosas que para formar palabras.

## **7.2 La música y los sonidos**

Lo que sobre todo debe traducir el director de escena de una obra lírica es el ritmo de la partitura, porque es posiblemente lo más simbólico de una ópera, pero en *¡Hola Cenerentola!*, el discurso musical se ve afectado por la propuesta dramática.

Como la opción, ha sido fracturar el discurso fabular y envolverlo en un marco dramático de creación personal, Jaume Policarpo y el director musical, Jordi Bernàcer, acordaron cuál sería el papel de la música en esta apuesta dramática. Nadie mejor que el director musical para explicarnos la función de la música en el proyecto:

Desde el punto de vista musical, nos encontramos ante una de las más extraordinarias páginas rossinianas, si no su última obra maestra dentro del género cómico. Ante el reto de adaptar musicalmente una partitura de estas características para convertirla en un espectáculo de una duración que gire en torno a los sesenta minutos partiendo de la ópera original que precisa de más de dos horas y media para su ejecución, nos asalta la duda de cómo realizar esta reestructuración sin traicionar la música del compositor de Pesaro. Para ello, los objetivos que se persiguen son los de efectuar una operación con absoluta corrección, manteniendo el

---

<sup>120</sup> Anexos: DVD\_1; 1\_Bloque Montajes; 1.2\_Bloque B\_Origen Partitura; 1.2.3\_Hola Cenerentola!; e\_ otros. TEXTO CASTELLANO.

espíritu y el carácter que hacen de Rossini el gran músico que es, es decir, manteniendo la “temperatura” estética de la atmósfera de la ópera *La Cenerentola*, la magia de su ambientación, la levedad del estilo musical y, sobre todo, la caracterización musical de los diferentes personajes (la melancolía de Angelina, la vanidad de sus hermanas o el romanticismo de Ramiro) con que supo dotar con tanto talento el compositor.

De entrada resulta difícil definir como superflua cualquier parte de la ópera, pero desde el espíritu que mueve a esta propuesta artística de utilizar *La Cenerentola* original como eje vertebrador, como material para la creación de un nuevo espectáculo donde se fundan diferentes lenguajes artísticos más que la mera «reducción» de la obra primera, optamos por una solución que «ilustre» musicalmente la historia que narran los tres actores con secciones musicales de variado contenido: desde cortas citas hasta arias o concertantes completas<sup>121</sup>.

El último párrafo es el que explica realmente el concepto y la decisión consensuada a nivel musical: utilizar la partitura original de Rossini como eje articulador, como material para la creación de un nuevo espectáculo.

Es por eso que nos hallamos ante una dramaturgia discursiva y no mixta. La música tiene la función de “ilustrar” y eso nos conduce ante una nueva anomalía. Los personajes están descontextualizados y este hecho genera un efecto de extrañamiento, no sólo cuando interactúan con el trío de personajes excéntricos, sino también cuando cantan puesto que siguen la acción de la trama original y la de la nueva obra.

Este recurso musical nos resuena por sus semejanzas formales a las partes cantadas o *songs* brechtianas, que se presentaban separadas de los diálogos y aparecían aisladas en el interior del espectáculo<sup>122</sup>, teniendo en cuenta la distancia que existe a nivel ideológico y temporal, claro está. En su concepción de teatro épico, Brecht estableció las diferencias entre ópera dramática y ópera épica. En los rasgos asignados a la ópera épica también descubrimos un paralelismo con la utilización de la música de *Hola Cenerentola!*: 1) Es intermediaria entre acción y texto; 2) Comenta el texto; 3) Presupone el texto; 4) Toma posición; 5) Señala un comportamiento (no, psicológico) y 6) Propone ilustraciones o se asume como fugaz o simple acompañamiento. Por caminos diversos, hay puntos de encuentro en ambas iniciativas.

---

<sup>121</sup> Anexos: DVD\_1; 1\_Bloque Montajes; 1.2\_Bloque B\_Origen Partitura; 1.2.3\_Hola Cenerentola!; e\_ otros. SELECCIÓN MUSICAL.

<sup>122</sup> Anteriormente, cuando empezó a investigar en lo que llamaría teatro épico, elaboró junto al compositor Kurt Weill los *Lehrstück* (conjunto de obras de objetivo didáctico). No se pretendía proporcionar a nadie una experiencia emotiva. “El valor práctico de una ópera escolar consiste precisamente en su aprendizaje”, escribió Kurt Weill. La música épica se propone potenciar el sentido del texto por caminos diversos y mantener al espectador atento y vigilante (Hormigón, 2008, pp. 285-287).

Una vez clara la idea, el director se planteará sobre qué criterios trabajar para conseguir este objetivo. Igual que Jaume Policarpo decidió las claves dramáticas, ahora es el director musical quien debe formalizar las pautas de actuación que respondan a la propuesta contemporánea de montaje sin que se resienta excesivamente la partitura de Rossini. Las decisiones aportan otra anomalía a nivel de partitura, ya que se alterará ostensiblemente el material inicial. Éstas fueron las resoluciones de Bernàcer:

La elaboración técnica de estas secciones respondería a las siguientes premisas<sup>123</sup>:

- **La no utilización de los recitativos.** Si bien es cierto que en manos de Rossini los chispeantes recitativos constituyen mucho más que un mero “*accompagnato*” del texto, debemos recordar que las partes habladas, como las que en este caso los sustituyen, son un elemento sustancial del género operístico más cercano y popular en cada una de las tradiciones operísticas europeas, y que aquí sirven a idéntico fin.
- **El uso de pequeñas citas.** A modo de ejemplo y con el fin de fijar la caracterización musical de los personajes. Una buena muestra sería la de Cenerentola cantando “Una volta c’era un re”.
- **La adaptación de la estructura formal de las diferentes secciones.** El concepto de “repetición” dentro de la forma musical, esencial en todas las épocas de la creación musical no sirve aquí para equilibrar cada pequeña sección puesto que se pretende mostrar solamente lo esencial de cada “momento musical”, por lo que algunas partes de arias, concertantes o la misma obertura inicial quedarían menguadas. Como ejemplo podríamos citar la sinfonía (obertura) de la ópera, donde apreciamos una estructura:

*INTRODUCCIÓN – A(a, b) – A'(a, b) – CODA*

Que nosotros transformaríamos en:

*INTRODUCCIÓN – A'(a, b) – CODA*

Sin que se altere el contenido musical esencial, sino solamente eliminando una modulación del segundo tema que nos devolvía a la tonalidad principal.

- **El ajuste del aparato orquestal.**

Con el fin implicar a la orquesta dentro del espectáculo de un modo activo, es decir, dentro de la escena, y, a su vez, prescindir de la necesidad de un foso adecuado a la

---

<sup>123</sup> En Anexos se puede ver cuál fue la selección musical de acuerdo a estos criterios: DVD\_1; 1\_Bloque Montajes; 1.2\_Bloque B\_Origen Partitura; 1.2.3\_Hola Cenerentola!; e\_ otros. SELECCIÓN MUSICAL.



plantilla original de Rossini, la propuesta de reducción orquestal sería la de utilizar 3 instrumentos de viento-madera (flauta, clarinete y fagot), 1 de viento metal (trompa) y 2 de cuerda (violín y violoncello), además del piano.

PLANTILLA ORIGINAL	PROPUESTA DE REDUCCIÓN
-2 flautas (ambas con piccolo)	-flauta (con piccolo)
-2 oboes	-clarinete
-2 clarinetes	-fagot
-2 fagotes	-trompa
-2 trompas	-violín
-2 trompetas	- violoncello
-1 trombón	-piano
-Timbales	
-Cuerdas	
-Clave	

De este modo, la orquesta original se convierte en un reducido conjunto de cámara que por la variedad y combinación sonora de los instrumentos escogidos nos permitiría mantenernos fieles al espíritu del sonido, timbre y carácter más típicamente rossiniano.

**- El reajuste de los personajes originales.**

PERSONAJES EN EL ORIGINAL	PROPUESTA DE REDUCCIÓN
-Angelina (“Cenerentola”)	-Angelina (“Cenerentola”)
-Don Magnifico	-Don Magnífico
-Ramiro	-Ramiro
-Dandini	-Clorinda
-Clorinda	-Tisbe
-Tisbe	
-Alidoro	
-Coro masculino	

En esta lectura contemporánea de *La Cenerentola*, las tareas de intervención sobre la música se basarían en general en la modificación de la partitura original mediante la operación de supresión (de escenas, de personajes, de recitativos, etc.), mientras que las tareas de intervención sobre el texto se orientan hacia la incorporación de materiales textuales expresamente escritos para este trabajo concreto.

Por otra parte, igual que ocurría en la *Historia del soldado*, se incluyen intervenciones y efectos musicales nuevos que poseen una función dramática. Esto es posible porque existe un límite en que el concepto musical puede ir un poco más allá de la partitura y participa en la acción en función de la nueva situación. Son signos que incrementan la función semiológica de la música y el código estético-musical que rige el concepto del espectáculo.

## **8. El receptor del discurso**

La segunda línea de investigación que abre Sinisterra en la transferencia entre narrativa y teatro se refiere a la relación entre relato escrito y narración oral. Esta vertiente responde a un procedimiento de dramatización de los relatos muy empleado, que ofrece múltiples posibilidades de utilización y que nos conecta con los orígenes mismos del teatro. Las tres raíces de la teatralidad son el rito, la fiesta y el relato oral.

Cuando analizamos los tres montajes de este bloque, nos damos cuenta de que en todos se repite la figura de un narrador oral que transmite a un público una fábula. Habría que determinar la modalidad de narrador en función del grado de epicidad o dramaticidad que predomine en la poética del montaje.

Dijimos que, excepto en *El retablo* que se elige que el receptor esté omitido, en los otros se podría hablar de la modalidad, receptor incluido, no ficcionalizado.

En *El retablo de Maese Pedro*, se escogió una modalidad considerada ambigua –y según Sinisterra, poco explorada– dentro de la categoría del receptor omitido. A pesar de que se sitúa en una dramaturgia de “cuarta pared” en que el público está excluido de la ficción, el discurso se ofrece en “circuito cerrado”: unos personajes cuentan a otros –y a veces, dramatizan– la historia, se convierten así en narradores y receptores del relato. De acuerdo con lo expuesto, queda demostrado que la intención de la compañía al afrontar el montaje de *¡Hola Cenerentola!* no fue poner en pie la ópera de Rossini, sino la realización de una adaptación libre. Puesto que el espectáculo está dirigido a todos los públicos, es decir, básicamente es un espectáculo infantil, el objetivo fundamental fue acercar un género musical como la ópera a un público infantil.

Si esto fuese sólo así, podríamos hacer una objeción: se trata de una iniciativa que se está llevando a cabo en muchas ciudades de España y, en este caso, la propuesta de Bambalina se sumaría a una corriente cultural bastante extendida en los últimos tiempos. La originalidad estriba en que parten de este presupuesto sin traicionar la línea de creación contemporánea de la compañía y es desde este estilo fresco, juguetón e imaginativo desde donde buscan acercar el género operístico a los niños de hoy.



# *Capítulo 5*

---

## BLOQUE C

- El jardín de las delicias
- Cosmos
- La sonrisa de Federico García Lorca



El último Bloque de espectáculos que estudiaremos –o como prefiere llamarlos Jaime Policarpo, el último “Triángulo”– es resultado de una contrapropuesta que él mismo sugirió cuando nos encontrábamos en conversaciones sobre la línea de investigación más idónea para seguir estudiando el trabajo de la compañía y poder profundizar en el planteamiento inicial desarrollado en nuestro Trabajo de Investigación hasta llegar a la presente Tesis Doctoral.

De las dos opciones que nosotros planteamos, una fue aceptada. No obstante, durante aquella conversación, en el interior de Policarpo bullía un sentimiento de desazón del que no acertaba a discernir la causa. Tras meditarlo en solitario, se puso en contacto con nosotros y estas fueron sus palabras:

Ayer mientras hablábamos sentí que necesitaba un momento de lucidez para que apareciese en mi interior alguna idea que pudiese aportar una perspectiva distinta o complementaria a la que tú estabas planteando. Que ahora te digo que me pareció meditada y coherente. Yo creo que poniéndome en tu lugar, y teniendo en cuenta la obligación de decidir entre las dos opciones que proponías, me inclino por el triángulo formado por *Ubú*, *Jorobado* y *Petit Pierre* [...] Pero lo que yo quería decirte para dejarte un poco pensativa, antes de tomar la solución definitiva, es lo que anoche anduve cavilando. Recordé *La mujer irreal*, para mí, el espectáculo de todos los que he hecho en el que más y de manera más profunda me he implicado. Después vi con mucha claridad que hay otro triángulo posible: *La mujer irreal*, *El Jardín* y *Cosmos*...<sup>1</sup>

La primera reacción por nuestra parte fue desestimar esta idea puesto que –como expusimos en el capítulo 3– en un principio el asunto que centralizaba nuestro objeto de estudio, a nivel textual, era dilucidar qué grado de fidelidad o libertad poseen los textos o guiones dramáticos creados por Jaime Policarpo con respecto a un texto narrativo original. Y, aunque Sanchis Sinisterra cuando habla de dramaturgia discursiva (que sería la tipología que más se ajustaría a esta terna de espectáculos), indica que “la prioridad del dramaturgo no está en la fábula, sino en organizar la sustancia narrativa de manera que a partir de los elementos de la enunciación él extraerá las pautas para crear una teatralidad personal y autónoma, observamos que en origen, ninguna de las tres propuestas para este tercer Bloque parte de un texto narrativo original, luego la tarea no podía ser cotejar éstos con los guiones o textos elaborados por Policarpo, aunque la teatralidad resultante sea también propia y autónoma. Si decidíamos estudiarlos como conjunto, debían ser otros los parámetros. Por otra parte, resultaba atractiva la idea de que precisamente los

---

<sup>1</sup> Ver Anexo 11. Correo electrónico de Jaime Policarpo [27/08/14].

espectáculos que más se alejaban de nuestra línea de investigación, a nivel textual, fuesen los que Jaume Policarpo sentía precisamente como más personales o de creación más pura.

Para intentar entender el deseo de Policarpo y reconsiderar nuestra negativa, volvimos a acudir a los argumentos en los que justificaba el denominador común subyacente al triángulo propuesto:

Los tres indagan en un sentido particular de la trascendencia y la espiritualidad. Los tres, en consecuencia, son los más abstractos y complejos. Y aunque están bastante distantes en el tiempo, poseen muchas conexiones y correspondencias, y proponen conceptos y reflexiones escénicas bastante insólitas en nuestro contexto teatral. Es evidente la utilización de la faceta ritual y sagrada que las marionetas y los objetos conservan intacta desde tiempo inmemorial. También se puede apreciar una búsqueda particular en la presencia escénica del actor como oficiante y mediador con otro nivel más elevado y trascendental... Podría ir hilando muchas ideas recuperadas de los diferentes procesos<sup>2</sup>.

Decidimos aceptar el reto, en principio por complacer la sugerencia de nuestro objeto de estudio y también, por ser coherentes y poder demostrar desde otro ángulo la adscripción estética de la compañía en la dramaturgia contemporánea. Habíamos investigado su creación escénica generalmente no elaborada desde la tradición del texto, aunque sí atendiendo a una fábula, más o menos hipotética. Ahora nos enfrentábamos a un material original mucho más abstracto y formal, cuya investigación nos conducía, por una parte, hacia las características del teatro posdramático y, por otra, más concretamente, en el caso de *El jardín de las delicias* y sobre todo de *Cosmos*, hacia la estética de lo performativo<sup>3</sup>. Como afirma Hans-Thies Lehmann:

En el teatro posdramático, por encima del logos, tienen preferencia la respiración, el ritmo y el ahora de la presencia carnal del cuerpo. Se llega a una apertura y a una dispersión del logos tales que ya no se comunica necesariamente un significado desde A (escena) hacia B (espectador), sino que tienen lugar más bien una transmisión y una conexión específicamente teatrales, *mágicas*, por medio del lenguaje<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> *Ibíd.*

<sup>3</sup> Cónfer: Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. (2ª ed.) Madrid, ABADA Editores, 2014.

<sup>4</sup> Lehmann, Hans-Thies. *Teatro Posdramático*. Murcia, CENDEAC-Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2013, p. 256.

El lenguaje experimenta una desemantización, al igual que lo hacen el resto de los componentes del teatro. No se trata de una pérdida de sentido, sino de la creación de otros o de nuevos sentidos. Se toman como puntos de partida para la creación referentes inusuales, más allá del texto o del texto teatral. Hay que pensar que gran parte de los impulsores del teatro posdramático provienen del universo de las artes plásticas y que, generalmente, de sus propuestas surge un teatro experimental, arriesgado, que consigue crear una teatralidad autónoma, con una nueva forma de discurso teatral<sup>5</sup>.

Sólo hubo un punto de la contrapropuesta en que fuimos infieles a Jaume Policarpo, decidimos sustituir *La mujer irreal* por *La sonrisa de Federico García Lorca*. Somos conscientes de la fuerte relación emocional que mantiene el creador con el primero, pero valoramos que la elección del segundo espectáculo era más significativo en la trayectoria de la compañía y, por tanto, más interesante para nuestro estudio. Veamos qué contestó cuando le preguntamos por la posible relación entre los tres espectáculos:

[PREGUNTA DE LA DOCTORANDA]

Pensemos en *El jardín de las delicias*, en *Cosmos* y *Lorca* como Bloque o Triángulo. La decisión de unirlos se ha tomado porque ninguno parte de un texto de origen. Desde tu punto de vista, ¿hay elementos comunes? ¿Dirías que los tres espectáculos indagan en un sentido particular de la trascendencia y la espiritualidad? En el caso de no estar de acuerdo, ¿cuál sería la disonancia y por qué?

[RESPUESTA DE POLICARPO]

El jardín de las delicias nace de mi fascinación infantil por la obra del Bosco, más que indagar en la espiritualidad a un nivel más personal intentaba reflexionar, desde las sensaciones emanadas de la manipulación de la iconografía del cuadro, en la herencia religiosa que yo había recibido. Esto conecta con la obra de Lorca ya que intentaba hacer lo mismo pero con la memoria histórica transmitida por nuestros padres, ligada especialmente a la experiencia traumática de la Guerra Civil. Además de darme la oportunidad de integrar en esa reflexión la homosexualidad que finalmente se impuso como eje medular de la pieza. *Cosmos* se podría relacionar con los otros dos precisamente contraponiéndolo, especialmente al Jardín de las delicias, ya que sus premisas son casi antagónicas. Si en *El Jardín* el punto de partida era una obra de arte gótica, en *Cosmos* era un simple concepto vinculado a la noción de objeto artístico que se impuso en el arte occidental a mitades del siglo XX, en este sentido, el acto artístico es idéntico y la obra resultante es tan diferente porque el concepto artístico que las originó tiene más de 400 años de diferencia<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Acepciones tomadas del prólogo *Para una lectura postteatral de Teatro posdramático* escrita por José A. Sánchez para el libro de Lehmann citado en la nota anterior.

<sup>6</sup> Ver Anexo 8. Tercera Entrevista a Jaume Policarpo [11/07/16].

La distancia cronológica entre los espectáculos –*El jardín de las delicias* se estrenó en 1995, *La mujer irreal en 2009* y *Cosmos* en 2011– y la diferencia de concepto y estilos invitaría a un estudio particular de cada uno, no obstante, seguiremos el esquema metodológico empleado en los bloques anteriores. En este caso, el montaje seleccionado para ser estudiado con mayor profundidad es *El jardín de las delicias*. El más antiguo en el tiempo y, como nos dijo Josep Policarpo al ser consultado en una conversación cara a cara sobre qué espectáculo de este bloque escogería para analizar, “el que contiene el germen del teatro que Bambalina Titelles (así se llamaba la compañía en aquel momento) decidió emprender como apuesta de crecimiento con una línea de creación e investigación más contemporáneas”<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> No adjuntamos referencia porque, como dijimos, fue una declaración nacida en una amigable charla.



Obra 7

1994

## EL JARDÍN DE LAS DELICIAS

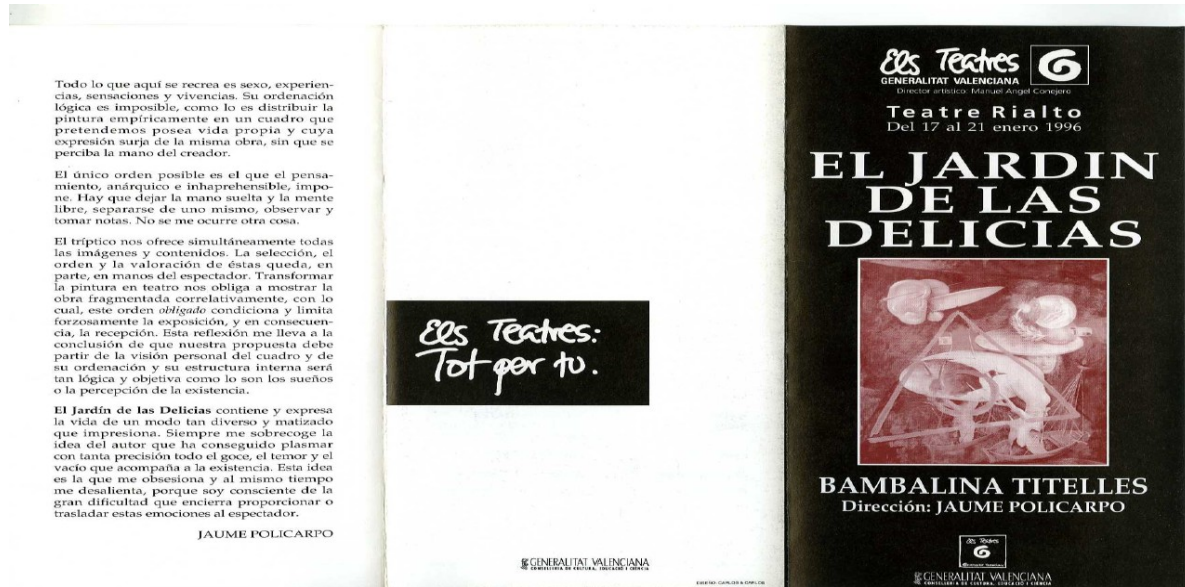


Fig. 62. 1996 Programa de mano. Teatro Rialto de Valencia

### Ficha artística:

**Intérpretes:** Josep Policarpo/Ion Ladarescu/Esperanza Giménez

**Guión escénico:** Jaume Policarpo

**Espacio escénico:** Carles Alfaro

**Música original:** Joan Cerveró

**Iluminación:** Ion Ladarescu/Jaume Policarpo

**Vestuario:** Soledad Núñez

**Dirección:** Jaume Policarpo

**Marionetas y escenografía:** Ximo Muñoz/Ion Ladarescu/Jaume Policarpo

**Sastra:** Marina Castro

**Estructura metálica:** Caltinox

**Vídeo:** Art-3 video

**Fotografía:** Pedro Llorca

**Impresión:** Mari Montañana

**Administración:** Ángeles González

**Producción:** Bambalina Titelles

### **Descripción del director, Jaume Policarpo**

Todo lo que aquí se recrea es sexo, experiencias, sensaciones y vivencias. Su ordenación lógica es imposible, como lo es distribuir la pintura empíricamente en un cuadro que pretendemos posea vida propia y cuya expresión surja de la misma obra, sin que se perciba la mano del creador.

El único orden posible es el que el pensamiento, anárquico e inaprensible, impone. Hay que dejar la mano suelta y la mente libre, separarse de uno mismo, observar y tomar notas. No se me ocurre otra cosa.

El tríptico nos ofrece simultáneamente todas las imágenes y contenidos. La selección, el orden y la valoración de éstas queda, en parte, en manos del espectador. Transformar la pintura en teatro nos obliga a mostrar la obra fragmentada correlativamente, con lo cual, este orden obligado condiciona y limita forzosamente la exposición y, en consecuencia, la recepción. Esta reflexión me lleva a la conclusión de que nuestra propuesta debe partir de la visión personal del cuadro y su ordenación y su estructura internas serán tan lógicas y objetivas como lo son los sueños o la percepción de la existencia.

El Jardín de las Delicias contiene y expresa la vida de un modo tan diverso y matizado que impresiona. Siempre me sobrecoge la idea del autor que ha conseguido plasmar con tanta precisión todo el goce, el temor y el vacío que acompaña a la existencia. Esta idea es la que me obsesiona y al mismo tiempo me desalienta, porque soy consciente de la gran dificultad que encierra proporcionar o trasladar estas emociones al espectador<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> DVD 1. 1. Bloque Montajes; 1.3 Bloque C\_Origen Creación Original; 1.3.1\_El jardín de las delicias; a\_ programa de mano.

## 1. Principios estéticos<sup>9</sup>

### 1.1 Escenificación

El espectáculo toma su nombre de modo literal del conocido cuadro de Hieronymus Bosch "El Bosco", *El jardín de las delicias* (ca. 1500-1510), una de las pinturas más relevantes y conocidas de la historia del arte universal<sup>10</sup>. El Bosco representa un tiempo dual, ya que se sitúa en el final de la Edad Media, el espíritu gótico en su declive; los tiempos corrían hacia un Renacimiento incipiente, al que, al parecer, el pintor se resistía. El Bosco plantea en *El jardín de las delicias* un universo simbólico que, con fantasía, un humor irónico y una visión profundamente crítica, reflexiona sobre la naturaleza humana y su manera de arraigarse en el mundo. Estas preguntas siguen hoy vigentes en aquellos seres sensibles a una visión mística y espiritual de la vida. Posiblemente, para Jaume Policarpo, esta conexión -entre otras-, más su enorme interés por las artes plásticas hayan sido factores determinantes para jugar a convertir al universo tridimensional escénico la pintura del Bosco.

Jaume Policarpo ha construido una subjetiva pieza poética, que pese a ser de origen pictórico, a través del proceso creativo experimental deviene en objeto escénico, en el que yuxtapone la imagen histórica y la contemporánea, la espiritualidad y el juego, la persona y el objeto, el lirismo y lo grotesco..., elementos que lejos de articularse desde la razón, se abandonan al inconsciente y se enmarcan dentro de la disciplina que el teatro posdramático denomina dramaturgia visual.

La fusión de los sentidos, de los opuestos y de los distintos géneros estilísticos está no sólo en el montaje escénico de *El jardín de las delicias* de Policarpo, sino en el germen creativo: el guión escénico.

El espectáculo *El jardín de las delicias* se inserta en el paradigma del teatro asociativo porque las acciones y/o imágenes que se presentan están relacionadas con un motivo y un concepto, la pintura de El Bosco, las cuales articuladas según la percepción subjetiva del

---

<sup>9</sup> Los espectáculos de este bloque se han analizado a partir de la propuesta de sistematización de los paradigmas teatrales: teatro narrativo, teatro discursivo y teatro asociativo propuesto por Agustina Aragón Pividal. Ella incluye los paradigmas discursivo y asociativo en el marco del teatro posdramático en Aragón Pividal. "La renovación de la escena tras el relevo del paradigma narrativo por el nuevo teatro posdramático: teatro discursivo, teatro asociativo, teatro relacional", *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 10, 2014, pp. 165-204.

<sup>10</sup> Para un análisis del cuadro, remitimos al que publica el propio Museo Nacional del Prado, accesible: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/jardin-de-las-delicias-el-el-bosco/578702d4-4420-4e97-8518-8363a1fc2c9e>

dramaturgo construyen una red conceptual más amplia, personal y contemporánea que tiene como resultado el espectáculo de creación teatral. Como expresa Aragón Pividal, “el carácter de estas acciones es siempre performativo, es decir, son acciones en vivo que enfatizan la condición procesual del espectáculo”<sup>11</sup>.

## 1.2 Tesis

En todos los sistemas teatrales, la definición de la tesis responde a la visión de la obra y del mundo que el creador quiere transmitir al público. En el teatro asociativo, en concreto, se trata de una afirmación del mundo y la opinión que le merece al creador. Desde el estado actual de un tema o asunto relevante para él, a través de la obra de arte expresa un estado de los hechos y su punto de vista.

Antes de enunciar la posible tesis de la que parte Policarpo para su particular visión del cuadro, consideramos oportuno atender a la reflexión que expone Cees Nooteboom en su obra *El Bosco. Un oscuro presentimiento*:

[...] ¿cómo lo perciben mis contemporáneos? ¿Acaso ven ellos la misma pintura que Hyeronimus Bosch vio en su taller cuando decidió que había concluido su obra? ¿Qué tienen en común un escritor del siglo XXI y un pintor del siglo XV? [...] un mismo objeto material se transforma en el tiempo con cada nueva mirada, la mirada anterior al Renacimiento y a la Revolución francesa, anterior al fascismo, al nazismo y a numerosas guerras, la mirada de una Iglesia desaparecida, la mirada de los que jamás leyeron la Biblia, la mirada anterior al filósofo que declaró la muerte de Dios, unas miradas que hace ya tiempo se despidieron del mundo en que vivió el hombre que pintó *El Jardín de las Delicias*<sup>12</sup>.

El Instituto Cervantes de Pekín organizó la exposición *La conquista de la contemporaneidad: en torno a «El jardín de las delicias»* el pasado 2015. La componían tres obras artísticas: una reproducción de *El Jardín de las Delicias* del Bosco, tomada como punto de partida y referente; *El jardín deshabitado* del fotógrafo y pintor español José Manuel Ballester; y *Microcosmos* del videoartista chino Miao Xiaochun. Los dos últimos “realizan sus propias reflexiones e interpretaciones, en una muestra en la que las nuevas tecnologías canalizan el discurso artístico contemporáneo”<sup>13</sup>. Ballester realiza una “relectura en la que «desnuda» la obra original de personajes y de escenas de sufrimiento”

---

<sup>11</sup> Aragón Pividal. *Op. cit.*, p. 174.

<sup>12</sup> Nooteboom, Cees. *El Bosco. Un oscuro presentimiento*. Madrid, Ediciones Siruela, 2016, pp. 7-8, 29.

<sup>13</sup> Instituto Cervantes: [http://pekin.cervantes.es/es/cultura\\_espanol/artistas\\_jardin\\_delicias.htm](http://pekin.cervantes.es/es/cultura_espanol/artistas_jardin_delicias.htm) Extraído de un artículo titulado *Sobre El jardín de las Delicias* de Huang Du, crítico de arte. [Última consulta: 10/04/16]

y en *Microcosmos* “la historia y la narrativa actual se reconstruyen para dar paso a una infografía con una visión satírica de nuestros tiempos. [...] Las tres obras de estos tres artistas muestran, con técnicas y lenguajes muy diferentes, una concepción personal de la religión, la filosofía y la ética”<sup>14</sup>.

El arte ha servido durante siglos como plataforma para contemplar el mundo y reflexionar sobre su origen y la vida del hombre, creado, según la cosmogonía bíblica, de la mano de Dios, a su imagen y semejanza. El arte se ha cuestionado, desde antaño, esta afirmación mítica, más en épocas de evolución de las mentalidades como es el final de la Edad Media, que está transformando un mundo teocéntrico en un mundo antropocéntrico. Así, en la actualidad, tanto Nooteboom como Falkenburg, plantean si el tema que prevalece en el cuadro del Bosco no es la coexistencia del bien y del mal en el mundo, si no la duda sobre la consideración de que el hombre no está hecho a imagen y semejanza de Dios. Sirva como ejemplo, el propio título del libro de Reindert Falkenburg, obra de referencia, *The Land of Unlikeness*<sup>15</sup>, el jardín de la desemejanza y apoya su teoría en que en la obra “*De Civitate Dei* de San Agustín se denomina *regio dissimilitudinis*”<sup>16</sup>.

¿Reinterpretación? ¿Evolución en la percepción? ¿Valoración presente desde una perspectiva histórica? En muchas ocasiones, la tesis refleja el pensamiento ideológico - positivo o negativo- del creador e, independientemente del pensamiento ideológico que poseyera el creador de la obra original, la reformulación en la actualidad implica una toma de posición. En palabras de Cornago, “es una forma de ordenar la realidad para su representación, de jerarquizarla y valorarla en función de una estrategia de poder”<sup>17</sup>.

La realidad que presenta Jaume Policarpo posee el pulso de la vida misma, sin estar sometida a ningún tipo de coherencia ni jerarquía, incontrolable e imprevisible. Al igual que muchos de los artistas de principios de siglo XX, intenta eliminar barreras entre vida y arte con el objetivo de plasmar esta falta de estructura en la escena.

---

<sup>14</sup> Ésta y la cita anterior, *Ibidem*.

<sup>15</sup> Este libro fue entregado, junto a una invitación, a todos los personajes invitados a colaborar en un documental, dirigido por José Luis López Linares, sobre El Bosco, que en 2016 ha sido homenajeado por alcanzar el quinto centenario. El estreno del largometraje se ha realizado el 9 de junio de 2016, coincidiendo con la apertura en el Museo del Prado de “El Bosco. La exposición del Centenario”. Tráiler del documental *El Bosco, el jardín de los sueños*:

<https://www.youtube.com/watch?v=kOEnOUhFWgw> [Última consulta: 11/04/16]

<sup>16</sup> Nooteboom. *Op. cit.*, p. 42.

<sup>17</sup> Cornago, Óscar. “La teatralidad como crítica a la Modernidad”. *Tropelías*, n<sup>os</sup> 15-17, 2004-2006, p. 4.

La tesis se elabora, por tanto, con la sucesión de las imágenes y las acciones que arman la puesta en escena. Esta podría ser:

La vida es compleja, caótica y contradictoria y la reacción del hombre ante este hecho es el goce, el temor y el vacío. El Bosco supo transmitirlo en su día. Hoy los sentimientos y valores perviven y el arte tiene que ser capaz de seguir transmitiendo al público que no hay un pensamiento único ni un solo móvil hacia la emoción<sup>18</sup>.

### **1.3 Línea de desarrollo**

Debido a la ausencia de fábula en esta obra –característica del teatro asociativo– y de la renuncia a contar historias, premisa básica del teatro contemporáneo, explicaremos algunas claves de la puesta en escena que nos llevarán a entender cómo traslada esta tesis a la dramaturgia del espectáculo. En primer lugar, es una obra en la que no hay personajes ni texto. En segundo lugar, la obra tiene un carácter fragmentario, a base de imágenes plásticas muy poéticas (metáforas, analogías, hipérboles), todas ellas autónomas y con un *tempo* individualizado, presentadas como sucesión de cuadros, y en tercer lugar, genéricamente híbrida (teatro de movimiento, danza, teatro de títeres y de objetos, lenguaje audiovisual y rasgos de *performance*).

La línea de desarrollo de *El jardín de las delicias* no se produce por encadenamiento sino por sucesión de acciones siguiendo la línea de composición de la pintura original. De manera que se muestra un juego de analogías formales y de ideas trasladadas a la escena detectables por el espectador.

### **1.4 Lógica**

La lógica que se corresponde con la línea de desarrollo del paradigma asociativo presenta la causalidad deconstruida, de manera que presenta acciones desordenadas.

En el texto del programa de mano, que figura en el epígrafe 0, el propio Policarpo expresa su voluntad a partir de la estructura del tríptico del Bosco:

El único orden posible es el que el pensamiento, anárquico e inaprensible, impone. Hay que dejar la mano suelta y la mente libre, separarse de uno mismo, observar y tomar notas. No se me ocurre otra cosa. El tríptico nos ofrece simultáneamente todas las imágenes y contenidos. La selección, el orden y la valoración de éstas queda, en parte, en manos del espectador<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> La tesis esgrimida es original de la investigadora, no se extrajo de ninguna fuente susceptible de referenciar.

<sup>19</sup> Palabras de Policarpo sobre la descripción del espectáculo, que hemos incluido en el epígrafe 0 del comentario de este espectáculo.

Como veremos, la estructura no es aleatoria, se ampara además en el carácter procedimental de la pintura original; pero lo interesante a nivel dramático es la voluntad de experimentar entre disciplinas artísticas distintas y el riesgo de situarse en las antípodas del orden jerárquico clásico del teatro narrativo.

### 1.5 Principio organizativo

El principio que ordena la sucesión de las partes de la estructura externa del espectáculo es la macroestructura, la cual otorga unidad al conjunto y es fiel, de una manera personal, a la estructura del cuadro original. Esta aparece estudiada en multitud de documentos; nosotros hemos extraído esta información de la página Web del Museo Nacional del Prado que le dedica un análisis pormenorizado y didáctico, puesto que el lienzo forma parte de los fondos de la exposición permanente del museo. Además, en este año 2016, se conmemora el medio siglo de la muerte del pintor y el Museo lo ha celebrado con una exposición titulada *El Bosco. La exposición del V centenario*<sup>20</sup>.

Reproducimos aquí de manera concisa el análisis del tríptico tal como figura en la versión *online* de la Enciclopedia del Museo del Prado, para centrarnos posteriormente en la estructura del guión del espectáculo de Bambalina.

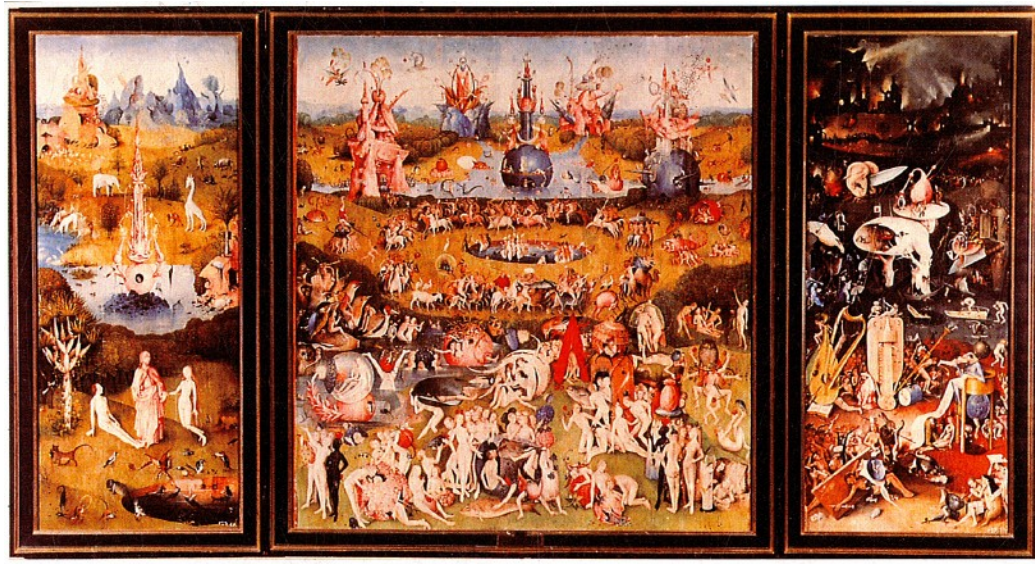


Fig. 63. Tríptico abierto de *El jardín de las delicias*

---

<sup>20</sup> También en el Museo Noordbrabant, en Den Bosch (Holanda), su ciudad natal, se presenta la importante exposición *Hieronymus Bosch. Visiones de un genio*. Milenio.com: [En línea:] [http://www.milenio.com/cultura/El\\_bosco-museo\\_del\\_prado-bosco\\_centenario-restrospectiva\\_El\\_Bosco\\_0\\_658134233.html](http://www.milenio.com/cultura/El_bosco-museo_del_prado-bosco_centenario-restrospectiva_El_Bosco_0_658134233.html) [Última consulta: 12/04/16]

**El tríptico cerrado**<sup>21</sup> muestra en grisalla el final del tercer día de la Creación [...] **El tríptico abierto** contrasta, por la brillantez de su color, con la grisalla del reverso, con sus tres paneles distribuidos en tres planos superpuestos gracias a la elevación de la línea del horizonte. **En el izquierdo**, dedicado al Paraíso terrenal, aparece en primer plano Dios – identificado por sus rasgos con Cristo– en medio de Adán y Eva [...] Se trata, por tanto, de la presentación de Eva a Adán, tema muy poco frecuente en las representaciones del Paraíso [...] **El panel central** –que da nombre al tríptico– está poblado por gran número de figuras humanas, animales, plantas y frutas. Las primeras –desnudas a excepción de la pareja del ángulo inferior derecho, que se suele identificar con Adán y Eva tras su expulsión del Paraíso–, ya sean hombres o mujeres, blancos o negros, aparecen en general en grupos o en parejas [...] No hay duda de que en esta tabla el Bosco representa el mundo entregado al pecado, y muestra a hombres y mujeres manteniendo relaciones –algunas contra natura– con una fuerte carga erótica alusiva al tema dominante en esta obra, el pecado de la lujuria [...] **En el panel derecho** se representa el Infierno, el más impresionante de los conocidos del pintor, denominado en ocasiones *Inferno musical* por la importante presencia de los instrumentos musicales utilizados para torturar a los pecadores que dedican su tiempo a la música profana [...] Si en el jardín de las delicias dominaba la lujuria, en el infierno reciben su castigo todos los pecados capitales.

*El jardín de las delicias* es una obra de carácter moralizador –no exenta de pesimismo– en la que el Bosco insiste en lo efímero de los placeres pecaminosos representados en la tabla central. El pecado es el único punto de unión entre las tres tablas. Desde su aparición en el Paraíso con la serpiente y Eva –que asume la culpa de la expulsión del Paraíso, como es propio de la misoginia medieval– el pecado está presente en el mundo –pese a que se muestre como un Paraíso terrenal engañoso a los sentidos– y tiene su castigo en el Infierno<sup>22</sup>.

La macroestructura es algo que el lector no tiene que interpretar, porque de manera intrínseca forma parte del funcionamiento general de la obra. Por esto, aunque a nivel de estructura interna, Jaume Policarpo abogue por el caos en el principio de sucesión dramática, los sentidos que otorguen los diferentes espectadores no estarán completamente deshilvanados.

---

<sup>21</sup> El destaque en negrita no pertenece al texto original, ha sido una decisión de la autora del trabajo para facilitar la lectura y la mayor comprensión de la estructura del cuadro al lector.

<sup>22</sup> Silva Maroto, Pilar. “El jardín de las delicias”. Museo Nacional del Prado. Enciclopedia online: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/jardin-de-las-delicias-el-el-bosco/578702d4-4420-4e97-8518-8363a1fc2c9e> [Última consulta: 6/03/16]. Publicado en papel en: *100 Obras Maestras del Museo del Prado*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, p. 28.



En cuanto a la estructura dramática interna, el principio organizativo es la forma abierta. Es obvio que la elección de este principio es un desafío a la dramaturgia clásica occidental y que hay que detectar las características específicas dada la multitud de variantes que puede presentar.

En *El jardín de las delicias* tenemos que hablar de trama y no de argumento. Trama en cuanto urdimbre de situaciones, de “motivos” que se suceden seleccionados por el director escénico y presentados de manera fragmentaria y discontinua. La base estructural son las escenas y los cuadros o secuencias. El concepto de ilación de cuadros posee un origen pictórico y es muy adecuado para estructurar cada una de las unidades que conforman el montaje escénico.

El lugar espacio-temporal en la forma abierta varía sin cesar y el concepto de tiempo en la estructura espacio-temporal no sigue la continuidad lógica, aparece fragmentada.

Las diferentes intrigas no forman parte de una acción principal sino de una constelación de situaciones, se juega con repeticiones o variaciones temáticas y con acciones paralelas. Integra multitud de aportaciones escenográficas en la puesta en escena y, en ocasiones, hay miradas al espectador, con lo que se supone rota la cuarta pared.

Los personajes no responden a caracteres, sino que son instrumentos dramáticos al servicio de las necesidades del montaje.

### **1.6 Estructura u ordenación de la partes**

De manera ambigua, el paradigma asociativo, al presentarse como una sucesión de cuadros, permite una ordenación de partes de acuerdo a variaciones distintas a las formas de estructuración clásicas.

Dijimos que la estructura del espectáculo no dista excesivamente del esqueleto del guión escénico y realmente, los casos de anomalía entre guión y montaje escénico vienen dados por la variación en la dotación de contenidos, de las imágenes empleadas en algunas secuencias o la ordenación de estas respecto al texto de incitación y la pintura original. Algo absolutamente lógico cuando se trata de procesos de creación y de investigación.

A nivel estructural, el guión se divide en tres grandes partes. En primer lugar, encontramos un prólogo y posteriormente, dos escenas denominadas segunda y tercera. Cada una de las tres partes, se articula en sus correspondientes secuencias: el prólogo, con tres secuencias; la segunda escena, con seis secuencias –siendo denominada la sexta “los grupos singulares”, estando constituida a su vez por tres grupos–; y la Tercera Escena con seis secuencias y final.

Con voluntad de ser fiel a la estructura del tríptico en la composición del espectáculo, la ordenación podría ser equivalente al tríptico cerrado y tríptico abierto de la pintura del Bosco, este último compuesto por los tres paneles: izquierdo, central y derecho.

La estructura que presenta el espectáculo, relacionándola con el guión escénico, es la siguiente<sup>23</sup>:

**1) Prólogo, primera y segunda secuencia** [Posible Escena Primera]

**(prólogo)**

pórtico izquierdo... el paraíso... el jardín del edén... la edad de la inocencia

primera secuencia

primer símbolo – primera imagen – primera visión

la fuente de la vida

ORGÁNICA

ROSADA

AFILADA

FINÍSIMA

DELICADA

FEMENINA

QUIRÚRGICA

**ENTRAÑAS BRILLANTES ROJAS HÚMEDAS  
CARDO VAGINAL**

se ilumina muy lentamente, nos muestra su verticalidad

ÓRGANO ORNAMENTO

FRÁGIL SURTIDOR

CONSTRUCCIÓN CARNAL

la base se transforma en el rostro de un ser

pequeños movimientos de animación (ojos y boca)

DELICADA METAMORFOSIS

sonidos que se revuelven en el interior graves dilatados

sonidos acuáticos

sonidos guturales profundos

pompas que estallan

ruidos intestinos eructos

se pone en marcha un mecanismo interno

cadencia circular

la pequeña fábrica de la vida

---

<sup>23</sup> En la transcripción del guión escénico que aparece en las páginas que siguen, hemos respetado tipográficamente las intenciones de Policarpo de llevar a cabo, como comentaremos, una verdadera poesía visual, por tanto, los tamaños y tipos de letra son los que el autor utiliza.

expulsa agua por todas sus fuentes  
AGUA SOBRE AGUA  
SALPICADURAS  
SAVIA SANGRE VERDE  
**MANANTIALES – RÍOS – TORRENTES**  
**SEMEN**  
PRIMERO AZUL – DESPUÉS VERDE – AL FINAL MUY VERDE  
se conforma la vida mineral  
TIERRA – TIERRA  
GRAVA – PIEDRAS  
(CRUJIDOS)  
va naciendo la vida vegetal  
HOJAS – RAMAS – LLUVIA – VIENTO  
(progresión sonora)  
irrumpe el mundo animal  
INSECTOS – BESTIAS – AVES  
(apoteosis sonora)  
**CAOS**  
final brusco – corte radical – oscuro breve  
SILENCIO TOTAL

## **PRÓLOGO [1:35 - 3:45]**

En el Prólogo del guión escénico se alude directamente al pórtico izquierdo y a los motivos importantes que figuran en el cuadro. En cambio, las primeras imágenes del espectáculo no nos remiten a ese panel, sino al tríptico cerrado que representa *La Creación del mundo*, obviada en el guión. A pesar de que las imágenes sean distintas, la metáfora nos remite al momento original. De hecho, pensamos que después del Prólogo y antes de la Primera secuencia, en el guión debería figurar Escena Primera, puesto que cuando empiezan a enumerarse las escenas directamente nos encontramos ya con la Segunda Escena y la Tercera Escena. En ningún momento encontramos alusión a la Primera Escena.

**01:35** En el montaje, parece que la imagen inicial esté inspirada en la idea expresada en la primera secuencia del guión, la fuente de la vida, a la cual se refiere como primera imagen, primer símbolo, primera visión. Está representada por un triángulo<sup>24</sup>, afilada verticalidad.

---

<sup>24</sup> Figura que en el *Diccionario de símbolos* se define como “Imagen geométrica del ternario, equivale en el simbolismo de los números al tres. Su más alta significación aparece como emblema de la Trinidad. En su posición normal, con el vértice hacia arriba también simboliza el fuego y el impulso ascendente de todo hacia la unidad superior, desde lo extenso (base) hacia lo inextenso (vértice), imagen del origen o punto irradiante [...]”. Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid, Ed. Siruela, 2006, p. 452.

Esta fuente se concibe como brillante, carnal, dinámica, sugerente. Su interior está en continuo movimiento: fluido, constante, curvo, sensual, como revolviéndose y genera la sensación de que algo se está gestando. Sonido de creación, profundo y grave. Percusión. En 02:59, se ilumina la tierra.

En 03:00, la figura va hacia el suelo y se recuesta.

03:15 Realiza movimientos agitados que remiten al acto sexual. Como si esta fuente original tuviese un coito con la madre tierra, a la cuál fecunda. Horizontalidad: tumbada y preñada, se revuelve para extraer la oronda barriga [3:26 - 3:45] y de este acto nace, flotante, “el Ojo que todo lo ve”<sup>25</sup>, símbolo que se interpreta como la vigilancia de Dios sobre la humanidad. Ordinariamente se encuentra inscrito dentro de un triángulo con uno de sus tres vértices hacia arriba y con la mirada hacia abajo, esto, según René Guénon, “como símbolo del «Principio de la manifestación misma» y de «omnipresencia» en su «significado especial de providencia»”<sup>26</sup>.

En ese momento, por primera vez, escuchamos sonidos relacionados con el mundo animal, pájaros en concreto; en la pintura, esa referencia la observamos en forma de bandadas de pájaros en la parte superior del panel izquierdo del tríptico abierto.

A caballo entre la trasferencia entre lenguajes y la sinestesia, en el guión escénico advertimos la voluntad de dibujar una fuente de palabras mediante la alineación centrada del texto. Se consigue sugerir la verticalidad del objeto, germen de la vida.

#### Segunda secuencia

el orden – la creación – la paz – la serenidad – la existencia simple  
se ilumina muy lentamente el rostro sereno y ausente de  
DIOS – JESUCRISTO – CREADOR – HOMBRE – ANIMADOR – MANIPULADOR –  
TITIRITERO  
movimiento suave de la cabeza, abraza con la mirada toda la escena y el público  
Y LO DE MÁS ALLÁ  
EXPRESIÓN SOBRENATURAL  
¿dios ha creado al hombre o el hombre ha creado a dios?  
dibuja un símbolo con su mano derecha, extiende la izquierda  
nacen la mujer y el hombre en las manos de los animadores  
les otorga la vida con el aliento

---

<sup>25</sup> También llamado Ojo de la providencia o Delta luminoso.

<sup>26</sup> Guénon, René. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. R.L.S. Cibeles nº 131 – Gran Logia de España (compilación póstuma de Michel Vâlsan en pdf), 1962, p. 405.

**SEGUNDA SECUENCIA [3:46 - 17:37]**

En principio, el ojo-esfera gira y da vueltas [3:46]. Mientras esto ocurre, la figura del suelo se retira y va recobrando la verticalidad hasta convertirse en el Triángulo de pie, frontal a público [4:03]. La esfera-ojo se detiene [4:05], la figura lo atrapa y lo ubica a la altura de su sexo; [4:07] y mientras vibra para transformar el movimiento de dinámico a estático – símbolo reconocible de Dios–, surgen sincronizados y al unísono dos actores del agujero-centro de la tierra [4:17], al situarse uno a cada lado, se arrodillan y, enlazando los brazos (4:21), generan el parpadeo del ojo, al subirlos y bajarlos de modo inverso. La actriz lo mueve en sentido derecha-izquierda. De este modo, entre los tres dan vida al elemento y construyen la metáfora de la vigilancia divina. El movimiento se va ralentizando hasta que el párpado se cierra [5:07].

Los tres actores y sus niveles (centro-alto y dos extremos de rodillas) refuerzan la idea de Trinidad: la posición de los hombres en nivel medio-bajo respecto a la posición en nivel alto de la mujer, crean la imagen de un pequeño triángulo dentro del triángulo.

Van deshaciendo la acción hasta que se desenlazan [5:15] y manteniendo una relación a distancia a través de sus manos, emulan la imagen del fresco de Miguel Ángel en el techo de la Capilla Sixtina, *La creación de Adán* (ca. 1511), basado en el episodio del Génesis bíblico que relata cómo Dios crea al hombre a su imagen y semejanza [de 5:17 a 5:30]. A partir de aquí se crea una transición oscura y roja, mientras se desarma la imagen progresivamente hasta desaparecer todos los actores y los objetos en el agujero circular que hay en el suelo. El cual remite simbólicamente tanto al Averno como al centro de la tierra [de 5:30 a 6:29].

*-Anomalía en la ordenación y en el contenido respecto al guión escénico y la pintura:*

Dos signos, la Fuente de la vida y la imagen de Dios Padre; el primero, se puede ver en la zona central del pórtico izquierdo del cuadro y el segundo, en la parte exterior con los postigos cerrados. Ambos se yuxtaponen en el montaje e interactúan independientes de la ordenación exacta en el cuadro. De hecho, la imagen del dedo de Dios -que indica la idea de seguimiento, de que todas las cosas van por su proceso natural- es un detalle que en el cuadro aparece en el exterior, en la parte superior derecha; y por el contrario, en el espectáculo de Bambalina empieza a jugarse en un momento más avanzado, en el minuto 6:36.

La segunda secuencia se divide en dos grandes momentos o subsecuencias.

A continuación, nos referimos a la segunda:

EVA Y ADÁN  
HOMBRE Y MUJER  
EL VIENTRE Y LOS BRAZOS  
les hace humanos, les indica su complementariedad, les dota de atracción mutua, les habla  
del  
amor  
también planta la semilla del desasosiego inexplicable  
coge la mano de Eva, ella mira a Adán, se cruzan sus miradas, se quedan prendidos el uno  
del otro  
DIOS PADRE MIRA AL FRENTE MAYESTÁTICO IMPENETRABLE  
Les impulsa una fuerza extraña (que no depende de su voluntad) que les hace moverse y  
vivir, no  
son responsables directos de sus gestos ni de sus expresiones, manifiestan un punto de  
desconcierto y otro de perplejidad  
¿por qué hacen lo que hacen?  
¿por qué dicen lo que dicen?  
¿por qué sienten lo que sienten?  
ADÁN MIRA SUS GENITALES Y EL ROSTRO DEL CREADOR  
UNA Y OTRA VEZ  
ALTERNATIVAMENTE  
**EVA MIRA UN INSECTO QUE ZUMBA PANZA ARRIBA**

Humo [6:13] Empieza a emerger una figura, puede ser hombre o puede ser Dios [6:30]. Sus muñecas las manejan dos varillas grandes, como las de los títeres cuando ayudan a articular el movimiento.

Imágenes ambiguas y sugerentes: el actor como marioneta sin voluntad y ciego es portador del dedo de Dios, que de forma casi automática realiza el “mudra” –gesto espiritual del hinduismo y budismo que se realiza con las manos– de la bendición hasta que se confunde y entra en caos.

En 7:00, el actor es sustituido por una marioneta, el dedo de Dios perdura, bendice, la marioneta observa al manipulador, se descompone y cae; el dedo de Dios es mantenido por el manipulador que recoge la misma actitud de autómatas del actor del minuto 6:36 y en 7:20, cae también al agujero/abismo.

A partir del minuto 8:00, se proyecta sobre el dispositivo escénico la imagen de la presentación de Eva a Adán por parte no de Dios Padre sino de Cristo, su forma joven y terrenal. Imagen del Paraíso Terrenal que aparece en el centro de la parte inferior de la tabla izquierda del cuadro. En cambio, contrastando con el clasicismo de la imagen

proyectada, lo que aparece ahora en escena es una especie de globo flexible, relleno de aire, de dimensiones gigantescas, que representa la mano de Dios, creador del mundo (que desaparece sobre el minuto 10:00). Se puede considerar que Jaume Policarpo ha empleado en este caso una figura retórica, la hipérbole metonímica, como recurso escénico.

A nivel visual, se presenta un material transparente que deviene en esferas o burbujas, que remite a los tubos, ampollas y esferas de cristal del universo iconográfico de la pintura; y a nivel simbólico, se refuerza la imagen de la creación, de la grandeza divina y del juego ambivalente entre Dios Padre y Dios Hijo.

Por otra parte, la referencia a Eva y Adán en la segunda secuencia del guión escénico, en el espectáculo se presenta primero como una imagen proyectada. Una imagen que parece pronosticar las acciones venideras.

En 10:04, asistimos a la creación de Adán. Nace de un globo repleto de globos que al liberarse, dejan que se libere también el primer hombre. Descubre el espacio-mundo y deambula solo –creando imágenes de gran lirismo entre los dos manipuladores y la marioneta– hasta que la atmósfera se tiñe de rojo y, al atrapar un globo rojo-madroño-fruta de la pasión, se anuncia un cambio de ambiente. En 13:40, una música melódica de ecos medievales, introduce la aparición de Eva. La presentación del personaje es poética y etérea. Su imagen no se ofrece de modo directo, aparece recubierta por una gasa vaporosa y sensual, factor que aporta un carácter de ensoñación al encuentro. La fina malla que les separa potencia el deseo. Ella irrumpe inocente y desnuda. Ambos están desnudos<sup>27</sup>.

En 15:50, ella se escapa y él queda solo llorando. En 16:00 vuelve y le cubre. Será en 16:23, cuando parece que tomen conciencia del espectador y decidan exponerse frontales a público, como en el cuadro. Luego, siguen amándose, hasta que en 16:54 desaparecen envueltos en la tela por el agujero central.

Paralelamente, en el fondo, en 16:47, empieza a verse la proyección del segmento del cuadro correspondiente a la tabla izquierda, el Paraíso Terrenal, que responde al tercer nivel (de las cuatro divisiones que presenta) y, dentro de éste, a la zona central del bosquecillo de manzanos. La imagen que se aprecia con nitidez a partir de 16:51, en la pintura responde al momento en que ambos son presentados por Dios Padre.

---

<sup>27</sup> Según Cirlot, la desnudez desde la simbología cristiana de la Edad Media tiene una doble lectura y un sentido ambivalente, belleza física, moral y espiritual; y por otro lado, atracción irracional y humana.

La escena se ha oscurecido, de manera que el protagonismo se centra en la imagen proyectada. En 17:05, la actriz –que quedó tumbada– se incorpora y queda sentada de espaldas. Su silueta se adivina superpuesta; la imagen femenina desdoblada en dos tamaños a vista del espectador. A nivel musical, también empieza a apreciarse una superposición: sobre la melodía lírica se encadena un lejano ritmo de percusión. Con el sonido de unas campanas, en 17:11, desaparece la imagen proyectada y el foco se concentra en la actriz, que acariciaba la imagen de la tela. Queda de espaldas.

En 17:37, oscuro. Se pierde la música antigua.

Ni en el cuadro ni en el montaje teatral, ella nace de una costilla de Adán. En cambio, a diferencia del Bosco, Policarpo parece que por potenciar el carácter onírico de la secuencia, en la segunda aparición de Eva, presenta a un Adán recostado en el suelo y medio dormido.

## **2) Prólogo, tercera secuencia y Segunda escena, primera secuencia**

### Tercera secuencia

La inquietud – la imperfección – el peso de angustia – la vibración perenne de la tierra a  
nuestros  
pies – la suprema orfandad – las moscas

### SEGUNDA ESCENA

tabla central: el jardín de las delicias

EL ESTADO DE DESEO – EL JUEGO DEL AMOR – LOS MOMENTOS PREVIOS AL PLACER

FÍSICO

LA INTENCIÓN SIN CONSUMACIÓN

DEJARSE HACER – ABANDONARSE – PERDERSE

QUERER Y NO DEBER

sin oponer resistencia pero sin iniciativa

LA ACCIÓN FRÁGIL

EL GESTO SUAVE

LA PULSACIÓN LENTA

### **Primera secuencia**

**La expresión del rostro en la pintura, las caras del Bosco, el carácter  
representativo, la  
uniformidad, la ausencia de individualidad  
ESPECIE HUMANA**



*-Anomalía por la supresión de ambas secuencias del guión en el montaje<sup>28</sup>.*

Como en la vida y como en el cuadro, tras la extensa segunda secuencia del prólogo, el guión escénico propone una ruptura del lirismo de la situación anterior o, al menos, una convivencia contrastante con otros elementos más angustiantes e inseguros. En el cuadro, en el bosquecillo de manzanos del que hablábamos se aprecian inquietantes animales acechando, que ofrecen una imagen no idílica precisamente. Se trata de aves, que simbolizan el pecado masculino; de animales de tierra, que son símbolo del pecado femenino; y de animales de agua, relacionada con el mundo emocional. Como dijimos, esta secuencia no se desarrolla en el montaje, pero la sensación de desasosiego que genera sí que está creada. Se sugiere con los mínimos elementos, fundamentalmente con la música: el pulso continuo y primitivo de la percusión con intermitencia del sonido de campanas desbanca a la melodía medieval y las imágenes desarrolladas en penumbra imponen el mundo oscuro sobre la luz. Estos mínimos elementos mantienen al espectador en vilo.

La siguiente parte suprimida es la que en el guión escénico da paso a la tabla central y más representativa, puesto que da título a la obra, pictórica y escénica. En el cuadro del Bosco, esta tabla se distribuye en cuatro niveles y tres ambientes generales. El primer nivel es el nivel superior y está relacionado con el panel izquierdo. A nivel visual, es el encargado de dar continuidad entre las partes. Es como si en la intención del pintor residiese la intuición de que el espectador observará el cuadro como si leyese un libro, de manera que la parte superior de cada tabla siempre está relacionada con la imagen ambiental de lo visto en la tabla anterior.

En el guión, esta primera secuencia de la escena segunda está relacionada en contenido y sensorialidad con la segunda del prólogo. Pensamos que también tiene puntos de contacto con la siguiente escena del montaje escénico, producto de una nueva anomalía que detallamos a continuación. Estas asociaciones ayudan a la economía en la presentación de motivos y seleccionan el material que para Policarpo es prioritario.

---

<sup>28</sup> Las descripciones que acompañan a cada ítem estructural funcionan a nivel de título o idea base en el guión escénico. La autora del trabajo ha decidido mostrar este extracto para dar a conocer las características del material de partida para el proceso creativo, pero es una selección de muestra. Este mismo procedimiento se seguirá en todos los casos de anomalía por supresión de secuencias. El guión completo se encuentra en la carpeta de Anexos.

### 3) Segunda escena, cuarta y quinta secuencias.

- *Anomalía en la ordenación y en el contenido respecto al guión escénico y la pintura:*

La segunda escena empieza con la supresión de la primera secuencia y con la inversión en el orden en la presentación de las siguientes. Se adelantan la cuarta y la quinta que actúan con una doble función: como previo de las escenas centrales y como enlace con el ambiente de las anteriores.

cuarta secuencia

el agua, el lago circular, el baño, el juego de la seducción, el juego de la exhibición, lo  
femenino multiplicado, el reflejo, el espejo que duplica  
MUJERES DESNUDAS EN LA PALANGANAJUEGOS  
DE AGUA LAGO-BAÑERA  
AGITAN EL AGUA  
SILENCIO

#### **CUARTA SECUENCIA [17:50-19:36]**

En 17:50, empieza a iluminarse la escena por la zona del fondo. La actriz sigue de espaldas, se supone que está desnuda. En 18:00, vemos aparecer un globo y el títere de Adán. Se abre la luz progresivamente hasta quedar *a full* en 18:43, Adán-títere aparece por detrás de Eva-actriz. La toca, le hace cosquillas y ella reacciona a cada una de las acciones del títere. Tiene la apariencia de juego distanciado. El ritmo crece y el cuerpo de ella experimenta una especie de convulsiones. En 19:13, él –que se había retirado un momento- vuelve y le toca un pecho. Crea la sensación de verla por delante, por la zona del pecho que el espectador no puede ver. Dirige miradas lascivas al público, acción cómplice que causa hilaridad. En 19:30, se coloca delante y asoma detrás para ver los pechos y el sexo. Hasta el momento, es él quien dirige la acción de la escena, frente a la receptividad pasiva de ella.

La escena parece remitir al tercer nivel de la tabla central de la pintura del Bosco, el baño de Venus, que ocurre en el estanque. En la Edad Media, se consideraba un sitio virginal, fuente de la juventud. El centro sólo lo ocupan mujeres desnudas, signo de lujuria y concupiscencia. Alrededor se observan hombres excitados que esperan a las mujeres.

El agujero central del espacio escénico en esta ocasión actúa como signo creador de espacio y ambiente dramático y se convierte en el estanque. La actriz/Eva se erige en metáfora de todas las mujeres y su espalda desnuda, en signo icónico de la desnudez de las

mujeres del cuadro. En nomenclatura de Kurt Spang se trataría de un espacio/ambiente estilizado porque se trata de “un ejercicio de esencialización y por tanto de reducción al mínimo de signos teatrales”<sup>29</sup>. Ese espacio sobrio acaba de completarse a nivel de significativo con el efecto del suelo:

El material fundamental de la secuencia es el agua y se sugiere con la conjunción de luz fría azulada que se proyecta desde el suelo subterráneo hacia arriba -y tiñe el cuerpo de la actriz- con la trama de rejilla del suelo metálico que deja pasar la luz por sus agujeros. Cuando el cuerpo se mueve, se crea el efecto óptico del vaivén del agua.

El espacio textual que describía Jaume Policarpo en el guión escénico está perfectamente creado con estos signos teatrales mínimos.

quinta secuencia

los acróbatas MACHO – RITO – ANIMAL – MONTURA – HOMBRES  
CABALGAR – CABALGAR – CABALGAR – CABALGAR – CABALGAR  
FOLLAR – MONTAR  
EMBESTIR – EXHIBIRSE – SACUDIR  
CABALGADURA EN MOVIMIENTO CONTINUO  
UN HOMBRE DESNUDO SOBRE ESA CABALGADURA  
ACROBACIAS

#### **QUINTA SECUENCIA [19:37 -20:03]**

En **19:37**, ella le coge y empieza a recostarse en el suelo. Adán queda arriba y los dos actores-manipuladores quedan a vista, parecen tres participando del acto amoroso.

En **19:45**, ella está tendida en el suelo en plano sagital. Él permanece encima y las convulsiones de ambos cuerpos dan signo de la realización del acto sexual.

En **19:55**, ella gira y queda tendida en el suelo de espaldas en plano frontal, horizontal al espectador. Él asoma por detrás de su cuerpo como si se tratase de un espacio por el que tiene que escalar.

En **20:08**, coge el brazo de ella, lo eleva y se eleva flotando en el aire. En **20:20**, se vuelve a acercar y la modifica, cogiéndole la parte superior.

En **20:30**, le eleva la pierna izquierda y forma una cavidad respecto a la otra pierna, por donde él asoma. Es la zona del sexo.

---

<sup>29</sup> Spang, Kurt. *Teoría del drama*. Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, 1991, pp. 207-208.

En 20:37, por la cavidad Adán saca un ramo de flores cercano al ano. Símbolo de culminación que se repetirá más tarde en las imágenes de esta misma tabla -con referencia más exacta a uno de los motivos del cuadro- como práctica homosexual masculina. Se retoma la romántica y nostálgica melodía del violonchelo y con ella, en 20:03, se produce un sensitivo oscuro.

La imagen de los caballos y del cabalgar/montar tanto de la pintura como del guión escénico se reduce y esencializa en la sensual metonimia del acto sexual.

#### **4) Segunda escena, segunda y tercera secuencias y primer y segundo grupos de la sexta secuencia [de 28:27 a 39:01]**

- *Anomalía en la ordenación y en el contenido respecto al guión escénico y la pintura:*

Constituyen el corazón del espectáculo y son las escenas principales de la tabla central: final de la segunda y tercera secuencias y primer y segundo grupos de la sexta secuencia. Además de aparecer invertido el orden respecto a las que acabamos de estudiar, también se invierte el orden –como veremos– entre las escenas de los dos grupos. Se desarrolla primero la acción del segundo grupo. Aparecen divididas del siguiente modo:

Bloque 1: final de la segunda y tercera secuencias (de 28:27 a 32:13)

Bloque 2: segundo grupo de la sexta secuencia (de 32:22 a 35:33)

Bloque 3: primer grupo de la sexta secuencia (de 35:35 a 38:33/39:01)

El objetivo puede ser el de destacar las escenas que conforman este conjunto de secuencias. De hecho, la selección musical para el CD *Bambalina, Música para la imagen* está extraída de la música correspondiente a este bloque. En la última entrevista realizada a Joan Cerveró, se le preguntó por qué había destacado este fragmento para el disco y él contestó que fue a criterio de la compañía. Motivo que parece abundar en nuestra suposición:

[PREGUNTA DE LA DOCTORANDA]

¿Por qué has escogido los fragmentos musicales presentes en el CD *Bambalina, Música para la Imagen*? ¿Qué puntos de interés resaltas respecto a otros momentos de la banda sonora? [...]

[RESPUESTA DE JOAN CERVERÓ]

La elección no fue exactamente mía sino que me la propuso la compañía, a lo cual no puse ninguna objeción. Todas la músicas son mías y aunque algunas me gustan más, las propuestas eran muy interesantes y mostraban los aspectos básicos de las dos composiciones, rítmica,

melodía, emoción y reflexión sobre la escena. Me produjo una gran satisfacción volverla a escuchar. [...] <sup>30</sup>

Puesto que el análisis del fragmento musical de *El jardín de las delicias* se centra en esta sección y se ha desarrollado en el Capítulo VI “El universo sonoro, un componente escénico más en el análisis del espectáculo contemporáneo”, seguimos con el siguiente epígrafe.

### 5) Segunda escena, tercer grupo (40:45- 43:00)

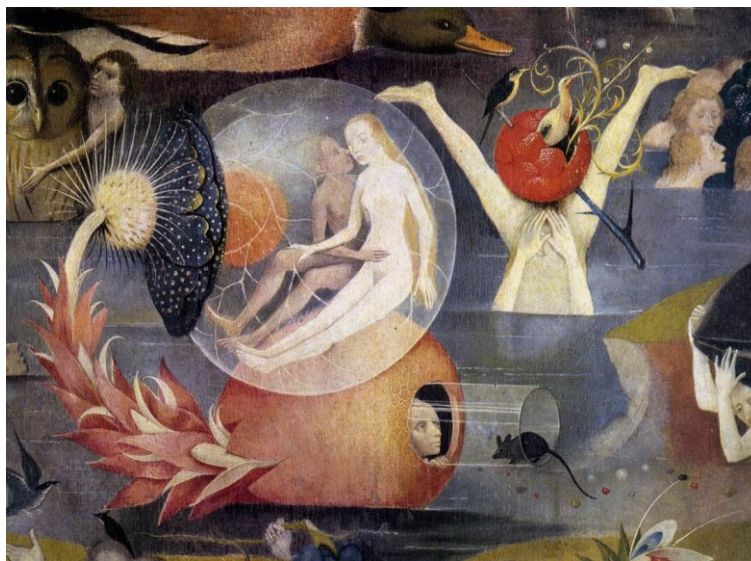


Fig. 64 Fragmento El jardín de las delicias. Tabla central

### TERCER GRUPO

#### el hombre sumergido

el animador desnudo con la cabeza hacia abajo las piernas estiradas hacia arriba en forma  
de uve y  
con una mano tapándose los genitales  
entre las piernas una cáscara esférica roja, al presionar con las piernas la cáscara se  
quebra y por  
la grieta se vierte un líquido que se derrama por el cuerpo del animador  
algo que no vemos golpea desde dentro la cáscara

---

<sup>30</sup> Anexo 14. Segunda entrevista realizada a Joan Cerveró [25/10/15].

se hace un agujero y por el asoma un afilado pico de ave que se va abriendo paso hasta que  
consigue ensanchar el agujero lo suficiente para salir  
intenta levantar el vuelo  
el animador baja una mano y agarra una espina muy grande (como la del cuadro) intenta  
ensartar  
al pájaro  
las piernas se mueven, la cáscara cae  
el animador con la cáscara en la cabeza, desnudo, la espina atravesándole el cerebro y el  
pájaro  
picándole  
OSCURO LENTO  
SE PROYECTAN OTROS FRAGMENTOS DE LA TABLA CENTRAL  
SOBRE PAPEL CEBOLLA SE PROYECTA LA PINTURA COMPLETA  
SE QUEMA EL PAPEL EL CUADRO ARDE  
INCENDIO EL INFIERNO  
TRANSICIÓN A LA TERCERA PARTE

A nivel escénico, el desarrollo de acciones de esta secuencia es de las más fieles a la descripción de imágenes del guión. Es breve y se divide en dos cuadros, correspondientes a las mayúsculas y minúsculas del texto que podemos observar arriba.

El primero se sucede entre **40:45** y **41:30**. Tiene correspondencia con el nivel inferior de la tabla central del cuadro del Bosco (zona izquierda). El pintor plantea el mundo al revés en muchos sentidos (animales y frutos más grandes que los humanos, acróbatas, etc.). El color de las aguas se enturbia respecto al que hemos visto en el Jardín del Edén (fuente con cuatro ríos) y el Baño de Venus (el estanque). El mundo empieza a resquebrajarse conforme nos acercamos al infierno, apareciendo multitud de símbolos asociados al pecado y al sexo.

En el montaje escénico, una imagen esencializa todo este ambiente: un cuerpo de mujer que asoma de cintura para arriba, invertida, las piernas forman una “v”. Se supone que practica el onanismo con un fruto. La bajada a un nivel inferior viene dada por la luz, todo es más sombrío que en el cuadro.

El inicio de la acción del segundo cuadro se encabalga progresivamente al primero. La acción se desarrolla entre **41:40** y **42:00**. En el fondo, se advierte la sombra de grandes pájaros picudos que rompen el escenario placentero del jardín con acción violenta. Al igual que en el cuadro, crece la tensión desde arriba -nivel superior de la tabla central/escena segunda- hacia abajo. El truco teatral de las sombras en conjunción con la proyección aumenta las dimensiones naturales, la brutalidad se hiperboliza.

Entre 42:00 y 43:00, se proyectan en el fondo distintos fragmentos de la tabla central de la pintura original, con predominio de la imagen que observamos en la Figura 64. Se trata de la reproducción de la imagen de la escena que acabamos de ver. Se oscurece la escena y apreciamos estos fragmentos a través de dos círculos que se asemejan a dos grandes lupas. Dificulta la visión el hecho de que estén en movimiento. De repente, empiezan a arder hasta el oscuro. Entramos en el infierno.

**6) Tercera escena, primera y segunda secuencia [43:39 - 51:27]**

**TERCERA ESCENA  
pórtico derecho EL INFIERNO  
(el infierno del músico)**

**AMBIENTE:** rayos de luz que atraviesan la tiniebla  
resplandores  
incendios lejanos  
atmósfera densa  
polvo en suspensión  
humo

**SONORIDAD:** caos en la lejanía, confusión, campanarios en ruinas, aletear de murciélago,  
almas  
fundidas por la lava

**COSAS GENERALES:** noche sin firmamento, interior de la tierra, vapores venenosos,  
corrientes  
subterráneas, líquidos densos y espesos como la sangre de la tierra, MAGMA, PRESIÓN,  
PIEDRAS  
VIVAS, CÚPULA DE ROCA

estar en la angustia, ser angustia, necesito el tormento como el aire que respiro, el dolor  
físico como  
el placer sexual, el dolor de la permanencia, el sinsentido de algo condenado a  
permanecer, el  
destino insobornable, el final eterno, LA ETERNIDAD, siempre acabando, la muerte  
constante, el  
tormento de los símbolos  
LA MUTILACIÓN  
DISECCIÓN  
LESIONAR LA CARNE  
HERIR HIÉREME POR FAVOR  
la costumbre de lo macabro  
la cotidianidad del martirio  
la naturalidad en el dolor  
la trasgresión es la norma no es posible la trasgresión libertad absoluta  
no hay nada más humano que el instinto

el estado orgánico del sufrimiento enfrente del estado mental del sufrimiento  
y la aparente falta de emoción en esta tabla... en este sustrato

un destello de placer en la mirada  
todo destila un regusto morboso en el sufrimiento propio y en el ajeno  
(no hay expresión crispada)  
(no hay terror verdadero)  
continúa habiendo recreación  
y repetición

**PAISAJE DE FONDO:** masas errantes  
el destino colectivo  
la humanidad  
CIELO INVERTIDO REVERSO DE LA CÚPULA CELESTE UNIVERSO BAJO TIERRA UN  
MUNDO SUBTERRÁNEO LLENO DE AGUJEROS DE GALERÍAS DE POZOS CÍRCULOS  
VACÍOS DE NEGRO TÚNELES PARA ESCAPAR

### **primera secuencia**

VIGILA DIOS  
VIGILA EL HOMBRE DE MIRADA AVIESA EL HOMBRE ÁRBOL HUEVO  
VIGILA EL CREADOR INDIFERENTE  
VIGILA EL PINTOR DISTANTE  
VIGILA EL ARTISTA EL INVENTOR AJENO  
LA MIRADA ABARCA ACAPARA INTEGRA ARMONIZA  
el hombre árbol ladea ligeramente la cabeza, parpadea y mira ... lejano e incomprensible  
ocupa la escena completa la figura ósea  
esquelética  
fósil  
seca raquítica  
habla en una lengua del pasado  
**EL AIRE** pájaros de mal agüero negros aletean y gorjean  
los manipuladores llevan capuchas negras de muerte (verdugos)  
delantales de carniceros botas de goma  
una gran llave de hierro está colgada de la punta de una lanza  
tiene en su anilla hueca colgado un conejo muerto y desollado  
el cuerpo inerte del animal se balancea de un lado a otro  
el péndulo de un reloj llave de tiempo muerto  
las proporciones del animal son idénticas a las de las figuras de madera  
títere muerto de carne y hueso  
los animadores lo manejan como hacen con las figuras  
EL CUERPO RESUCITA  
OSCURO BREVE



Desde 43:00 a 43:38, inicio de la tercera escena, se genera una transición en la que predomina la oscuridad. El ambiente que plantea como prólogo Jaume Policarpo se consigue a través de la luz, una intermite luz blanca como de proyector de cine que va recorriendo distintos lugares del espacio, de los acordes de un violonchelo y antes de la siguiente secuencia, gracias a unos segundos de silencio.

**PRIMERA SECUENCIA [43:38 – 47:23]**

En 43:39, con el ambiente distanciado y extraño iniciado por la música electrónica, toma el protagonismo el hombre-árbol. De los tres niveles en que se divide la tabla derecha del cuadro, esta figura se enmarca en el tercer nivel, en el llamado infierno del frío. Representa la alquimia y mira al espectador apenado. Sus patas (tres), que son su base, están huecas; también lo está el interior de su cuerpo. En el montaje de Bambalina, la expresividad lograda con el títere es altísima, adquiriendo matices de gran humanidad que contrastan con el vacío de lo hueco.

El hombre-árbol del espectáculo permanece en escena con mayor o menor presencia hasta el final de la función. La acción principal que describe Policarpo es la vigilancia, una vigilancia que se multiplica desde dios hasta el espectador pasando por títeres, humanos del escenario... Así es como él interpreta la mirada directa del pintor al espectador de la obra de arte.

De 39:40 a 47:23, “un títere de carne y hueso” extrae de su interior huevos de distintos tamaños y los lanza al mundo subterráneo. Las patas/manos de un enorme pájaro que habita en el averno se muestran ávidas de adueñarse de ellos.

**segunda secuencia**

sobre la plataforma circular que cubre la cabeza del hombre-árbol aparece una figura que  
anda de  
puntillas con un huevo (real) sobre la espalda  
HUEVO SÍMBOLO CÉLULA VIDA  
la figura juega con el huevo (malabarista)  
el huevo y la figura acaban precipitándose sobre una superficie metálica que se está  
calentando con  
fuego real  
el huevo se rompe y se solidifica por el calor  
la figura se quema los pies  
salta y grita  
para de golpe / comprende que es un muerto / no puede sentir ese dolor  
huele a huevo quemado  
OTRO OSCURO BREVE

## **SEGUNDA SECUENCIA [47:23 – 51:27]**

Esta secuencia se resuelve entre dos títeres “humanos”, uno grande y uno pequeño. El de mayor dimensión es agresivo con el pequeño. Hasta ahora aprisionaban burbujas, esferas, cilindros que se asemejaban a placentas y bolsas amnióticas, en este momento ambos se encuentran encerrados tras una pared transparente, una especie de muro. El huevo como germen de vida extraído del hombre-árbol se aplasta sobre esta superficie. La imagen metafórica chorreante podría ser perfectamente la sangre del pequeño. Siguen las acciones violentas.

Las acciones que siguen responden una anomalía de ordenación, puesto que se retoman del final de la primera secuencia del guión.

En **49:44**, empieza a oírse el sonido de una campana, icono metonímico del mundo religioso. Según se acerca, advertimos que la tañe el títere más grande, y su badajo es el cuerpo colgante del títere pequeño. En **50:03**, se encadena su sonido con la melodía del canto gregoriano de unos monjes, elemento que introduce el símbolo metafórico de la crítica a la iglesia patente en el cuadro. En **50:55**, vemos que, en el otro extremo, el otro títere también cuelga de un aro. El movimiento de ambos es pendular. Se genera el símbolo del no-tiempo. Esta acción perdura hasta **51:27**. Oscuro. De nuevo, la oscuridad no es total, porque está salpicada de la luz blanca intermitente de un proyector hasta **51:41**.

## **7) Tercera escena, sexta secuencia [51:42 – 53:01]**



Fig. 65. Fragmento El jardín de las delicias.  
Tabla derecha

*Anomalía en la ordenación y en el contenido respecto al guión escénico y la pintura:*

En el guión escénico, esta secuencia es la última antes del final; en cambio, para el montaje decidieron adelantarla. También en la pintura del Bosco aparece más cercana al nivel superior de la tabla, en el infierno del fuego. Marca la conexión entre el infierno de fuego y el de hielo, es decir, entre el cuchillo y la gaita del hombre-árbol (situada en el bonete y símbolo del demonio).

**sexta secuencia**

símbolo fálico  
LAS OREJAS Y EL CUCHILLO  
EL TANQUE  
LA MÁQUINA INFERNAL QUE CORTA  
SONIDOS DE MÁQUINAS QUE CORTAN SIERRAS MECÁNICAS RADIALES  
LA APISONADORA AVANZA EL FILO DEL CUCHILLO REPICA CONTRA EL SUELO TODO  
LO CORTA VA A POR EL HOMBRE ÁRBOL Y LO DESCUARTIZA VA A POR UNO DE LOS  
MANIPULADORES Y LO DESCUARTIZA  
VEMOS SU CUERPO MEDIO DESNUDO Y LLENO DE RAYAS DE SANGRE ESTÁ MUERTO  
VA A POR EL SEGUNDO ANIMADOR Y LO ACUCHILLA LO MATA LO VEMOS LLENO DE  
RAYAS ROJAS DE SANGRE MUERTO  
VA A POR EL TERCER MANIPULADOR Y LO ACUCHILLA MATA A SU PROPIO ANIMADOR  
NO HAY NADIE VIVO EN ESCENA PERO APARECE UNA FIGURA DETRÁS DE LOS CUERPOS  
AMONTONADOS  
(oscuro)

La oreja-cuchillo además de ser un signo fálico representa las calderas del infierno y era el castigo que se les daba a los chivatos de la inquisición. Corta, acuchilla, descuartiza hasta que sale en **53:01**.

**8) Tercera escena, tercera secuencia [53:02 - 58:33]**

**tercera secuencia**

El monstruo azul con cabeza de ave rapaz sentado en una poltrona engulle a una de las  
figuras con  
parsimonia  
la figura más que resistirse se va acomodando  
la figura es expulsada (defecada) en un pozo  
escatología sonora  
tímido grito que se va perdiendo en las profundidades de la caída  
el pajarraco inicia la ingestión de otra figura  
caen por el agujero del escusado monedas de oro

En **53:02**, emerge de la puerta del infierno un gran pájaro de mal agüero. Se trata de un demonio devorador que picotea los cuerpos mutilados hasta **54:43**. El personaje de la pintura es el príncipe del demonio que devora y defeca. Está sentado en una silla-trona muy alta. En el espectáculo, se dirige a la silla en **54:54**.

A partir de **55:03** y hasta **55:26**, surgen fragmentos cortantes de un material con efecto-

espejo del agujero central. En 56:59, la melodía del violonchelo acompaña la sensual entrada de una figura-títere humana. Una abundante melena nos indica que es mujer. Se entretiene mirándose al espejo, hasta que –por contraste y rompiendo el momento– en 57:16, el demonio la corta y le picotea primero la cabeza y luego todo el cuerpo. Se detiene en 57:30. Diez segundos más tarde micciona largamente sobre ella hasta 57:50. Y en 58:23 se retira por donde vino. Queda la imagen de la mujer despedazada en suelo sobre cristales hasta perderse en 58:33.

En 58:34 se abre la luz general de la escena. Se van amontonando los distintos cuerpos descuartizados, víctimas de la violencia. Volvemos a ver al vigilante hombre árbol hasta que se produce un fundido a oscuro en 58:40.



Fig. 66. Imagen de la postal publicitaria del espectáculo

## **9) Tercera escena, cuarta y quinta secuencia**

- *Anomalía por la supresión de las secuencias del guión en el montaje.*

Desde la aparición de la mujer, en la anterior secuencia ya vimos que Jaume Policarpo junto al equipo de actores resolvieron la escena del demonio devorador entregándose a la libertad creativa por encima de la sujeción al texto. Ese espíritu continuará hasta el final del espectáculo, de manera que volvemos a encontrar anomalía por supresión en las secuencias restantes del guión escénico, cuarta y quinta secuencia.

**cuarta secuencia**

aparece el enano transfigurado con el yelmo y la cola, del yelmo sale un pincho, corre a  
toda

velocidad y pincha, corre y pincha- pincha-pincha-pincha  
JUEGO CON LOS MANIPULADORES (transición)

**quinta secuencia**

empalado cosido perforado penetrado por el arpa  
se ve a la figura atravesada por las cuerdas del arpa en posición idéntica a la del cuadro  
suena la música  
de ARPA  
la figura se coloca sobre el brazo del arpa  
solo le quedan las manos libres con ellas va pulsando las cuerdas  
a cada nota un gemido contenido de placer  
la resonancia se prolonga por las terminaciones nerviosas  
la música penetra literalmente en el cuerpo  
una serie repetida de notas  
progresiva la velocidad y la intensidad  
convulsiones  
catarsis  
(oscuro lento)

**10) Secuencias finales del espectáculo [58:55-1:06:17]**

Las nuevas secuencias aportan teatralidad al final del espectáculo y coherencia de las acciones principales con el lenguaje de los títeres. Se extiende la acción violenta de desmembrar y descuartizar del Bosco a la desarticulación de segmentos del mundo de las marionetas. Es más, en el mundo al revés, se introduce un elemento de rebeldía entre títere y manipulador. Si las manos son el instrumento del manipulador, el títere decide acabar con ellas.

En **58:55**, entra un personaje-títere con un cuchillo entre piernas. Se conjugan dolor y placer, como partes del mismo juego. En **1:00:37** lo coge desde dentro y pretende cortar la mano del manipulador. En **1:01:11**, oscuro.

En **1:01:20**, se ilumina la zona en que permanece la mujer muerta y él comienza a depositar distintos fragmentos de zonas del cuerpo mutiladas hasta crear un montón.

En **1:02:40** se abre luz general de nuevo y volvemos a ver al hombre árbol mirándonos. Fundido a oscuro en **1:02:51**.

En la última secuencia, **1:03:10**, podemos apreciar a la actriz colgando desde la barra en posición invertida. Recuerda a las posiciones de los equilibristas y a los acróbatas del cuadro. Se trata de una imagen-resumen del universo de *El jardín de las delicias* muy simbólica. En **1:03:35**, los dos hombres-títeres se pegan entre ellos y la intentan alcanzar, hasta que en **1:04:39** se detiene el balanceo e inician la acción de intentar desnudarle el tronco. En **1:04:43**, le pintan el tronco a rayas rojas. La imagen es muy sensual.

A partir de **1:04:50**, la impulsa y da paso a un espectacular balanceo que cesa en **1:06:00**. A partir de este momento, saca del centro medio cuerpo inerte de uno de los manipuladores, más miembros mutilados y por último, un tercer medio cuerpo que se supone que es del tercer manipulador. El títere ha triunfado sobre los tres manipuladores, se emancipa de ellos.

La luz se centra en el cuerpo colgado de la mujer hasta que progresivamente en **1:06:17** se hace el oscuro.

### **1.7 Montaje**

Según la estructura del espectáculo, observamos que -a pesar de que se acoge a la macroestructura de las tablas del Bosco- el montaje de las partes no sigue un desarrollo. Se encuadra en las características del paradigma asociativo, puesto que se ha construido a base de compilar momentos, la mayoría de las veces de manera aleatoria. El criterio por el que se rige es el principio de ensamblaje de aleatoriedad.

Como afirma Aragón Pividal, se trata de fragmentos desenfocados, que se pueden presentar con distintas ordenaciones, porque no responden a un principio y un final.

El espacio, el tiempo, el contexto, el conflicto, un sujeto concreto, son factores de la estructura dramática que no son fundamentales en el mundo visual en el que nos quiere sumergir el espectáculo de Bambalina. Es el espectador el que tiene que poner en marcha su mundo de asociaciones y, como parte de un material conocido, por indagación o por inducción ir reconstruyendo el todo mediante conexiones sorprendidas y personales. El objetivo, además del reconocimiento, es despertar en él nuevas resonancias.

A pesar de lo expuesto, las transiciones entre las partes nunca son abruptas ni suponen un corte respecto a lo anterior. Desde el inicio del espectáculo, a través de la iluminación y de la música, se crea un universo con una atmósfera distanciada y extraña, general y por momentos, lírica y espiritual, que contribuyen a otorgar continuidad al desarrollo. Se

trataría de tránsitos convencionalizados entre fragmentos, que con voluntad de caos se insertan en el pulso de un mundo que tiene un desorden ordenado particular.

### 1.8 Principio de transmisión y efecto

La elección de presentar de este modo la sucesión de secuencias visuales ante los ojos del espectador apela a su imaginario. Mediante la sorpresa, la belleza, lo intenso y lo emocional se busca afectar su inconsciente a través de la llamada asociación 'mental', y provocar así una apertura sensorial y cognitiva. El efecto inmediato de las imágenes y las conexiones que suscitan son sensaciones inéditas y perturbadoras que, a nivel mediato, podrían abrir sus canales de percepción y estimar que hay otras vidas o, al menos, otras opciones de vivirla más intensas y fronterizas.

El objetivo del teatro asociativo en este punto es interrumpir los hábitos de percepción cotidianos y como describe Aragón Pivald, "transgredir ideas prefijadas por la cultura"<sup>31</sup>.

### 1.9 Representación del mundo

Lejos de buscar de identificación y la empatía con el mundo real del teatro narrativo y el cuestionamiento del mundo actual del teatro discursivo, el modelo asociativo parte de la idea de la "descomposición de lo compuesto", de la "deconstrucción de lo construido". Pretende demostrar que aún quedan realidades por descubrir, otras percepciones, sensaciones, relaciones y experiencias que desconocemos y que están ahí, al alcance de los sentidos. Sólo hay que dejar a un lado al *logos*, que nos limita en cuanto que nos dirige hacia un modelo determinado de representación del mundo, y abrirnos a percibir el mundo de un modo mucho más sensible, a manera de sinestesias.

La sinestesia, inherente a estos procesos escénicos y signo estilístico predominante del teatro posdramático, se presenta en la actividad teatral en cuanto proceso comunicativo. Tanto en la pintura de El Bosco como en el espectáculo de Bambalina, las diferentes figuras y motivos se presentan como una experiencia sensorial que se comunica entre los sentidos. Vista, tacto, oído, gusto y olfato conviven en la creación de las imágenes, como conviven las emociones del placer y el dolor. No se sabe cuál de los dos actúa primero. Diferentes texturas, colores, ritmos, actividades corporales, objetos, sonidos, etc., son susceptibles de componer el poema visual que acontece en escena, además de reunir toda esta diversidad en una textura perceptiva en el espectador que tiende a la unidad; puesto

---

<sup>31</sup> Aragón Pivald. *Op. cit.*, p. 182.

que estos procesos perceptivos son individuales y están inducidos por asociaciones y *correspondances* propios del imaginario que, como es sabido, es siempre personal.

En este teatro sensorial o experiencia de sinestesia teatral o teatro visual o poema escénico, entre tantas denominaciones posibles, el público recibirá a nivel consciente, el sonido, el color, el sabor, el olor y las texturas, la imagen mental (imaginación y recuerdos) y las emociones que entrelazan estos fenómenos. Algunas veces son codificables, otras no, según la intención y el contenido del fragmento que están percibiendo. También según su sensibilidad individual.

### **1.10 Procedimiento estético dominante**

No podemos perder de vista que cada disciplina artística cuenta con características, posibilidades y recursos distintos y que, por tanto, la simultaneidad de percepciones y sensaciones que permite la observación de la pintura de cara a la recepción, en teatro es prácticamente imposible de emular (en cuanto a espacio, acciones, tipo de producción, etc.). Esta limitación no permite la coexistencia de la amalgama de grandes objetos que actúan como ejes organizadores en la pintura del Bosco. A nivel dramático, obliga a presentarlos de manera sucesiva y encadenada como ocurre en el espectáculo de Bambalina.

El recurso estilístico predominante que subsana esta limitación teatral es el abandono de la síntesis, otro de los signos estilísticos del teatro posdramático y -en esta misma línea- del paradigma asociativo. Al cambiar el acento de la significación por el de la percepción, como acabamos de ver al hablar de la representación del mundo, se considera que ésta es y debe ser abierta y fragmentaria. La síntesis se sustituye por una nueva visión: la semántica de la forma, en la que se presentan “abundancia de signos simultáneos como una duplicación de la realidad que aparentemente imita el caos de la experiencia cotidiana real [...] La síntesis se sacrifica para alcanzar la densidad de momentos intensos”<sup>32</sup>.

*El jardín de las delicias* de Bambalina Teatre Practicable se adhiere perfectamente a este rasgo estilístico, pero lo más asombroso es que para investigar en las nuevas formas teatrales propuestas por Jaume Policarpo tengamos que acudir -en este caso- a un referente tan lejano como una pintura realizada al final de la Edad Media. Y es que en realidad, a nivel de composición, la obra del Bosco le viene como anillo al dedo, al resultar aparentemente caótica, con multitud de escenas colocadas sin obedecer a una ordenación

---

<sup>32</sup> Lehmann, *Op. cit.*, pp. 144-145.



espacial clara y compuesta por una gran constelación de pequeños detalles, que nos conducen a pensar que el tríptico se basa en una composición muy reflexionada.

Obviamente esta textura queda muy clara cuando se trata de una exposición bidimensional porque, al ser plana, toda la superficie queda expuesta de manera global a los ojos del espectador, a manera de mapa. Pero esta idea de fragmentación y de *collage* es más difícil de transmitir cuando estas imágenes se levantan y cobran vida en el universo tridimensional de la escena teatral.

En este sentido, la crítica teatral coetánea, lejos de conocer las claves estilísticas de las nuevas manifestaciones teatrales, cuestionó el montaje por la falta de un hilo argumental o fábula que diese cuerpo y estructurase *El jardín de las delicias*, a pesar de apreciar el bello y vibrante espectáculo de Bambalina<sup>33</sup>, como manifiestan los siguientes fragmentos:

“[...] ofreciendo al azar lo que forma parte de una compleja y caótica malla de sensaciones e imágenes, inconveniente que arrastra el montaje donde tras un prometedor inicio, la acción se suspende, en forma de escenas hilvanadas, sin prácticamente progresión dramática hasta el mismo final”<sup>34</sup>.

“Tal vez se echa en falta una mayor radicalidad, o el haberse atrevido a conformar un relato más concreto, o trama, para así poder acabar en un final más definido que el real”<sup>35</sup>.

“[...] Hay en la base de este, con todo, bello trabajo de Bambalina un problema conceptual apenas resuelto. [...] En más de un sentido, este El Jardín de las delicias tiene algún punto de contacto con la crisis coreográfica y de historias argumentales de la danza contemporánea”<sup>36</sup>.

Se cuestionó la falta de trama o de hilo argumental. No se llegó a advertir la coherencia existente entre la forma y el discurso, es decir, entre lo que se cuenta y cómo se cuenta.

### 1.11 Relación con el texto

Para el análisis dramaturgico de *El jardín de las delicias*, observamos que el patrón a seguir como línea de investigación no podía ser el mismo que el empleado en los dos bloques anteriores. En estos últimos, como hemos comentado, la cuestión que centraba nuestro

---

<sup>33</sup> Anexos: DVD 1. 2\_Material de prensa. Prensa 7\_Jardín. Dossier prensa Jardín-críticas.

<sup>34</sup> Tortosa, Virgilio. “Excelencias del buen hacer”. *Cartelera Qué y Dónde*, nº 933, de 29-I a 4-II-1996.

<sup>35</sup> Herreras, Enrique. “El Bosco animado”. *Cartelera Turia*, nº 1669, de 29-I a 4-II-1996.

<sup>36</sup> J. A. M. “Trabajo artesano”. *El País*. 20-II-1996.

objeto de estudio en cuanto al texto era dilucidar qué grado de fidelidad o libertad poseían los textos o guiones dramáticos creados por Jaume Policarpo con respecto al texto narrativo o partitura original, qué tipo de contexto dramático y cuál era la figuración dramática del receptor del discurso seleccionados desde la dirección escénica en función del discurso de la puesta en escena.

En esta ocasión, el referente originario en que se inspiró Policarpo para la elaboración de su montaje se había separado del arte de la literatura dramática o musical como base y había acudido a las artes plásticas a nutrir su creatividad. En concreto, a la pintura de principios del siglo XVI, última etapa del período gótico, llamado estilo flamenco. *El jardín de las delicias* pertenece a este momento en el que, según afirman los expertos, El Bosco generó su producción más importante.

Por tanto, de los dos niveles en que se divide todo texto, a partir de las investigaciones de estructuralistas y formalistas, nosotros nos hemos centrado en el nivel del discurso (cómo se presenta esta historia al lector), puesto que el nivel de la historia (o cadena de acontecimientos que se cuenta) no podía servirnos como modelo. Además, había que acudir a la morfología de la obra pictórica para encontrar un parangón en nuestro estudio. Se podría considerar que, en este caso, el tríptico ha actuado como texto, pero sería contribuir a la visión textocentrista de los espectáculos y entraríamos en contradicción con la tesis que estamos esgrimiendo para el Bloque C, cuyos espectáculos están cohesionados por compartir la teatralidad, nunca la literalidad.

La estructura de este montaje teatral busca obedecer a la idea de estilo y composición que constituye el conocido cuadro. Pero el mundo visual no ha sido el único aspecto que ha vertebrado nuestro análisis, ha existido otro componente fundamental en la dramaturgia de la compañía que constituye uno de sus sellos de identidad y base para sus espectáculos: el guión escénico. En el mismo, confeccionado a manera de poema visual, encontramos una primera selección de los motivos del cuadro que interesan dramáticamente a Jaume Policarpo. Alejándose de la escritura convencional, intenta acercarse a la poesía no verbal e iconoclasta, crea una nueva disposición espacial, juega con el diseño gráfico (los tamaños de las letras, las mayúsculas y minúsculas, etc.), en donde el componente icónico prevalece sobre el verbal y nos adelanta la mixtura y la concepción estética del espectáculo. De hecho, lleva como subtítulo “texto de incitación”<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Anexos: DVD 1. 3\_Materiales diversos. Libro abortada publicación.

En cuanto a la realización teatral, el concepto de guión escénico de Jaume Policarpo está cercano al concepto de texto del teatro posdramático. En éste, la concepción de “texto” es radicalmente distinta a como se había entendido hasta ahora: el *texto lingüístico* y el *texto representacional* interactúan en el hecho teatral inmersos en el concepto de *performance text*.

Aunque el término *texto* es aquí algo impreciso, expresa cada ocasión en que tiene lugar una conexión y un entrelazamiento de (al menos potencialmente) elementos portadores de significado [...] el texto escrito y/o oral pre-existente y el *texto* (en el sentido amplio de la palabra) de la escenificación (con los actores, sus adiciones *paralingüísticas*, sus reducciones o deformaciones del material lingüístico; los figurines, la luz, el espacio, una temporalidad particular, etc.) se entienden bajo una nueva luz a través de una *concepción modificada del performance text*<sup>38</sup>.

## 2. Recursos de composición

### 2.1 Modelo actoral

El modelo actoral del teatro asociativo es el del operador o ejecutante y, como lo denominamos en anteriores análisis, performer. Su función no es la de ser personaje, ni siquiera actor; hoy por hoy podríamos estar hablando de la conjunción cuerpo-materia-objeto.

Precisamente, el teatro posdramático en ningún momento estima como categoría al “actor” ni al “personaje”, directamente se refiere al “cuerpo”. Se considera que en el teatro todo se inicia con una acción corporal. En esta misma línea se sitúa Erika Fischer-Lichte y su manera de entender el fenómeno teatral como performativo, que en un capítulo titulado “Sobre la producción dramática de la materialidad”, establece como categoría la “corporalidad” y expone que “el ser humano tiene un cuerpo que puede manipular e instrumentalizar como cualquier objeto”<sup>39</sup>.

Dentro de la categoría “cuerpo”, Lehmann establece la tipificación con la denominación “imágenes corporales posdramáticas”. En este orden, el modelo actoral de *El jardín de las delicias* pertenecería a la imagen, *el cuerpo y las cosas*. En palabras de Lehmann:

[...] El teatro juega –y esto constituye la fascinación permanente de las marionetas– con el reflejo, de modo que el actor dota de vida al objeto y, con ello, hace él mismo de instrumento que actúa casi inconscientemente, dejándose manejar por las leyes ocultas de la mecánica (o

---

<sup>38</sup> Lehmann. *Op. cit.*, pp. 148-149.

<sup>39</sup> Fischer-Lichte. *Op. cit.*, p. 158.

de la gracia). Ciertamente, el arte de la escenografía podría dedicar sus esfuerzos a esclarecer un nexo entre las acciones de los sujetos y su mundo material, sus construcciones y sus objetos, aunque el drama pasa por alto este entrelazamiento<sup>40</sup>.

El entrelazamiento del cuerpo con el mundo material es un hecho que en la tradición del teatro dramático estaba reprimido y que el teatro posdramático reaviva con la interacción entre el cuerpo humano y el mundo de los objetos. De esta imbricación, se produce una transgresión en la que el objeto pasa a ser sujeto y crea la sensación de que nosotros nos transformamos en objetos, hasta llegar en ocasiones a una cosificación. Según Lehmann, toda la tradición de las marionetas podría participar de esta transgresión desde el *bunraku*, al teatro de marionetas o los que entren en la tradición de la *supermarioneta* de Gordon Craig –actores disciplinados, *sin alma*–.

Se trata de una manera de hacer teatro que surge en los años setenta el *teatro de movimiento* y con voluntad de alejarse del teatro dramático, el *teatro de objetos*. En él, la comunicación, liberada del discurso verbal, se logra a través de un cuerpo mudo. Estas categorías están presentes en muchos de los espectáculos de Bambalina Teatre Practicable.

## 2.2 Objetos

La difuminación de la frontera entre lo vivo y lo inerte -que apuntaba Lehmann- adquiere gran presencia en este montaje de Bambalina. Por ejemplo, de 28:53 a 32:00, encontramos a un grupo de tres actores que jugando con los objetos/frutas, el ritmo, la segmentación corporal y la repetición se fusionan con ellos e, igualmente, se transforman en grandes marionetas que construyen seres animados con frutas o se entregan a un lúdico juego sexual.

En este sentido, podemos enmarcar el espectáculo en la categoría propia del teatro asociativo, *descontextualización del objeto*, que implica una anomalía respecto al uso habitual del objeto. La categoría emergente que rige de base este concepto es la misma que mencionábamos en el epígrafe anterior, la *transformación*. Los usos están abiertos a cualquier utilización que haga de ellos el ejecutante, de manera que la imagen se irá concretando en función de su manejo y con ella la asociación de un sentido. En palabras de Deleuze, “Los accesorios y los objetos esperan su destino, o sea, la necesidad que les va a otorgar el personaje”<sup>41</sup>, aunque nosotros no hablemos de personaje.

---

<sup>40</sup> Lehmann, *Op. cit.*, p. 365.

<sup>41</sup> Deleuze, G. y Bene, C. “Un manifiesto menos”, *Superposiciones*. Buenos Aires, Artes del Sur, 2003, p. 79.

Esto respecto a la utilización, pero en *El jardín de las delicias* debemos considerar otro aspecto fundamental: la conceptualización estética de dicho objetos. Aunque en el espectáculo existe el condicionamiento de recrear el universo del Bosco y este factor condiciona el concepto estético del tratamiento de los objetos, pensamos que aún forma parte de la etapa figurativa de la compañía, aunque se trata de una figuratividad que nunca es exactamente mimética dado que su sello personal es ostensible desde etapas muy tempranas.

Apuntábamos como rasgo estilístico la supresión de la síntesis y, en este caso, la finalidad dramática sería la de reforzar los momentos intensos. El visionario del Bosco utilizó grandes objetos que servían como ejes organizadores de su vasta pintura (la esfera del mundo, la fuente de la vida, el estanque del Baño de Venus, la oreja-cuchillo, el hombre-árbol, etc), Jaume Policarpo todavía reduce más lo reconocible por parte del espectador y hace una selección mucho más sucinta de los elementos de la pintura que más impacto generan en su percepción subjetiva. Realiza una abstracción en sentido filosófico, psicológico y formal. En definitiva, recrea su personal manera de plasmar los detalles más significativos de la pintura, esencializando la pluralidad de sus motivos y dotando de gran lirismo, intensidad y diversos tipos de juego a los fragmentos escogidos.

### 2.3 Tiempo

En el teatro asociativo, el tiempo de la vida se distorsiona, no se representa un tiempo. Ya que, según Aragón Pividal,

en los paradigmas discursivo y asociativo, el tiempo es un tiempo real, el del presente, y, por tanto, un tiempo de vivencia y disfrute conjunto entre espectador y orador/ejecutante, un tiempo que dura lo que dura la argumentación/acción. Sin embargo, el tiempo presente, el tiempo significativo, aún puede ser experimentado, sentido, de forma diferente en ambos paradigmas<sup>42</sup>.

En *El jardín de las delicias*, el nivel de la temporalidad forma parte de las anomalías del discurso. Se juega a la duplicidad temporal: tiempo pasado-presente atemporal cohabitan. Se genera una percepción imprecisa de la realidad objetiva y del tipo de realidad presentada, que está en función de la clase de relación que tienen los distintos seres con ese mundo.

---

<sup>42</sup> Aragón Pividal, *Op. cit.*, p. 190.

## 2.4 Espacio

Según la clasificación de espacios posdramáticos, el espacio de *El jardín de las delicias* es un espacio metonímico. No lo consideramos metafórico, porque esta figura retórica potencia la similitud visual. Como dice Lehmann, la metonimia produce la relación y la equivalencia entre dos medidas. El espacio general del jardín es un fragmento del espacio mundo; por medio de la abstracción y el énfasis, el tipo de relación es de contigüidad. De acuerdo con las distintas secuencias, igual que ocurría con los objetos, el espacio se transforma y sugiere distintos significantes o motivos visuales (agujero central: puerta del infierno, estanque, etc.; fondo: telón pintado del teatro clásico resuelto con audiovisual, fragmentos de cielo, etc.) En realidad, como ocurre en el teatro asociativo, este espacio no se refiere a ninguna realidad exterior, se materializa estilizado y pictorizado.

De una manera muy personal y siempre adscrito al *teatro de imágenes*, retoma la tradición iniciada en los años 80 de los *tableaux* (enmarcaciones) y, más concretamente a la tradición pictórica de los *tableaux vivants*<sup>43</sup> (cuadros vivientes). El recurso se desarrolla desde la libertad creativa y con el rasgo de abstracción propio del estilo de Jaume Policarpo.

Todas las escenas están colocadas sin obedecer a una ordenación espacial clara, como dijimos, existen grandes objetos que actúan como ejes organizadores. A pesar de estas anomalías en la espacialidad, el espacio es un espacio performativo, atópico, que -siguiendo a Fischer-Lichte- funciona sobre todo como espacio atmosférico. Es una “esfera de presencia”, algo energético que se genera, irradia y tiñe todo y a todos los ocupantes del espacio teatral. Un ambiente sensorial que transforma cuando se siente y entra por la piel. Lo mismo que ocurre con la música y la iluminación, principales componentes escénicos del espacio atmosférico. Dice la investigadora:

Böhme desarrolló su estética de la atmósfera como antítesis a una estética semiótica. Mientras que la estética semiótica parte del supuesto de que habría que entender el arte como un lenguaje, y que por lo tanto ha de centrarse en procesos de generación de significado, la estética de las atmósferas dirige su atención a la experiencia física<sup>44</sup>.

En el teatro sensorial, existe un desplazamiento del significado por la experiencia física. Evidentemente, se crean contextos y situaciones como ocurre con *El jardín de las delicias*,

---

<sup>43</sup> Al teatro de Robert Wilson, tan cercano a las artes plásticas, también se le comparó con esta tradición.

<sup>44</sup> Fischer-Lichte, *Op. cit.*, p. 243.

pero es una forma teatral más ligada no solo a las artes plásticas sino a nuevas categorías que el teatro posdramático, performativo o asociativo llevan tiempo investigando.

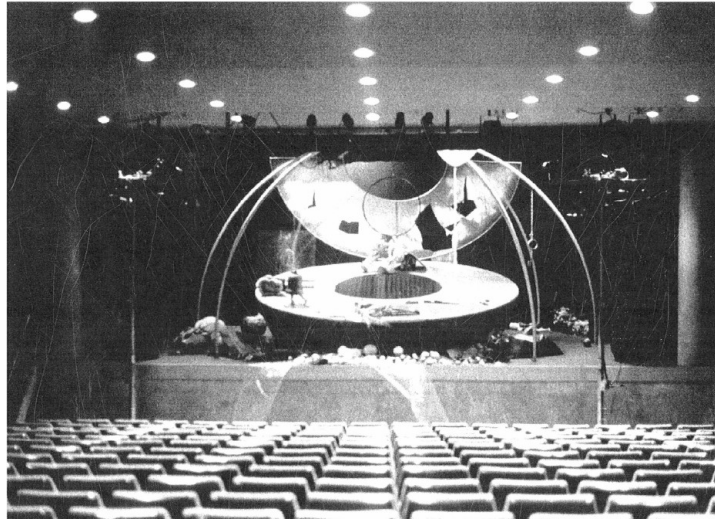


Fig. 67. Dispositivo escénico de *El jardín de las delicias*

El dispositivo escénico responde, como en otros montajes, a un tipo de escenografía de estilo abstracto. No se centra en ningún lugar ni tiempo específicos, es más, ayuda a crear la sensación de atemporalidad y universalidad, funcionando con objetos que lo completan y, a veces, concretan. Y, por último, necesita de la imaginación del espectador porque no es una escenografía ni descriptiva ni objetiva.

## 2.5 El espectador

En el programa de mano del espectáculo, Policarpo impulsa al espectador a vivenciar una visión personal del cuadro. A nivel creativo, expone, en unas palabras que ya hemos transcrito al comienzo del comentario de este espectáculo, que “su ordenación y su estructura internas serán tan lógicas como lo son los sueños o la percepción de la existencia”.

Si acudimos brevemente a los antecedentes de las vanguardias históricas que dan origen al teatro posdramático, encontramos las imágenes oníricas como recurso en diferentes movimientos estéticos con la intención de lograr la disolución de la unidad dramática clásica y convencional.

Los *pensamientos oníricos* conforman una textura que se asemeja al *collage*, al montaje y al fragmento y no al desarrollo de acontecimientos claramente estructurados. El sueño es el modelo por excelencia de la estética teatral no jerárquica, herencia del surrealismo. Artaud se anticipó hablando de jeroglíficos como elemento intermedio entre la palabra y la

imagen. Freud también alude a la imagen del jeroglífico como algo a descifrar. El sueño hace necesario un concepto nuevo y distinto del signo.

Se busca abrir la puerta al inconsciente, de manera que lo comunicado sea siempre producto de un proceso idiosincrático y personal, puesto que cada inconsciente contiene un discurso propio. En teatro, Grotowski, conduce esta idea no solo al terreno de la creación sino también hacia la comunicación. Según su tesis, “la verdadera comunicación no se efectúa en el entendimiento, sino mediante impulsos de la propia creatividad del receptor, impulsos cuyo valor comunicativo está fundado en las predisposiciones ampliamente universales del inconsciente”. Lo que se intenta desencadenar en el espectador son asociaciones, un flujo de imágenes que circulen en doble dirección entre la escena y el espectador.

Los mundos que presenta El Bosco no tienen nada que ver con la realidad, ni con la comprensión humana. Es uno de los primeros genios de la historia del arte que introduce en sus imágenes el componente onírico que supera la realidad consciente. La fantasía, el humor, la crítica vitriólica saturan esta imagen cruda del ser humano, que se precipita al infierno en cada uno de sus actos. El Bosco puebla sus paisajes con monstruos plantas antropomorfas y objetos imposibles. El ser humano es poco más que un gusano diminuto pululando entre ambientes misteriosos. [...] En el infierno, el sueño-pesadilla se disloca: orejas de las que emergen cuchillos, demonios con bocas dentadas en el vientre, escaleras que no llevan a ningún sitio y, entre todo ello, los cuerpos de los pecadores que están siendo despedazados por los demonios y sus máquinas infernales<sup>45</sup>.

*El jardín de las delicias* de Bambalina es un juego serio, en el que hay una aceptación natural de la complejidad y de la fusión de los opuestos que componen al humano y al universo.

A nivel de recepción, terminamos con la opinión de un crítico teatral que captó la singularidad de Jaume Policarpo en este montaje.

Marionetas y actores salen a escena para hablar de la creación, del jardín (simboliza los pecados) y del infierno en un sentido muy diferente a como lo hizo el pintor medieval. En la primera parte se plantea quién creó a quién; en la segunda, se habla de la carne y de los sentidos y en la última, de un infierno alejado de cualquier interpretación moralista: “El infierno –afirma Policarpo– es solo la parte más oculta de la mente humana”<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> Fernández, Juan (coord.). *Guía visual de pintura y arquitectura*. Madrid, Santillana, 1997, pp. 54-55.

<sup>46</sup> V., M. “Bambalina representa en el Rialto *El jardín de las delicias*”. *Diario 16*, 17-I- 1996. Anexos: DVD 1. 2\_Material de prensa. Prensa 7\_Jardín. Dossier prensa Jardín-críticas.



Obra 8

2011

**COSMOS**



Fig. 68 Cartel *Cosmos*

### Ficha artística:

**Creación:** Jaume Policarpo

**Intérpretes:** Nacho Diago, Àngel Fígols, Jesús Muñoz

**Diseño Iluminación:** Víctor Antón

**Composición Musical:** Albert Sanz

**Coreografía:** Rosa Belén Ardid

**Diseño gráfico:** Espacio Paco Bascuñán 2010

**Fotografía:** Mario Piera

**Vídeo y Proyecciones:** Eloi Càrcel

**Construcción objetos e Instalaciones:** Toni Zafra

**Ayudantes Montaje Instalaciones:** Jaume Quilis, Juanfran Aznar

**Equipo Técnico:** Martín Muñoz/Víctor Antón/Yavet Ramos

**Jefe de Producción:** Josep Policarpo

**Distribución y Producción Ejecutiva:** Ángeles González

## **Descripción del creador, Jaume Policarpo**

### **Objeto desechable**

De los infinitos objetos que hemos inventado con una intención puramente práctica hay algunos que ahora nos resultan especialmente inquietantes: los objetos de un solo uso, los desechables. Se fabrican y distribuyen por millones y su capacidad invasora es tal que donde haya una persona, estas manufacturas se congregan en masa a su alrededor. Son de uso tan corriente y generalizado que se han tornado invisibles. Si hubiera que crear un antagonista –permítidle la expresión al titiritero– perfecto del objeto artístico, único, bello, insólito y expresivo; ésta sería, sin ninguna duda, el objeto desechable. No sé de qué modo miramos aquel día el vaso de plástico en que nos estábamos tomando el café con leche pero... saltó una chispa que iluminó la esquina donde se queda atascado todo lo que arrastra el aire los días ventosos. Y se abrió un mundo. Un cosmos poblado de planetas con forma de vaso que orbitaban unos alrededor de otros siguiendo un orden secreto.

## 1. Principios estéticos

### 1.1 Escenificación

“Cosmos se presenta como el trabajo más experimental dentro de la trayectoria de Bambalina”<sup>47</sup>, en palabras de Jaume Policarpo en el dossier del espectáculo. Según la clasificación de Aragón Pividal, pertenecería al paradigma del teatro asociativo, pues la puesta en escena se concibe como la sucesiva creación de imágenes para la escenificación mediante el movimiento y a partir de la relación con un objeto cotidiano, el vaso de plástico. Todas las acciones y las imágenes giran alrededor de este elemento y todos los medios artísticos y técnicos se despliegan en función de presentar las variaciones subjetivas y extra-cotidianas experimentadas al dar vida a un objeto que supuestamente es de usar y tirar.

Los investigadores teatrales de las nuevas propuestas contemporáneas hablan por definición de este tipo de manifestaciones performativas en oposición al concepto tradicional de representación, como es el caso de Fischer-Lichte que afirma: “La escenificación no se refiere pues a una estrategia de representación, sino a una estrategia de generación. Produce la actualidad de lo que muestra”<sup>48</sup>. *Cosmos* se basa en el desarrollo de acciones en vivo que los *performers* presentan en el aquí y ahora compartido con el espectador.

El concepto de escenificación parte del hibridismo, basado en el *collage* y en la simultaneidad de acciones y objetos “hallados” por azar, que como más adelante expondremos, en España toma el nombre sin traducción de *performance art*. En este sentido, la disolución de las barreras entre distintas disciplinas artísticas supera límites experimentados en anteriores espectáculos: teatro de objetos, danza, artes plásticas, poesía visual, video, música...

### 1.2 Tesis

Como ya hemos afirmado, en el teatro asociativo, la tesis equivaldría a la visión personal o la opinión del creador respecto al tema que se plantea en el espectáculo. En este sentido, recordamos las palabras de Cornago:

Toda puesta en escena hace visibles unas cosas y oculta otras, y esto, como nos recuerda Lyotard, es una estrategia de poder, de afianzamiento de unos valores o resistencia contra

---

<sup>47</sup> Anexos: DVD 1. 1\_Bloque Montajes. 1.3\_Bloque C Origen creación original .1.3.2\_Cosmos. c\_dossier.

<sup>48</sup> Fischer-Lichte. *Op. cit.*, p. 369.

otros dominantes. La escenificación supone un modo de ordenar la realidad para su representación, de jerarquizarla y valorarla en función de una determinada estrategia de poder<sup>49</sup>.

Recordaba Lyotard que la escenificación “no es sólo una actividad «artística», es un proceso general que afecta a todos los campos de actividad”<sup>50</sup>. Más allá de lo teatral está lo cultural, y cada cultura desarrolla unos sentidos distintos de la teatralidad que están en función de lo llevado a cabo en los diferentes ámbitos de la realidad, política, económica, psicológica, social, religiosa..., áreas muy diversas y complejas.

Una de las funciones de las apuestas performativas es la exposición y puesta en cuestión de aspectos y temas de vigencia en la actualidad. En *Cosmos* se sugiere un cuestionamiento de la sociedad de consumo de masas, planteado desde la experiencia estética, lejos de cualquier obviedad. La tesis podría ser la siguiente:

Vivimos en una sociedad que favorece el consumismo, que convierte a las personas en engranajes del sistema capitalista y en generaciones del usar y tirar. Habría que detener los conflictos ecológicos y sociales, a pesar de que la gran maquinaria económica no puede parar. Como consumidores responsables, tenemos el poder de transformar la mirada y buscar opciones creativas para cambiar el rol de pasivos por el de activos y reencontrar una nueva identidad.

### **1.3 Línea de desarrollo**

Decíamos en el análisis del espectáculo anterior que la línea de desarrollo en el teatro asociativo no se produce a través de encadenamientos, sino por sucesión de acciones. La diferencia es que el grado de ruptura de la ilusión escénica entre ambos es radicalmente distinta. En *Cosmos* se aniquila la fábula. No se pretende contar nada, hay ausencia de trama. En la desteatralización de la propuesta y de las distintas acciones lo importante no es la línea de composición. La experimentación con las infinitas posibilidades que ofrece un simple vaso de plástico desechable es la que genera el juego de parecidos formales y de ideas, y la cadena de correspondencias y asociaciones por parte del espectador.

---

<sup>49</sup> Cornago, Óscar. “La teatralidad como crítica de la Modernidad”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 15-17, Universidad de Zaragoza, 2004-2006, p. 244.

<sup>50</sup> Lyotard, Jean François. *Dispositivos pulsionales*. Madrid, Fundamentos, 1981, p. 59.

#### 1.4 Lógica

En correlación con la línea de desarrollo del paradigma asociativo, la lógica empleada es la causalidad deconstruida. En opinión de Aragón Pividal, se trata de una “lógica perversa” porque bajo la apariencia de que no existe una lógica al estilo clásico, se esconde una nueva manera de aprehender la realidad y de estructurar el hecho escénico. Como expresa la autora, “el teatro asociativo pretende ser esa nueva forma cultural que busca y pretende encontrar una lógica diferente”<sup>51</sup>.

#### 1.5 Principio organizativo

El principio organizativo es el que ordena la sucesión de las partes y decíamos que el teatro asociativo vincula las partes a través de un juego de parecidos, de manera que el principio que las ordena se basa en un conjunto de repeticiones y variaciones. A este respecto, *Cosmos* se enmarca perfectamente en este paradigma, lo corroboran las palabras de Jaume Policarpo: “La pieza artística forma un universo original con un lenguaje propio a partir de la repetición o la multiplicación de los vasos de plástico [...] una dimensión enmarcada dentro de la poesía visual”<sup>52</sup>. Una poesía hecha de rimas y ecos desde un lenguaje personal, cuyo orden resultante es más incierto que el orden cronológico o el de oposición de otros paradigmas, pero prueba que otros órdenes son posibles y otros universos.

#### 1.6 Estructura u ordenación de la partes

*Cosmos* se divide en tres partes o macrosecuencias a partir de la variación de un motivo que deconstruye las estructuras de los paradigmas narrativo y discursivo y recurre a otra ordenación más cercana al concepto de exposición plástica y de instalación<sup>53</sup>:

- 1.- Intervenciones Plásticas (Inicio del Itinerario)
- 2.- Acciones Performativas (Continuación Recorrido)
- 3.- La Pieza Teatral

---

<sup>51</sup> Aragón Pividal. *Op. cit.*, p. 179.

<sup>52</sup> Anexos: DVD 1. 1\_Bloque Montajes. 1.3\_Bloque C Origen creación original .1.3.2\_Cosmos. c\_dosier. Propuesta escénica y estética, p. 3.

<sup>53</sup> Anexos: DVD 1. 1\_Bloque Montajes. 1.3 Bloque C Origen Creación Original. 1.3.2\_Cosmos. e\_Otros Cosmos-SD.mp4.

1.- Intervenciones Plásticas (Inicio del Itinerario) [00:00:35 - 00:02:20]



Fig. 69. Composición de imágenes de las diferentes estructuras del itinerario extraída del dossier

Desde 00:00:01 a 00:00:34, se presenta la espera del público convocado antes de entrar al espacio de la actuación. El lugar se concibe como un espacio dramático, está enmarcado por la luz no natural de un conjunto de focos de iluminación y se observa a dos de los actores entrar al recinto, mientras el tercero permanece entre los asistentes haciendo pequeños juegos y mostrando el tamaño más reducido del objeto protagonista de la escenificación.

De 00:00:35 a 00:00:40, una guía de la exposición indica que pueden iniciar el acceso al espacio y explica que el procedimiento será dividirlos por grupos. Con esta acción, se rompe la convención teatral y se diluyen las fronteras entre las distintas disciplinas artísticas.

De 00:00:41 a 00:02:20, el público deambula por las dependencias y pasillos que unen la puerta de acceso al recinto y la puerta de entrada a la estancia donde se desarrollan las acciones performativas. Durante el recorrido, se exhibe un conjunto de construcciones artísticas que giran alrededor del uso no convencional de un objeto cotidiano. La exposición es simbólica porque pone en valor un objeto depreciado socialmente y estética por el valor artístico de las piezas, destinadas a crear una experiencia en el observador por medio de los sentidos.

2.- Acciones Performativas (Continuación Recorrido) [00:02:34 – 00:10:15]



Fig. 70. Composición de imágenes de la continuación del recorrido extraída del dossier

De **00:02:34** a **00:04:19**, se presentan las dos primeras acciones performativas de la segunda parte del espectáculo. Se llevan a cabo mientras el público todavía está llegando a la primera sala de destino y tiene la opción de apreciarlas de manera indirecta, a través de ventanas y cristales que les separan del lugar de la acción.

1) La primera se desarrolla de **00:02:34** a **00:02:45**. Se puede ver una especie de estanque que contiene agua, elemento natural estancado, y multitud de vasos de plástico flotando en ella. El producto manufacturado ahora se multiplica en una metáfora visual en la que se sustituye la imagen de un ser vivo como el pez por vasos como elementos flotantes. La iluminación en azul noche tiñe la situación del color artificial del material acuático y contribuye a crear una atmósfera poética, resaltando el color blanco fluorescente que adquieren por contraste los vasos de plástico.

2) La segunda abarca de **00:02:46** a **00:04:19**. En principio, vemos un gran rectángulo de vasos sobre una superficie plana que está en el suelo que con la acción de los manipuladores se divide en tres fragmentos de vasos unidos. Con el manejo de las partes, crean formas y sonido. Interrumpen para observar su obra diez segundos en **00:03:48** y reanudan. Repiten la acción de crear una imagen conjunta con el accionar de las tres secciones y vuelven a levantarse para contemplar su obra. Esta acción podría repetirse cuantas veces se quisiera<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> Se puede apreciar la imagen de las dos acciones descritas en la parte superior derecha de la Figura X, que encabeza el presente epígrafe.

3) De **00:04:24** a **00:07:14**, la idea básica de la acción performativa es la repetición de una secuencia de movimiento. Primero se desarrolla con un objeto imaginario y después, sacan una pequeña pila de vasos transparentes y repiten la misma partitura de acción ahora con el objeto real. Se trata de un trabajo de memoria corporal. Existen miradas directas a público. Se trabaja con mesa, a la manera clásica del teatro de títeres, y se desarrolla en una sala diferente, pequeña y en la que el público se coloca con dificultad. Oscuro. Silencio.

4) De **00:07:18** a **00:10:15**, la acción se desarrolla en el mismo espacio con vasos de plástico blancos de tamaño pequeño, que unidos por un hilo transparente forman tiras articulables a manera de gusanos. La colocación distinta del vaso más cercano al manipulador da apariencia de cabeza, de manera que con imanes, la pericia y los sonidos vocales (viento, jadeos, una especie de jota, respiración, etc.) de los actores, se da vida a unos simpáticos títeres.

En **00:08:47**, sueltan los objetos para volver a reiniciar. Vida-muerte. Repetición. Tras este corte, aumenta la hilaridad, los “gusanitos” están más temerosos y entablan pequeños diálogos con acción y sonidos vocales. Este carácter cómico contrasta con la neutralidad final de la secuencia, en que sueltan uno a uno los seis imanes, relajan las manos, y se retiran con un paso atrás.

### 3.- La Pieza Teatral **[00:10:22 – 00:55:10]**



Fig. 71. Composición de imágenes de la pieza teatral extraída del dossier

1) De **00:10:22** a **00:07:14**. Cambio a un espacio más teatral: los espectadores están sentados en gradas y el espacio de exhibición es amplio y a ras de suelo. El fondo del escenario lo conforman calles de luz con el esqueleto técnico a vista y una pantalla de proyección de videos (imagen superior derecha de la Figura 71).



Los dos primeros segundos son en oscuro y sólo se escucha una música de ambiente. Inicia la acción a contraluz, en verde –color artificial de la naturaleza-, de manera que se ven en sombra todos los volúmenes del espacio, incluidas las siluetas de los actores. Va haciendo su entrada una especie de hombre del espacio (imagen inferior derecha de la Figura 71), con un traje hecho completamente de vasos de plástico, que condiciona y resta movilidad. Se lo quita en silencio, sólo se escucha el sonido de los vasos. La luz del centro se intensifica conforme se acerca al público. Los otros dos actores están agachados, con poca presencia, delante de círculos formalmente distintos, realizados con vasos pequeños; posteriormente veremos que se trata de unas estructuras móviles. En 00:11:54, deposita el traje en el suelo y accede al espacio escénico. Espacio total.

2) De 00:12:09 a 00:17:30, cambia la luz a morado y, dos segundos después, suena la melodía de un piano. Este momento es de transición hasta que el actor ocupa el centro del escenario y se agacha. En 00:12:40, sobre la base musical que suma intermitentemente unos golpes de percusión, inicia la acción principal de la secuencia: una danza con evoluciones por el suelo, interactuando con los móviles de vasos manejados por los otros dos actores. La coreografía con los objetos es larga y se divide en diferentes secuencias, todas ellas acompañadas por variaciones en la música que ayuda a crear distintos ambientes y dinámicas de movimiento en relación con los cambios de *tempo*. Es especialmente significativo, en 00:13:15, el cambio de carácter del ambiente cuando se añaden los acordes de un violonchelo, parece la banda sonora de una película dramática, interrumpida intermitentemente por pizzicatos del violonchelo que rompen la melodía. También, en 00:14:27, el cambio de situación con el inicio de una persecución del actor por parte de los objetos en el nivel bajo con una trayectoria en diagonal. Esta altura da un carácter misterioso y tenso: el actor reptando y las figuras que lo persiguen deslizándose por el suelo. El actor-cuerpo total y objeto están a un mismo nivel de identidad; es más, ahora es el objeto quien desempeña el papel del poder. Al llegar al extremo, les planta cara y se levanta. Interesante a partir de 00:15:00, con el sonido de las campanas, la escena se oscurece y los móviles giran. Su movimiento sugiere el de los planetas en una galaxia. Además, en 00:16:09, con el sonido del xilófono, se crea la asociación con una nana; la imagen es la de un bebé jugando con un móvil. Finalmente, es significativa la influencia en la escena del cambio de carácter de la música, caótica y tensa.

3) De 00:17:25 a 00:17:55, entra la proyección de un video en el que se ve a un niño jugar con pericia con un conjunto de vasos de plástico. Recuerda la secuencia de movimiento de la cuarta acción performativa de la segunda parte del espectáculo. De 00:17:55 a 00:18:05, se crea una transición a la siguiente acción mediante el espacio sonoro y el lumínico.

4) De 00:18:11 a 00:21:05, suena una música con ecos de cultura oriental. Luz lateral de pasillo/calle crea una franja horizontal sobre la oscuridad total del resto del espacio. La sombra, lo tenue, el contraluz son aspectos propios del concepto de la belleza de la cultura japonesa. La magia y la sutilidad de la atmósfera de la escena son herencia de la semipenumbra del teatro *bunraku* japonés. Refuerza esta imagen el uso de una mesa como espacio de la acción. El uso del cuerpo parcial por el *performer*, las manos, contribuye a la identificación por tamaño entre títere-objeto y actor. Por transferencia de lenguajes, las manos se convierten por momentos en escenografía humana -espacios a franquear por un títere-objeto que parece articulado y con la cualidad del movimiento-; en otros, la materialización del cuerpo transforma las manos en objeto que interactúa y dialoga.

5) De 00:21:08 a 00:24:20, una música más dinámica y jazzística introduce el cambio de secuencia. Mismo espacio. Dos actores: uno con cuerpo parcial: cabeza, el otro maneja un títere creado con un vaso cortado a tiras enganchado por la base con un largo alambre, al manipularlo parece humano. El cuerpo parcial de la cabeza, segmentado a nivel de la mesa, vuelve a dimensionar proporcionalmente la relación actor-títere. Y encontramos las categorías de animación del objeto y cosificación del actor. Provoca hilaridad la asignación de un motivo musical a determinadas acciones del objeto como si fuera un personaje. El juego se lleva hasta tal punto que se juega con el binomio vivo-inerte: con la voz gutural, el sonido de la respiración y la neutralidad de la máscara del actor, el objeto intensifica su vida y llega a transformar el segundo elemento del binomio: vida-muerte, le ahoga [00:24:01 - 00:24:11]. Cobra tal protagonismo que se rebela y ataca al manipulador. Las dinámicas de la música se corresponden con las dinámicas del objeto. Silencio.



Fig. 72. Identificación actor-títere. Cuerpo parcial.

6) De 00:24:24 a 00:28:18. Sonido tubular suave. Mismo espacio. Sobre la mesa aparecen seis vasos boca abajo. Silencio. En 00:24:50, redoble de percusión mientras aparecen los tres manipuladores, primero las cabezas y luego todo el cuerpo. Juego agitado de vasos sobre la mesa. Sonido de los manipuladores con los vasos. Pequeños desplazamientos en plano frontal y sagital de los manipuladores. Distintas evoluciones con el objeto, creando significantes distintos. Sincronía entre los *performers*. Sonidos con los objetos y música de apoyo. Partitura de acciones. Cosificación del Performer: Materialización del cuerpo en títere.



Fig. 73. Identificación actor-títere. Cuerpo parcial

7) De 00:28:20 a 00:28:18. Efecto de ensoñación por contrastes: pequeño, (luz cenital en un vaso)//grande (espacio total oscuro). En el pequeño espacio de luz, un actor juega con la dimensión arriba-abajo, interior-exterior. Dificultad en la comunicación [00:28:39 a 00:30:25]. El actor le dice al objeto que tiene el mundo y se enciende la luz [00:30:26]. El actor mira hacia arriba, tiene a alguien por encima de él. Al trabajo con tamaños se suma el trabajo con distancias y las distintas perspectivas otorgan roles de poder. El *performer* se convierte en marioneta del ser superior [00:31:33 a 00:31:56 // 00:32:08 a 00:32:30]. En 32:37, oscuro.

8) De 00:32:38 a 00:35:46. Transición de un segundo: Proyección de video. Fábrica donde se construyen objetos manufacturados. En 00:32:39, luz en contras. Silueta de los tres actores. De nuevo, el espacio de la mesa. Tres columnas de vasos. Las dividen en dos. Sinestesia: parece que se pinte con la música por la acción de los vasos sobre la mesa. Las

notas de un xilófono acompañan la desmembración de las columnas de vasos y la multiplicación de elementos sobre la mesa. Aceleración. Una base disonante y molesta se hace cada vez más presente. Asociaciones por el movimiento de los objetos (símbolo de cochecitos) de la saturación de tráfico en la ciudad. Silencio en 00:34:05. En 00:34:06, los apilan en una columna y en 00:34:20, se inicia un nuevo juego iniciado por el sonido con clara referencia a banda sonora del cine de ciencia ficción. La asociación es la de un cohete espacial apto para el despegue. Los actores, cuya actitud es de juego y diversión, miran con asombro hacia arriba. La nueva disposición de los elementos ocupará toda la superficie de la mesa y construyen coordinados la imagen serpenteante de una gran muralla hasta 00:35:46. Transición de 00:35:46 a 00:36:51 creada a través del espacio sonoro y la proyección audiovisual.

9) De 00:36:54 a 00:43:00. Imagen metafórica de ciudad hasta crear el caos circulatorio. El sonido de los pitos colabora a construir la sensación de tráfico. Velocidad. Aceleración. Cambios de dirección. Choques. Espacio relacional. Sonido puntual que aporta irrealidad. Hasta 37:16. Cortan el juego y en 00:37:28, fin de la secuencia corta. Reinicio más rítmico con percusión en 00:37:30. Tintineo. Construyen entre los tres otras imágenes urbanas (una cadena de producción) sobre base de música electrónica recurrente y el sonido de un plato de percusión apoyando las acciones puntuales. Al final, la base se va ralentizando y se transforma en una especie de latido de corazón, hasta 00:38:53. En 00:38:54, entra proyección audiovisual. Repetición de las acciones que están haciendo los actores. Más cercana, con más detalle. De nuevo, juego con referencia al tráfico de la ciudad. Cláxones y redobles. Desdoblamiento hasta 00:39:35. El sonido del claxon se desfigura. Se vuelve al juego con la imagen visual y sonora del cohete espacial (referencia a la BSO de La guerra de las galaxias) y de un avión. Entra audiovisual con el juego hasta 00:41:46. Luz blanca. Caos. Se rompen las estructuras. Vasos por el suelo. Llueven. En 00:43:00, oscuro.

10) De 00:43:06 a 00:37:28. Espacio total. Focos traseros tenues. Actores en penumbra. Avanzan a cámara lenta. Equilibrios sorteando objetos. Acción física y vocal. En 00:44:43, diagonales (asociación con imagen de saltar la hoguera de san Juan en el centro). Apoyo con sonidos, como si el elemento se manifestara, 00:44:58. En 00:45:25, silencio. Los actores retiran los vasos y enmarcan con ellos el espacio. Evoluciones por el suelo, arrastres, reptación. Despejan el espacio. En 00:47:05, sinestesia, notas de piano como gotas de agua. Imagen poética y sensorial, cae agua. Magia. En 00:47:36, luz cálida. Entra audiovisual. Unos vasos en medio de la vegetación siguen la corriente de agua. Los actores van a diagonales, izquierda y derecha. Evolucionan en grupo con los vasos llenos de agua por el espacio con movimiento lento y sostenido. En 00:49:08, vuelven a sonar notas de piano como gotas de agua. El ambiente se embrutece al intentar beber dos actores del

chorro de agua que lanza el tercero al suelo. Sigue el audiovisual, imagen metafórica de los vasos fluyendo por el río. Contraste con la lucha con evolución por suelo. En 00:49:38, la escena se oscurece. Fin del audiovisual. Tras la lucha, increpan al cielo. Acciones con referencias a distintas religiones. Se cierran en sí mismos. Posición fetal. En 00:50:51, oscuro. Sonido de agua. Entra audiovisual con imagen natural de unos almendros en flor y el cielo azul. A partir de 00:51:27, se tumban el suelo y se van quitando la camiseta para tener un contacto más directo con el objeto y en 00:54:37, se retira el audiovisual. Se oscurece la escena y se focaliza la luz en el centro. Vasos y actores como iguales. La música se va perdiendo. Suenan notas como gotas de agua. En 00:55:10, oscuro.

### 1.7 Montaje

El montaje de *Cosmos* es por definición del mismo tipo que el detectado en *El jardín de las delicias*, característico del paradigma asociativo. Como no sigue un desarrollo y consiste en la yuxtaposición de acciones de manera aleatoria, se guía por el principio de ensamblaje de aleatoriedad. Como esgrime Aragón Pividal, “son más bien fragmentos defocalizados que no remiten a un entero o a una totalidad, sin principio ni final”<sup>55</sup>. En su concepción dinámica y performativa, este sistema no concibe lo presentado como un resultado, sino como un continuo hacerse. No importa el sujeto, el espacio, el tiempo, es decir, no existe un contexto. Las transiciones son tránsitos convencionalizados entre las acciones con un *tempo* que no responde al ritmo global del espectáculo.

En la idea de experimentar con un nuevo orden, el viaje de *Cosmos* transita de lo parateatral a lo teatral, en un sentido posdramático.

### 1.8 Principio de transmisión y efecto

El tipo de escenificación escogida por Jaume Policarpo diseña estrategias de teatralidad con una eficacia expresiva que tiene por objeto estimular y dirigir la atención del espectador, siempre desde su visión propia de la cultura contemporánea. Al escoger que la materialidad de la realización escénica se genere de un modo performativo, busca afectar no sólo la atención del espectador sino su percepción y su mirada. Por un lado, escogiendo un elemento ordinario que al convertirlo en insólito hace que aparezca transfigurado; y por otro, provocando que el espectador capte que los componentes escénicos, elaborados en el nivel de la materialidad de los lenguajes -es decir, de los movimientos, acciones, gestualidad, plástica, sonoridad, etc.- afectan su percepción y le transforman.

---

<sup>55</sup> Aragón Pividal. *Op. cit.*, p. 181.

### **1.9 Representación del mundo**

El paradigma asociativo y el teatro posdramático parten del objetivo de erradicar la cualidad de falsedad, de fingimiento y de enmascaramiento que ha acompañado desde siempre al teatro dramático como manera de representar el mundo. Resulta mucho más sugerente investigar otras estrategias aparentemente más superficiales, que tienen la sutileza de convertirse en profundas por la renovación que proponen y por la cualidad de ser un fenómeno emergente.

El creador propone otra manera de captar la realidad y la transforma en arte. Un arte en que el efecto de verosimilitud ya no radica en el realismo de sus resultados, sino en la realidad de sus mecanismos. Mostrarlos. Desenmascararlos y presentar el artificio. La búsqueda de la verdad se encuentra en la verdad del mecanismo, en presentar y hacer visible el juego.

Decíamos que Aragón Pividal plantea la representación del mundo en el teatro asociativo desde la idea de “la descomposición de lo compuesto”, “la deconstrucción de lo construido” no con una idea negativa, sino constructiva<sup>56</sup>. El espectáculo de Bambalina, al desestabilizar la manera de percibir habitual del espectador, incita a que su visión y su piel se noten alteradas y más sensibles, de manera que puedan percibir de otro modo el cosmos que habitan y así, transgredir las ideas prefijadas de la cultura. Estas ideas que expresan la voluntad de la compañía en referencia al espectáculo:

#### Reflexión sobre la percepción de los objetos

Tras el trabajo de Cosmos subyace una idea filosófica orientada a hacer reflexionar al espectador sobre la inercia de percibir el entorno y, concretamente, los objetos, esos seres inanimados que con pequeños gestos adquieren vida potencial. Con ello, la compañía despliega un juego de percepciones y reclama al espectador una mirada nueva, la que surge de liberar los objetos de la función para la que han sido ideados y construidos, para mirarlos como si fueran construcciones artísticas. La intención es abrir las ventanas de la percepción y la interpretación, colorearla, darle amplitud, crear nuevos horizontes, promover que el espectador reflexione sobre la experiencia<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> En nota a pie de página, Aragón Pividal habla del concepto de “deconstrucción”. Asigna la noción a Derrida y expone que para él no se trataba de una operación negativa, sino de una operación de análisis de las estructuras. Éstas se desarman, se ve cómo funcionan con el fin único de descubrir las fisuras. Una vez se conocen, se puede proceder a su descomposición [Aragón Pividal. *Op. cit.*, p. 183].

<sup>57</sup> Anexos: DVD 1. 1\_Bloque Montajes. 1.3\_Bloque C Origen creación original .1.3.2\_Cosmos. c\_dosier.

### 1.10 Procedimiento estético dominante

Las categorías que se pueden resaltar en *Cosmos* en cuanto al procedimiento estético dominante son principalmente dos (que comparten características conceptuales y procedimentales): poesía visual y *performance art*.

El principal punto de contacto nace del binomio arte-vida. Desde las vanguardias históricas, uno de los objetivos que persigue el artista es el de traer el arte a la vida. Como dice José A. Sánchez, “en la década de los cincuenta, el interés de los artistas por el teatro lleva a redefinir el concepto mismo de teatro. En esta redefinición es decisiva la cancelación de la ilusión escénica, del célebre «como si» en beneficio de un trabajo con lo real, entendido de muy diversos modos [...]: Su(per)realista, dadaísta, constructivista (Brecht, Piscator o Eisenstein). Ya no basta con provocar la interacción: se trata de trabajar con ella”<sup>58</sup>. Todos buscan una experiencia con lo real y desde su particular búsqueda, la mayoría disuelve fronteras entre el teatro y otras disciplinas artísticas. Una de ellas es el *performance art*; otra, la poesía visual<sup>59</sup>.

Otro punto importante de contacto es la valoración de los objetos más vulgares y cotidianos, olvidados por el hombre hasta que se les da una categoría artística. Transparentes, aunque se usen a diario.

Este rasgo nos conecta directamente con la *poesía-objeto* de Joan Brossa. Su tratamiento de la poética de los objetos mantiene contacto con la concepción surrealista del objeto, de hecho podemos ubicar sus orígenes en el marco de este movimiento. Así se define parte de la propuesta escénica y estética del espectáculo:

Manufacturas que conforman construcciones y paisajes cambiantes, estructuras dinámicas figuraciones, elementos abstractos y formas poéticas en constante metamorfosis, que juegan con las distancias, superficies, equilibrios y perspectivas generando un ambiente de magia y elevación, una dimensión enmarcada dentro de la poesía visual que, como señala la compañía, “remite mucho a la obra de Joan Brossa”<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> Sánchez, J. A. y Prieto, Zara. *Teatro*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, p. 88.

<sup>59</sup> José A. Sánchez, junto a otros investigadores teatrales, utiliza el concepto *dramaturgias de la imagen* dadas las numerosas manifestaciones teatrales que se producen a partir de la experimentación en las *dramaturgias no verbales*.

<sup>60</sup> Anexos: DVD 1. 1\_Bloque Montajes. 1.3\_Bloque C Origen creación original .1.3.2\_Cosmos. c\_dosier. Propuesta escénica y estética, p. 3.

Hay más elementos que nos remiten al universo del artista catalán: su reflexión acerca del significado y el significante le conduce a la esencialización, factor que aumenta la visualidad de las propuestas artísticas, la materialización de la poesía, la voluntad de cuestionar el mundo desde el arte, la incursión en distintas expresiones artísticas (instalaciones, teatro, poesía visual, objetos, etc.), el ingrediente lúdico con intención de provocar al espectador... Por último, su concepción de la poesía escénica o *Postteatro* (1946-1962).

Excede nuestra competencia, pero -sin estar centrado en *Cosmos*, sino extensible al perfil creativo de Jaume Policarpo- se podría dedicar un estudio completo a estudiar los puntos en común entre ambos artistas.

También son numerosas las características que acercan *Cosmos* al *performance art*, movimiento que surge a partir de la década de los ochenta. Citaremos algunas de ellas<sup>61</sup>: tendencia a la teatralización; aproximación al teatro mediante la búsqueda experimental de elaboradas estructuras visuales y auditivas; se presenta como expansión de la representación pictórica u objetual de la realidad a través de la *dimensión del tiempo*; el actor no interpreta un papel, se considera un *performer* que ofrece su presencia en la escena; la presentación *en vivo* (*liveness*) se sitúa en primer plano; se insta al público a sentirse provocado, sacudido, movilizado socialmente o politizado; abre un amplio espacio de juego para nuevos estilos de escenificación; un análisis extenso del arte de acción sobre sí mismo/autorreferencialidad; un componente ritual o ceremonial, “una epifanía *sui generis* en la presencia de la obra de arte”; una sociedad multi-opcional, entre otros factores que acercan *Cosmos* a este movimiento estético.

### **1.11 Relación con el texto**

José Antonio Hormigón indica que “todo trabajo dramático se inicia con una toma de decisión: a partir de qué texto realizaremos nuestra puesta en escena”<sup>62</sup>. Lógico. Decidir es imprescindible si se quiere dar salida a un nuevo proyecto; la duda surge cuando se afirma que el punto de partida es un texto y que se trata de seleccionar cuál es. Él se basa en que todo espectáculo teatral tiene un texto como antecedente. Y éste puede pertenecer al género literario dramático o puede provenir de géneros específicos diferentes como la narrativa, la poesía o el articulismo, entre otros.

---

<sup>61</sup> Extraídas de: Lehmann. *Op. cit.*, pp. 237-254.

<sup>62</sup> Hormigón, Juan Antonio. *Trabajo dramático y puesta en escena*. Volumen I. (3ª ed.) Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2008, p. 139.



Hay ocasiones por el contrario, en que el texto no posee ninguna codificación literaria, incluso ni siquiera está formalmente escrito. Sin embargo, no por ello deja de existir un texto propiciador, aunque sólo sea en su dimensión verbal o como idea generadora de la acción escénica en toda la complejidad de sus elementos expresivos<sup>63</sup>.

Se trata de una visión filológica muy extendida en la estimación de cuál sería el material que conformaría el imaginario del creador escénico a la hora de seleccionar la idea o el tema para la realización de un nuevo espectáculo. Entendemos el peso que puede tener el material textual en el mundo de las imágenes de un artista, sobre todo porque es susceptible de generar muchas más; es innegable su importancia pero, como estamos viendo en el Bloque C, existen otro tipo de referentes –plásticos, sonoros, ideológicos, cinematográficos, biográficos, etc.– que habitan la mente creativa y que se traducen en la escena en colores, sonidos, luz, música, ritmo, ideas, texturas, denuncias, etc., elementos que habitan el terreno de *Psyque* y que no necesariamente tienen que surgir de un texto. Habría que acudir al perfil creativo del artista para estudiar de dónde parten sus ideas.

## 2. Recursos de composición

### 2.1 Modelo Actoral

Ya hemos hablado en varias ocasiones del concepto de *performer* como modelo actoral del paradigma asociativo y del teatro posdramático.

Desde que Meyerhold sustituyese el concepto de encarnación por el de corporalidad y, junto a otros investigadores, entendiase este concepto como materialidad y no como signicidad –expresión de significados que habitan en el texto de la literatura dramática–, se produce una renovación en el arte de la interpretación actoral. Se busca en la fisicalidad una alternativa al psicologismo del naturalismo stanislavskiano.

A esto hay que añadir la nueva concepción que aporta Grotowski de mente corporizada, “la mente sólo se puede entender como «corporizada» y el cuerpo como «espiritualizado»”<sup>64</sup>.

La categoría que se puede resaltar en el sistema de interpretación de este paradigma es el concepto de *corporización/embodiment*, cuya idea es concederle al cuerpo el mismo estatus que el teatro dramático ha otorgado al texto. La danza, el teatro de movimiento, el

---

<sup>63</sup> Hormigón. *Ibidem*, p. 134.

<sup>64</sup> Fischer-Lichte. *Op. cit.*, p. 170.

tratamiento del gesto, el cuerpo-fuerza, el cuerpo y el teatro de objetos, cuerpo estético-cuerpo real, el cuerpo trascendente..., son todos procesos de corporización utilizados en los actos performativos.

Una de las estrategias utilizadas en el teatro asociativo, que constituye el modelo actoral utilizado en *Cosmos*, es que la atracción de la atención del espectador se consigue a través de la observación de la destreza, las habilidades y el dominio de disciplinas corporales de los intérpretes. No se necesita generar la fascinación del espectador a través de un personaje, ni de un texto. Vivimos inmersos en la cultura de la exhibición y el teatro aprehende los usos sociales y los traduce a sus técnicas. El *performer* presenta su técnica al público, de manera que la admiración de la autorreferencialidad del *performer* es un factor fundamental para crear magia en un espectáculo desnudo de artificio.

### **Categorías destacadas en el análisis del espectáculo *Cosmos***

- Importancia del silencio, destaca el movimiento y la manipulación de los mismos.
- Cuerpos y objetos crean el paisaje sonoro.
- Movimientos con *tempi* comunes.
- Creación de ritmos sonoros y corporales.
- Importancia de la implicación de todo el cuerpo al mover los objetos
- Sonidos vocales en consonancia con los movimientos y argumento.
- Interactuación cuerpo y objetos: todo el cuerpo (cuerpo total: actor más alto con vasos en círculos), partes del cuerpo (cuerpo parcial: manos-brazo, cabeza)
- Importancia del espacio, juego de direccionalidad, miradas abajo, arriba, marcan los espacios y personajes.
- Sonido-movimiento del objeto [33'18]. Rítmica corporal en consonancia con el movimiento del objeto.
- Sonidos vocales con sonidos digitales para la creación de atmósferas sonoras. (A partir de 32'38).
- Gestualidad y comunicación de emociones entre los personajes (actores)
- A partir del minuto 43'02 los cuerpos cobran protagonismo frente a los objetos. Utilización de apoyos y contrapesos. Hasta aquí todo se ha desarrollado en niveles espaciales medios o altos, ahora cobra protagonismo el nivel bajo, el suelo. Arrastres, desplazamientos en cuadrupedia, rodar por el suelo..., todo esto sin música ni sonido digitales, sólo sonidos guturales.



Fig. 74. Cuerpo y espacio total

## 2.2 Objetos



Fig. 75. Identificación de roles

Dijimos que en el teatro asociativo existe una descontextualización del objeto, una transformación a través del uso del *performer*. A partir de su manejo, el objeto referenciará significados distintos.

Tal es la descripción principal del uso de los objetos en *Cosmos*, sobre todo teniendo en cuenta que el objeto es siempre el mismo, a la espera -en el sentido deleuziano- del juego que le proponga el creador. En la medida en que se le da vida, cobra identidad y en la medida en que cobra importancia, es capaz de advertir la materialidad del cuerpo del actor y cómo se cosifica a través de este proceso de corporización.

Desde esta conciencia, adquiere cualidades humanas y entabla roles. Dice Policarpo: “Con la idea de romper ciertos preceptos del arte de la marioneta, el proyecto *Cosmos* nace a raíz de una investigación sobre la identificación títere-manipulador y de la selección de una serie de objetos cotidianos que tienen la cualidad oculta de ser títeres en potencia para

transformarlos en seres divertidos, extraños e inquietantes y crear un universo propio”<sup>65</sup>. Se hace explícita la voluntad de identificar títere-manipulador y, a través de esta voluntad, nos atrevemos a señalar en *Cosmos* una de las categorías del teatro posdramático, producto de la producción performativa de la materialidad, la difuminación de fronteras entre lo vivo y lo inerte<sup>66</sup>.

Otro procedimiento característico de la teatralidad que observamos en el espectáculo de Bambalina es, en palabras de Óscar Cornago:

La teatralidad potencia la exterioridad material de una situación dada en un espacio y tiempo determinados. Esta operación tiene un efecto de vaciado de esos signos que se han subrayado. Al extraerlos de su contexto real, los signos quedan liberados de su significado contingente y dispuestos a su utilización en un plano simbólico. [...] Esta operación está en la base de cualquier fenómeno artístico, que por medio de su materialidad exterior se proyecta hacia un plano simbólico en el que adquiere una pluralidad de significados<sup>67</sup>.

Es decir, al sacar el vaso de plástico de su contexto real -según se juegue con su materialidad- es susceptible de crear nuevos signos, de manera que se proyecta hacia un plano poético.

### **2.3 Tiempo**

El tiempo es el tiempo real, el del presente, el de la vivencia directa entre *performer* y público. No se representa un tiempo, el actor se presenta a sí mismo y cuando acaba la acción, acaba el espectáculo.

Como manera de tratar el tiempo, podríamos hablar del procedimiento de la repetición como recurso no tanto de fracturar el tiempo, sino de contraponerse a otro procedimiento más convencional, la duración.

### **2.4 Espacio**

En *Cosmos*, el hecho de trabajar en un espacio parateatral o no convencional permite interactuar con las posibilidades que ofrece el lugar. Cuando se actúa en una nave industrial u otro espacio urbano similar -lejos del edificio teatral al uso- se potencia otra percepción en el espectador, otra mirada que se transforma en estética. El espacio, al igual

---

<sup>65</sup> Anexos: DVD 1. 1\_Bloque Montajes. 1.3\_Bloque C Origen creación original .1.3.2\_Cosmos. c\_dosier, p. 3.

<sup>66</sup> Esta categoría también se resalta en el análisis de *El jardín de las delicias*.

<sup>67</sup> Cornago. *Op. cit.*, pp. 255-256.

que el *performer*, también se hace visible. Y como sugiere Anne Bogart<sup>68</sup>, en la técnica de los puntos de vista escénicos relativa al espacio, una de las categorías a explorar a través del movimiento es la arquitectura. La creadora propone que el intérprete trabaje con el espacio físico y que experimente cómo éste afecta a su movimiento. Descompone el concepto en varios ítems: la arquitectura de la masa sólida (habitaciones, paredes, pasillos, etc.), la textura/materiales, la luz y el color.

En *Cosmos*, no sólo el intérprete interactúa con el espacio, también el espectador. Es más, en este sentido, el espacio y el espectador también participan de la acción. Por ejemplo, se juega con las distancias y con la movilidad del espectador respecto a la escena<sup>69</sup>.

Por otra parte, encontramos de nuevo algunas de las características espaciales que estudiamos en *Historia del soldado* utilizadas para reforzar la apuesta por la teatralidad: 1) la desmaterialización de la escenografía por el uso de materiales ligeros, volúmenes, la luz, entre otros recursos; 2) el concepto de dispositivo escénico por encima del de espacio escenográfico. Se deja a la vista el esqueleto de todo el escenario: se desnuda tanto del cuerpo visible de la escena como del cuerpo llamado invisible, es decir, todo el armazón superior (barras con focos, telar, poleas, puentes, etc.), sin esconder las estructuras metálicas o *calles* que, en este espectáculo teatral, están situadas en el fondo de la escena.

## 2.5 Espectador

El objetivo del teatro asociativo respecto al espectador es hacerle sentir y transformarle durante la realización escénica.

Fischer-Lichte establece la categoría copresencia física de actores y espectadores, para esto –dice– el cuerpo del espectador tiene que sentirse partícipe de lo que está ocurriendo y el creador tiene que proporcionar las vías para que esta materialización sea posible.

En *Cosmos*, una manera de llevarlo a cabo es desde el contacto y las distancias:

- 1) La primera acción performativa empieza cuando el público espera en la calle y los actores se mueven en contacto directo entre ellos presentando el objeto, haciendo pequeños juegos y generando proximidad entre ambos.

---

<sup>68</sup> Bogart, Anne. *Los puntos de vista escénicos*. Madrid, Publicaciones de la ADE, 2007, p. 36.

<sup>69</sup> Como los componentes escénicos se implican unos a otros, en el siguiente epígrafe seguimos hablando de los tipos de espacio en relación con el espectador.

- 2) El segundo momento es la entrada, en la que el actor está ausente y el público accede al cosmos del espectáculo. El estado de tránsito, “ir hacia”, junto a las detenciones para contemplar las construcciones expuestas, más la atmósfera envolvente de la música, produce una sensación activa y de asombro que abre expectativas sensoriales e interrogantes respecto a lo que se va a ver.
- 3) El tercer momento lo constituyen las dos primeras acciones performativas de la segunda parte. Mientras ocurren, el público sigue en tránsito y observa la acción de manera indirecta, puesto que están en recintos diferentes. Tras la cercanía del primer contacto con el actor, el siguiente encuentro es alejado.
- 4) El cuarto momento se produce durante las dos últimas acciones performativas de la segunda parte. En este caso, se podría aplicar la categoría asignada por Lehmann de espacio centrípeto. Se encuentran en una sala pequeña, la cercanía física y fisiológica (sudor, respiración, miradas, gestos, etc.) es tan determinante que es más fuerte la energía colectiva que se genera participando de la acción que la búsqueda de cualquier acción significativa. Como elemento distanciador, una mesa, clásico elemento escenográfico de la técnica de las marionetas, en concreto, del *bunraku*.
- 5) El quinto y último momento es el de la pieza teatral. Por contraste, la sala es más amplia y diáfana, pero no lo suficiente como para considerarla un espacio centrífugo. De todos modos, se produce un alejamiento del espectador y una relación teatral más convencional entre ambos. En este caso, la distancia viene dada en sentido vertical: arriba -ser superior/dios- y abajo -donde todos se encuentran en el mismo plano-. La amplitud transforma el lugar por relación de contigüidad en un espacio metonímico. La relación simbólica (igual que ocurría en *El jardín de las delicias*) no está metafórica, no se acentúa la similitud. Lo que se genera con el espacio metonímico es un *continuum* de lo real. El espacio donde se encuentran todos los componentes, *performers*, espectadores y objetos, es sólo un fragmento del universo/cosmos.

Existe una ventana, la pantalla de vídeo, que conecta con el mundo exterior en la relación de contigüidad señalada. Cumple la función de ampliar la distancia, de potenciar la magia con los colores y las texturas de la naturaleza y de recordar que aún hay posibilidades nuevas de crear y de intervenir.

*Cosmos* está constituida por un grupo de acciones que en conjunto consiguen que se genere una relación emocional con el espectador. El ambiente sensorial que se consigue,

convierte la experiencia estética en un momento mágico y de confluencia de energías que, vividas en comunidad, transforma la asistencia en una vivencia de tinte espiritual.

El objetivo del proceso de escenificación, según Erika Fischer-Lichte, es el reencantamiento del mundo a través de una de las categorías principales de esta estética, la transformación del individuo y, a través de él, del mundo:

El reencantamiento del mundo que se lleva a cabo en esta imbricación de arte y vida, que es el objeto de estudio de una estética de lo performativo, no ha de ser confundido con una vuelta a la cosmovisión religiosa del siglo diecisiete ni tampoco con la conciencia mágica de aquellos lejanos tiempos en los que desear aún servía de algo<sup>70</sup>.

La transformación que se pretende en *Cosmos* es un cambio en la percepción y el objetivo del teatro asociativo –en el cual hemos enmarcado el espectáculo– es hacer sentir al espectador para lograr de este modo, hacerle actuar.

Finalizamos este análisis con un extracto de la tercera entrevista realizada a Jaume Policarpo. En ésta se le pregunta por el proceso de creación y el papel de la música en *Cosmos* y nada más sugerente que concluir con las palabras del propio creador.

[PREGUNTA DE LA DOCTORANDA]

Y por último, *Cosmos*. En el dossier figura que es el montaje más experimental de la compañía. Lo dividís en tres partes: intervenciones plásticas (inicio del itinerario), acciones performativas y la pieza teatral. ¿Podrías hablar de cuál fue el proceso de creación? ¿Cómo se construye ese montaje? ¿Y la música?

[RESPUESTA DE POLICARPO]

El proceso se inició con el ánimo de desarrollar algunas ideas que de un modo embrionario habían surgido en nuestro taller. Todas ellas tenían que ver con un esfuerzo de reducir a lo más puro el concepto de títere y el jugar por separado con los distintos conceptos que lo conforman: material, forma, estructura y dinámica específica que incluye la intervención del tacto. A partir de las distintas pruebas de taller se fueron reteniendo los resultados de esas investigaciones que pensábamos eran más interesantes para el público. Fuimos acumulando material con la intención de organizarlo para que el espectador pudiera hacer una inmersión sensorial en la idea de animación que proponíamos. Queríamos ensancharles la mirada para que después de la experiencia COSMOS los espectadores vieran el mundo de las cosas de un modo más significativo.

---

<sup>70</sup> Fischer-Lichte. *Op. cit.*, p. 408.

La organización del material respondió finalmente a los distintos estadios de abstracción en los que se desarrollaba cada propuesta específica. La exposición era una propuesta plástica que tenía un segundo nivel en el que los actores introducían acciones performativas y un tercero, en el que ya aparecían algunas pequeñas estructuras vivas. Posteriormente el espectador se sentaba frente a la escena y comenzaba una pieza que combinaba objetos, títeres, danza, vídeo y música... Incluso alguna que otra palabra.

Decimos experimental porque la investigación trasladada al espectador era lo que quisimos que le diera sentido al proyecto... Y esta emoción por la observación y el descubrimiento es lo que quisimos conjurar en escena.

La música se hizo sobre las distintas partes ya montadas escénicamente a partir de algunas indicaciones estéticas previas que le di a Albert. Albert era la primera vez que componía algo tan abstracto para la escena pero todo fue sorprendentemente fluido y fácil, nos entendimos a la perfección y yo quede completamente fascinado con sus propuestas<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup> Anexo 8. Tercera entrevista a Jaume Policarpo. [11/07/16].



Obra 9

2004

## LA SONRISA DE FEDERICO GARCÍA LORCA



Figura 76. Cartel La sonrisa de Federico G. Lorca

### Ficha artística:

**Guión y Espacio escénico:** Jaume Policarpo

**Intérpretes:** David Durán, Esperanza Giménez

**Música original:** Ricardo Belda

**Cantante:** Isabel Julve

**Músicos:** Ricardo Esteve (guitarra), Luís Llarío (contrabajo), Felipe Cucciardi (batería),  
Ricardo Belda (piano)

**Dirección:** Jaume Policarpo

**Iluminación:** Edu Bolinches

**Marionetas y objetos:** Salvador Comeche (Pintura y modelado)

Ximo Muñoz (construcción y vestuario)

**Diseño gráfico:** Estudi Paco Bascuñán

**Fotografía:** Jordi Pla

**Gabinete prensa:** Mariví Martín

**Producción ejecutiva:** Josep Policarpo, Ángeles González

**Administración:** Ángeles González

### **Descripción del director, Jaume Policarpo**

**El poeta siempre dice la verdad.** Al andar por el camino de la vida intentas acompañar tus pasos con los de aquellas personas que crees que poseen la sabiduría y la sensibilidad que admiras, porque algo te dice que las claves para comprender y celebrar la vida nos las transferimos unos a otros. Estas *personas maestras* no tienen por qué compartir necesariamente tu tiempo y tus circunstancias, las puedes rescatar de la historia para hacerlas caminar a tu lado. Este acto mágico se realiza sencillamente –nosotros al menos lo hacemos así– enamorándote, sintiendo ese tipo de amor que despierta el deseo de poseer al otro con la emoción del conocimiento. Esta emoción es una vivencia tan unida al presente, tan física y tan real, que llega un momento en el que sabes que aquella persona que invocaste con canciones, dibujos, dramas, poemas y recuerdos ajenos formará parte de ti para siempre. Esto es lo que hemos hecho con **Federico García Lorca** durante el período de creación del espectáculo. Os lo ofrecemos con la ilusión de transmitir el incontenible vitalismo que se despliega a lo largo de su vida y de su obra. De este modo queremos contribuir a que su genio poético siga iluminando nuestras vidas y a que su sonrisa continúe resonando por el aire que nos envuelve y respiramos. Olvidarnos de **Federico** y de todos los que junto a él alumbraron un arte nuevo para una sociedad generosa y libre, sería como olvidarnos de lo mejor de nosotros mismos. Olvidar su trágico destino, la infamia de su muerte y la de tantas víctimas de la sinrazón, tanto en España como en Europa entera, sería como olvidarnos de lo peor de nosotros mismos. Todo debe permanecer vivo en la memoria en aras de un tiempo mejor habitado por hombres buenos como **Federico**.

## LA SONRISA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Categorizar *La sonrisa de Federico García Lorca* en el marco metodológico del teatro asociativo, sistematizado por Agustina Aragón Pividal, se hace difícil, porque las características del espectáculo distan enormemente de las estudiadas en los dos espectáculos anteriores de este mismo bloque. No obstante, se enmarca en este grupo porque en su origen no parte ni de la dramaturgia un texto narrativo, ni tampoco de una partitura musical, se trata de una obra de creación absolutamente original.

Desde los orígenes del teatro hasta lo que hacen hoy en día gran número de creadores y adaptadores contemporáneos, es habitual en el nivel de la fábula –personajes, conflictos, acciones, acontecimientos, espacios y tiempo de la acción–, elegir una historia, y “traducirla a los códigos propios de la realidad vigente”<sup>72</sup>. Por otra parte, hemos visto que el teatro contemporáneo, en su afán de experimentar con los lenguajes escénicos y descubrir posibilidades nuevas y personales, en innumerables ocasiones ha renunciado a la fábula, a contar historias con el desarrollo lógico de la acción según las reglas de la causalidad.

### 1. Principios estéticos

#### 1.1 Escenificación

*La sonrisa de Federico García Lorca* es una creación original, libre, personal, en la que en la escenificación se nos cuentan los retazos de una historia, una historia sin trama, no existe la causalidad. No obstante, al tratarse de la vida de un personaje real, aunque se hayan extraído trazos y momentos impactantes de su vida, por dulces o por crueles, mezclados con personajes o pedazos de su obra. Parece que la desorganización temporal tienda a organizarse a golpe de biografía y que la causalidad emerja, rebelde, impulsada por el determinismo en el destino del personaje. Es como si la racionalidad se revolviere ante una propuesta que quiere ser amarga y descaradamente surrealista.

En cuanto a la escenificación, por las características del teatro narrativo, análogo a la dramaturgia fabular de Sanchis Sinisterra, podría pertenecer a este paradigma porque lo que se “representa” ante el espectador es una fábula o historia de ficción que se articula a través de una lógica de acción. Pero cuando nos detenemos a estudiar el espectáculo ya

---

<sup>72</sup> Sanchis Sinisterra. *Dramaturgia de textos narrativos*. Ciudad Real, ÑAQUE Editora, 2003, p. 32.

familiarizados con el universo poético de Bambalina, somos conscientes de que las conexiones a la hora de imaginar a Lorca no siguen los derroteros de contar una historia organizada al uso, tampoco de articular el montaje desde una línea lógica de acción.

La escenificación de *La sonrisa de Federico García Lorca* se adscribe al teatro asociativo porque la opción de Jaume Policarpo es “presentar” acciones e imágenes relacionadas con un tema, la vida de Lorca, a partir del cual realiza sus variaciones subjetivas y así encontrar las asociaciones entre el universo lorquiano y su universo y discurso particular.

## **1.2 Tesis**

Decíamos que la tesis en el teatro asociativo es una afirmación del mundo y la opinión que éste le merece al creador, es decir, es la manera de expresar su punto de vista ante el estado de unos hechos. En este sentido, recordemos que Lyotard afirmaba que toda escenificación es una estrategia de poder, de afianzamiento de unos valores o resistencia contra otros dominantes.

A propósito de significarse, éste es el punto de vista que expresaba Jaume Policarpo sobre la conexión y puntos en común entre tres de los personajes protagonistas que hoy forman parte de su repertorio teatral:

[RESPUESTA DE JAUME POLICARPO]

Quijote-Lorca-Carmen. Son tres vidas de personajes singulares con su correspondiente muerte con la que cae el telón. Supongo que pesa mi atracción por las biografías, por las vidas ya concluidas que quedan suspendidas en el tiempo como metáforas perfectas. Hace poco he escrito en algún sitio que la vida es la única y verdadera obra de arte. También, creo que es importante tener en cuenta que Quijote fue la primera y que todas las obras que han venido después se han alimentado de un modo u otro de ésta [...] En los tres casos se incluye una dimensión onírica que surge del propio protagonista permitiendo al espectador acceder a ciertas facetas de su encarnadura como personaje que trascienden la pura realidad. En las tres historias, los personajes que las protagonizan, transgreden el orden social aceptado y común y este hecho acaba precipitando, de alguna manera, su muerte. También resulta evidente y revelador el esfuerzo de los tres personajes por conciliarse y formar parte de un mundo que de algún modo les rechaza. Crudamente son un loco, un maricón y una puta. Este enfoque de vida contada creo que también aporta elementos comunes a las tres obras, como el tratamiento del tiempo, que remite siempre a la memoria que se esfuerza por reconstruir una cronología sujeta a un orden racional que se acaba rompiendo en muchas ocasiones debido a la propia vulnerabilidad o subjetividad de los recuerdos y la mente o la sensibilidad que los gestiona<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> Anexo 7. Segunda entrevista a Jaume Policarpo [19/08/11].



Figura 77. Homosexualidad de Lorca

Obviamente, hay un posicionamiento y el escenario se transforma en una plataforma para la reflexión mediante la experiencia estética. En la última entrevista realizada, preguntamos de nuevo al creador acerca de los aspectos sobre los que quería indagar en este espectáculo y, a partir de sus palabras –que aparecen reflejadas en la introducción del bloque– y de nuestra percepción como espectadores, diríamos que la tesis que se formula es la siguiente:

[RESPUESTA DE JAUME POLICARPO]

Desde las sensaciones emanadas de la manipulación de la iconografía y la poesía de Lorca, reflexionar sobre la memoria histórica transmitida por nuestros padres ligada especialmente a la experiencia traumática de la Guerra Civil

y sobre la homosexualidad, eje medular de la pieza. Como artista y como persona, aprovecha su sistema de expresión para entenderlo y para contarlo<sup>74</sup>.

### 1.3 Línea de desarrollo

La línea de desarrollo en el teatro asociativo no se desarrolla por encadenamiento sino por sucesión de acciones siguiendo una línea de composición.

Solicitamos a Jaume Policarpo que nos facilitara un listado de los materiales que él manejó como fuentes de información y sugerencias motivadoras para la puesta en acción del montaje. Nos hizo llegar la siguiente relación:

Biografía de Ian Gibson; obra dramática y poética de Lorca; dibujos de Lorca; el ensayo *García Lorca o la Imaginación Gay* de Paul Binding<sup>75</sup>; biografías de Dalí y Buñuel; la película de Buñuel *Un chien andalou*; bibliografía diversa de la Guerra civil que ya había leído para el montaje de *Pasionaria* [2001]; las canciones populares de Lorca y Falla; obra artística de Dalí; tangencialmente, libros de arte sobre vanguardias de principios siglo XX<sup>76</sup>.

Tras conocer los materiales sobre los que Policarpo construyó su creación, acudimos de nuevo a sus palabras porque son las que mejor revelan cómo articula las fuentes consultadas en el desarrollo de la acción dramática:

---

<sup>74</sup> Anexo 8. Tercera Entrevista a Jaume Policarpo [11/07/16].

<sup>75</sup> Binding Paul. *García Lorca o la Imaginación Gay*. Barcelona, Laertes, colección Rey de Bastos, 1987.

<sup>76</sup> Relación de materiales enviada mediante correo electrónico [07/09/10]. Traducción del valenciano llevada a cabo por la autora.

[PREGUNTA DE LA DOCTORANDA]

Respecto a los planos de articulación entre la fábula y la acción dramática: en el aspecto de la temporalidad, ¿qué secuencia o episodios de la fábula son incluidos en la acción dramática? ¿En qué orden son transmitidos al receptor?

[RESPUESTA DE JAUME POLICARPO]

Al reducir al máximo el habla convencional siempre se antepone esta premisa -aunque sea de manera inconsciente- a otras. En general, leo, pienso, y si en mi cabeza se configura un germen de escena que intuyo que puede tener fuerza y sentido además de expresividad, intento transcribirla. Después, a partir de este esbozo, voy avanzando en la concreción de los elementos que pueden intervenir, dándole mucha importancia a todo aquello que, supuestamente se haya de construir. Así consigo unos elementos e ideas primarias para trabajar con los intérpretes. Al final todo queda subordinado a la experiencia en la sala de ensayos.

Para ordenar las distintas secuencias o ideas parto del orden natural en el que salen de mi cabeza a la hora de configurar el guión escénico. Este orden no suele ser el definitivo, aunque es el que sirve de base, y curiosamente no suele padecer grandes alteraciones.

En general, tiendo a una ordenación lógica, cronológica, que constituye el eje sobre el que infiero variaciones o alteraciones para producir efectos narrativos concretos. Intento que se mantenga un equilibrio en la percepción de la estructura por el espectador; por una parte es importante favorecer la comprensión, al tiempo que se mantiene la tensión ante la constante posibilidad de que surja lo inesperado. Me gusta crear una inercia para que el hecho de romperla o subvertirla consiga su mayor impacto<sup>77</sup>.

#### **1.4 Lógica y Principio Organizativo**

Ya hemos comentado que Aragón Pividal afirma que el teatro asociativo presenta la causalidad deconstruida, de manera que las acciones están desordenadas, pero no aleatoriamente. En el punto anterior conocimos el deseo de Jaume Policarpo de obtener un orden lógico que sirva como eje estructurador para, a partir del cual, quedar abierto a las variaciones, alteraciones y situaciones emergentes que puedan surgir en el proceso de creación, es decir, en el periodo de ensayos. No obstante, en la misma entrevista Policarpo confiesa en qué puntos del montaje se permite mayores licencias:

[RESPUESTA DE JAUME POLICARPO]

Tengo especial obsesión con el principio y el final. En los principios, suelo tender a mostrar un caos, una descomposición indescifrable que ha surgido del universo que se comprenderá a posteriori. También es importante que el principio induzca al espectador a ciertas ideas

---

<sup>77</sup> Ver Anexo 7. Segunda entrevista a Jaume Policarpo [19/08/11].

sustanciales como la idea de ritual, de extradimensionalidad, de epifanía, de cierta espiritualidad y de expectativa ante el viaje, lo ignoto o la experiencia insólita. Los finales, suelen ser múltiples y abarcan los distintos planos en los que se ha desarrollado la historia, cada nivel suele provocar un final hasta llegar al final definitivo que suele contener alguna referencia al modo de empezar para apuntar la idea de círculo o esfera que contiene un mundo cerrado y perfecto en si mismo. Este detalle pone en evidencia la importancia de la estructura formal de la obra en su conjunto, como concepto que contribuye a la consecución de un pieza artística como un cosmos, un universo dónde todos sus componentes se relacionan y potencian entre sí<sup>78</sup>.

### **1.5 Representación del mundo**

La representación del mundo en el teatro asociativo parte de la idea “de la descomposición de lo compuesto”, “de la deconstrucción de lo construido”. Resulta muy interesante conocer el principio de caos organizado que habita en la manera de hacer de Jaume Policarpo, un sistema que pretende acercarse al orden cronológico y lineal que rige el teatro narrativo, el paradigma más clásico, pero abierto a la transgresión y a la apertura de puertas al inconsciente creativo, territorio de las imágenes que habita el teatro asociativo.

¿Qué representación del mundo y qué estilo escoger para representar a un artista como Lorca que, en la conferencia titulada “Juego y teoría del duende” (1933) dice cosas como “voy a ver si puedo daros una sencilla lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España”<sup>79</sup>, y también:

El duende [...] no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; de viejísima cultura y, a la vez, de creación en acto. [...] Para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio. Sólo se sabe que quema la sangre como un trópico de vidrios, que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos, que se apoya en el dolor humano que no tiene consuelo, que hace que Goya, maestro en los grises, en los platas y en los rosas de la mejor pintura inglesa, pinte con las rodillas y los puños con horribles negros de betún [...] o lleva a Jorge Manrique a esperar a la muerte en el páramo de Ocaña<sup>80</sup>.

Además de palabras tan reveladoras como éstas: “En todos los países la muerte es un fin. En España no. En España se levantan [...] Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo”<sup>81</sup>.

---

<sup>78</sup> *Ibídem.*

<sup>79</sup> García Lorca, Federico. *Juego y teoría del duende*. Barcelona, Nortésur, 2010, pp. 10-11.

<sup>80</sup> *Ibídem*, p. 15.

<sup>81</sup> García Lorca. *Juego y teoría del duende...*, pp. 21-22.

En *La sonrisa de Federico García Lorca*, Jaume Policarpo se ha sumergido en la ardua búsqueda del duende intentando manejar las claves que sugiere el poeta, adivinarlas desde la entraña, desde el respeto, investigando en sus gustos y su estética y explorando la manera de traducirlas a la escena jugando con sus imágenes y su simbología. El estilo teatral obviamente tenía que estar lejos del “ilusionismo”<sup>82</sup>, puesto que lo que se presenta forma parte del universo de la imaginación, es Lorca y es Policarpo.

### **1.6 Procedimiento estético dominante**

Con el fin de penetrar en el universo simbólico de Lorca, todos los lenguajes escénicos empleados en la creación del espectáculo han colaborado a construir una presentación retórica del personaje, de sus vivencias y de su mundo.

El montaje presenta claros rasgos de la corriente simbolista:

- 1) Como es característico en los dramaturgos simbolistas, que estudian los fenómenos mágicos, esotéricos y religiosos, este montaje presenta una clara búsqueda de lo simbólico que conllevar perseguir lo trascendente, lo oscuro y ciertos temas obsesivos; el más obsesivo y el más teatral es la muerte.
- 2) El hecho de enmarcar toda la acción dramática en una atmósfera objetiva nocturna y que sea el manto de la noche quien tenga el poder de revivir en la ficción a un Lorca muerto, tiene resonancias a la memoria de los muertos de Tadeusz Kantor, autor en 1975 del manifiesto sobre el Teatro de muerte.
- 3) También resulta característica la relación que se establece a través del teatro de guiñol entre el mundo de la religión y el mundo de los toros [pp. 84-85 del guión escénico].



Fig. 78. Iconografía religiosa

---

<sup>82</sup> Se habla de ilusionismo teatral cuando las propuestas pertenecen al estilo realista o naturalista.



- 4) Los simbolistas acuden a la historia para mitificarla, aunque para ello sea preciso recurrir a todo tipo de libertades. La elección de dar vida a Lorca en la escena es una manera de conjurar la memoria histórica.



Fig. 79. Memoria histórica

- 5) Tendencia al teatro poético. La práctica de la escritura poética intensa despierta en el poeta-dramaturgo sus percepciones inconscientes, como ha demostrado el psicoanálisis. Esta escritura está cerca de lo onírico, de la fantasía de los sueños. Sólo la poesía puede ser el vehículo adecuado para mostrar el arte y sus símbolos, de modo que la palabra pueda conjugarse con otras artes del espectáculo.

Esta idea del juego onírico aparece muy clara en la escena erótica configurada a partir del *San Sebastián* de Andrea Mantegna<sup>83</sup>. Las palabras de Jaime Policarpo son el exponente más claro de la voluntad del creador:

[RESPUESTA DE JAUME POLICARPO]

Es muy importante que la escena se desarrolle en un ámbito onírico con ribetes surrealistas para que pueda expresar el componente sexual que marcó la relación entre Lorca y Dalí. El momento álgido de esta relación giró en torno a esta pintura y a la simbología que tanto uno como otro extrajeron de la representación pictórica de este famoso icono homosexual<sup>84</sup>.



Fig. 80. Un gran abrazo de tu San Sebastián. Dalí a Lorca (1926)

---

<sup>83</sup> Existen tres cuadros del martirio de San Sebastián del pintor renacentista Andrea Mantegna, el primero, pintado entre 1456-59, conservado en el Kunsthistorische Museum de Viena; el segundo, de 1480, que se conserva en el Louvre; y el último de 1490, conservada en la Ca' d'Oro de Venecia.

<sup>84</sup> Guión del espectáculo Jaime Policarpo, p. 84.

En la escena anterior, explica Policarpo que “la mecedora también servirá para introducir la imagen de sueño que nos puede conducir a su vez a secuencias explícitamente surrealistas”<sup>85</sup>.

6) Expresión artística de la idea a través de la síntesis o del exceso.

Una de las manifestaciones ya comentada es el uso de figuras retóricas para sugerir imágenes y sentidos. Sumaremos nuevos ejemplos:

- La metáfora de representar el final del drama lorquiano *Yerma* personificando los personajes a través dos manos, una masculina y otra femenina. Este juego utiliza, además, una metonimia que aporta irrealidad, recurso que se vuelve a utilizar en *Cosmos* (2011)<sup>86</sup>.
- Sonido de golpes como metáfora de paliza y fusilamiento.
- Utilización metafórica de los objetos como objetos-transformación que a su vez multiplican los usos y los sentidos. Por ejemplo, el plato de la primera secuencia simboliza la sonrisa, la luna, la alfombra mágica en que viaja Lorca y un sombrero; y en la escena final, antes del oscuro, el final de la ficción y la vuelta a la vida o a la muerte, no se sabe.
- El cáliz reconvertido en toro y la virgen, en torero.
- Diversos usos otorgados a la bandera de la II República española.
- La reutilización de la caja del piano como sepultura. O, si consideramos a la marioneta de la vieja como un objeto, como madre, muerte, idea del paso inexorable del tiempo, referencia a la Josefina de *La casa de Bernarda Alba*, y, para versados, un guiño al personaje de la Tía Norica del guiñol de los títeres ambulantes de la tradición popular de la época de Lorca.



Fig. 81. La vieja

---

<sup>85</sup> *Ibíd*em, p. 83.

<sup>86</sup> Guión del espectáculo Jaume Policarpo, p. 81.

- La gorra militar aporta el símbolo del tipo social a través de la metonimia.
- Las botas como patas, claro símbolo de animalización sanguinaria y poder, recurso que también encontramos en *Carmen* (2010).

7) Agrupación de diferentes lenguajes escénicos.



Fig. 82. La sonrisa de Federico G.  
Lorca

Conjunción de música y palabra; uso de la danza, la música y movimientos escénicos; empleos múltiples de la iluminación en su dimensión psicológica y mágica a fin de crear climas y ambientes de ensueño y misterio, etc.

- 8) Desdoblamientos y metamorfosis de un mismo personaje, con el fin de mostrar sus diversas caras o los diferentes periodos de sus vidas; o para proyectar y enfrentar su dimensión real con su dimensión trascendente. El hecho de expresarse a través del lenguaje de las marionetas ya produce un primer efecto de extrañamiento, más cuando se trata de un personaje conocido como es Lorca.

Por otra parte, las voces narrativas se multiplican porque los dos actores también son Lorca. El hecho de ser un hombre y una mujer, en ocasiones, da la sensación de que se trata de su *animus* y su *anima*<sup>87</sup>, conceptos espirituales muy acordes con la realidad de la escena. La polifonía aumenta cuando se multiplican las máscaras y aparece de pronto el Lorca actor.

- 9) Contrastes de lenguajes, originados por las asociaciones oníricas o los presupuestos desmitificadores del dramaturgo.

Dentro de esta característica enmarcaríamos la alusión al teatro de guiñol como metateatro de títeres; la funcionalidad del lenguaje de la música a partir de presentar a un Lorca pianista; el lenguaje de la danza como elemento déictico; la presencia del lenguaje pictórico con la incorporación de Dalí como personaje y de objetos e

---

<sup>87</sup> Polaridad acuñada por la psicología analítica de Carl Jung. Se trata de contenidos del inconsciente colectivo o "arquetipos" y representan la cara interior del psiquismo (la cara exterior la representan los personajes arquetípicos). El *ánima* representa el lado femenino de la psiquis del varón y el *ánimus* es la parte masculina de la psiquis femenina. A través de la vida y la interacción uno con otro durante generaciones, cada sexo ha adquirido características del sexo opuesto que facilitan las respuestas adecuadas y la comprensión del sexo opuesto. Se deduce de esto la importancia de estos arquetipos en las relaciones con el sexo opuesto. GALEON *La Página Psicológica*. [En línea]: Disponible en: <http://psicopag.galeon.com/jung.htm> [2/08/11].

imágenes referenciales a su obra (horquillas, pintura de Dalí con una calavera sodomizando a un piano, etc.); el lenguaje poético, manifestado de forma evidente con el recitado de la poesía *New York (oficina y denuncia)* o el poema musicado *Son de negros en Cuba*.

10) Forma ceremonial, según la cual los lenguajes escénicos se ordenan por un ritual de acuerdo a un código establecido. Intento de recuperación de las ideas orientales por parte de los europeos tan en boga entre los simbolistas. Es una actitud que Jaume Policarpo potencia en todos sus montajes y que forma parte de la manera de hacer teatro de la compañía.

Hay una voluntad expresa en el montaje de pintar determinadas escenas con trazos surrealistas. Con la tendencia al subconsciente, al onirismo, al resurgir de la infancia, al expresionismo abstracto, a la escritura libre que deja actuar al inconsciente, al irracionalismo, al humor y al espíritu de rebeldía tan característicos de este movimiento. Todos ellos son rasgos oportunos para personificar a Lorca y para que Jaume Policarpo y su equipo puedan expresarse con absoluta libertad.



Fig. 83. Animus-Anima

### **1.7 Relación con el texto**

Hormigón hace una propuesta metodológica de trabajo dramático para que pueda ser empleada en la práctica. En el epígrafe “Fase inicial: elección del texto”, explica cómo

toda elección de un texto está sujeta a una serie de parámetros que se erigen en condicionantes específicos en mayor o menor medida, según los casos. [...] A mi modo de ver, los apartados que referencian la elección son los siguientes: Condiciones materiales y artísticas existentes para realizar la escenificación [...], coincidencias estéticas e ideológicas entre la obra literario-dramática y el director de escena junto al equipo de realización del espectáculo [...], sentido del texto en el conjunto de las pautas de un repertorio [...] y público potencial<sup>88</sup>.

Como criterios previos poseen una coherencia absoluta, pero es una realidad que en muchas ocasiones un creador o un equipo artístico -a pesar de contar con los recursos técnicos, materiales y humanos- tiene la necesidad de expresar 'algo' de un 'modo determinado' y no encuentra un material (pre)existente que pueda satisfacer su voluntad y sus deseos. En ese caso, indefectiblemente, tiene que encontrar una idea o un tema acorde con su pulsión que a la vez conserve equilibrio con los parámetros anteriores.

En una fase sucesiva de trabajo, cuando según el autor correspondería el estudio sincrónico del texto y sus implicaciones teatrales originarias, el siguiente objetivo en este tipo de dramaturgia será definir las características estéticas, perfilar una estructura formal, investigar sobre la permeabilización de las ideologías contemporáneas y -como dice Pavis- los "significados profundos" latentes en el tema escogido, junto al punto de vista que se quiera aportar.

*La sonrisa de Federico García Lorca* cuenta con un guión escénico<sup>89</sup> que lleva por subtítulo "Texto para acotar la escena". Se trata de un conjunto de ideas concebidas y elaboradas por Jaume Policarpo que luego servirá como trampolín y guía previa para el equipo creativo y suponemos que también para sí mismo, ya que el hecho dar forma artística a las imágenes y asociaciones mentales y plasmarlas después en palabras es una manera de ir armando el entramado que configurará el espectáculo.

En gran parte de las obras de Bambalina Teatro Practicable que no pertenecen a la categoría de espectáculos musicales, el montaje está recogido en un guión escénico. En unos casos, contamos con un escrito cerrado que se ha ido completando a lo largo de los ensayos y que se ha reescrito al final del proceso, como en *Quijote* y *Pasionaria*. Y en otros, como en *La sonrisa de Federico García Lorca* y *Carmen*, disponemos de un texto más cercano al concepto de un cuaderno de dirección, que en ocasiones es una declaración de

---

<sup>88</sup> Hormigón. *Op. cit.*, pp. 139-140.

<sup>89</sup> Anexos: DVD\_1; 3\_ Materiales diversos. Libro abortada publicación. *La sonrisa de Federico García Lorca*.



Fig. 84. Extracto del dossier

*Dramaturgias de la imagen*<sup>91</sup> y que Bambalina define en el dossier publicitario del espectáculo como *Teatro visual*.

## 2. Recursos de composición

### 2.1 Modelo Actoral y Objetos

El modelo actoral de *La sonrisa de Federico García Lorca* responde a los parámetros del teatro asociativo, en el que el concepto interpretativo es el del operador o ejecutante y, como dijimos, *performer*.

<sup>90</sup> Investigador, docente y autor de libros y textos relacionados con la práctica artística contemporánea en el ámbito escénico, cinematográfico y literario.

<sup>91</sup> Francisco Torres Monreal se ha referido a este libro como “síntesis de los movimientos creadores de lo teatral desde la realidad física del espacio de la representación, desde la plástica cinética posible en dicho espacio y desde las correspondencias del pensamiento contemporáneo con todas sus manifestaciones artísticas personales” en Sánchez, José A. *Dramaturgias de la imagen*. 3ª ed. corr. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, contraportada.

A pesar de que su función no sea la de ser personaje, ni siquiera actor, y de que podamos seguir hablando de la conjunción cuerpo-materia-objeto, esto no implica que quien ejecuta no pueda asumir personajes en el proceso de corporización. Recordemos que el objetivo del trasvase de categorías entre literariedad y corporalidad fue implantar un cambio en la mentalidad con la suplantación de la primacía del texto por el del cuerpo. Es equívoco pensar que se suprime la noción de personaje. Al igual que el teatro posdramático no anula al teatro dramático, sino que ambos conviven, del mismo modo la elección de las dramaturgias actuales de perfilar personajes o no, no es excluyente en el modelo actoral.

Este espectáculo se estrena en 2004, entre *El jardín de las delicias* (1994) y *Cosmos* (2011), y resulta interesante observar la evolución en el marco del modelo actoral con la distancia del tiempo. Los tres espectáculos aplican un paradigma asociativo, pero lo chocante es que las variantes del cambio las condiciona la estética del objeto. Al partir de una técnica tan específica como son los títeres, el actor está obligado a utilizar otros recursos más técnicos que no pueden ser los psicológicos. A partir del momento en que empiezan a investigar en una línea de teatro más contemporáneo, en el que el actor-manipulador está presente y forma parte de la escena, el tipo de interpretación también requiere otras técnicas gestuales, vocales, musicales y coreográficas que lo alejan del perfil psicologista occidental y lo acercan –consciente o inconscientemente– a un tipo de actor propio de otras culturas no europeas.

En *La sonrisa de Federico García Lorca*, los dos actores trabajan con un repertorio de gestos y de actitudes típicos del papel que les toca jugar, que siempre son variados y breves, y a la par, intensos. El tipo de acción es más mimética que en *Cosmos* y *El jardín de las delicias*; en el primero, es más abstracta y en el segundo, más neutra. En ninguno de los dos casos se trabaja un apunte de personaje, aunque sea brevemente, a saber, un tipo morfológico y una manera específica de gesticular y de mover el cuerpo, algo que sí que ocurre en el espectáculo de Lorca y también ocurrirá en *Carmen*. Lo específico es que en ambos, el tipo de acción no se conforma con ser mimética y los rasgos expresionistas que se aprecian claramente en la interpretación y los objetos de una *Carmen* estrenada en 2010, en este espectáculo –creado seis años antes– son trazos estilizados que intentan apartarse de lo figurativo con apuntes expresionistas.

De nuevo, se trata de un espectáculo adscrito a las dramaturgias no verbales, en el que se utiliza el *teatro de movimiento* y el *teatro de objetos*, categorías constantes en gran parte de los espectáculos de Bambalina Teatre Practicable.



Fig. 85. Cosificación y estética expresionista

## **2.2 Tiempo, Espacio y Acción**

En este tipo de intervención dramática, la vertiente que se prioriza de cara a la puesta en escena es el discurso, no la fábula. La pretensión es extraer de la especificidad del discurso narrativo –voz o voces narrativas, sistema temporal y espacial, punto de vista, etc.– los parámetros para desarrollar una teatralidad que contiene con frecuencia rasgos anómalos<sup>92</sup>.

Cuando se opta por la creación original y por la dramaturgia discursiva, como ocurre con *La sonrisa de Federico García Lorca*, hay una elección deliberada “tanto de la lectura efectuada como de la construcción formal del espectáculo”<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> Sanchis Sinisterra aclara que cuando se habla de anomalías en el discurso no es en sentido peyorativo, sino justamente lo contrario.

<sup>93</sup> Sinisterra. *Dramaturgia...*, p. 60.



En *La sonrisa de Federico García Lorca*, encontramos en el guión<sup>94</sup> una propuesta de montaje que contrastada con el producto final y subraya una de las *anomalías del discurso* más destacables: el *orden temporal* en que son presentados los acontecimientos. El hecho de que la organización de las secuencias sea distinta en ambos puntos del proceso da la dimensión del escaso valor que tiene la presentación de los acontecimientos de manera diacrónica en este espectáculo.

El *modo anacrónico* es una elección pretendida, y en muchos casos adquiere la modalidad de anacronismo *prospectivo*. Se adelantan consecuencias o aspectos de sucesos futuros en la línea del tiempo. Esto ocurre principalmente con el tema de la muerte del poeta que cobra importancia porque está presente de principio a fin del espectáculo, como se percibe en su guión:

El manto de la noche con sus sonoras estrellas cubre a Federico que se hace el muerto para conjurar la angustia de la muerte y la superstición que no hay que tener pero tampoco ignorar ni hacer burla de ella” [p. 80].

Presentimiento de la muerte. Federico se vuelve a hacer el muerto. Será una imagen recurrente a lo largo del espectáculo. Es un juego al que se solía entregar frecuentemente, sobre todo en la época de la Residencia de Estudiantes [p. 81].

Al final la muerte del poeta. Cinco muertes distintas. Y después de la muerte el silencio [p. 85].

Hay momentos en que el anacronismo cambia de modalidad y pasa a ser *retrospectivo*, es decir, se salta hacia atrás en la línea del tiempo, posiblemente para mostrarnos algún antecedente de la niñez del personaje. ¿Por qué? Pueden ser varios los motivos y no es determinante saberlo<sup>95</sup>.

En ocasiones, esta información puede ayudar al espectador a ir añadiendo sentidos que, por suma, dibujarán el perfil del personaje. Por ejemplo, en toda la época de la infancia no se dedicó a escribir; sus únicas pasiones eran el teatro de títeres y la música, datos que Policarpo utiliza e introduce en sus juegos dramáticos.

En otras ocasiones, puede ser empleado como figura retórica. El hecho de presentar a través de un oxímoron dos referencias opuestas en una misma secuencia, como son

---

<sup>94</sup> Anexos: DVD\_1; 3\_ Materiales diversos. Libro abortada publicación. LA SONRISA DE FEDERICO G. LORCA.

<sup>95</sup> Por aclarar el procedimiento, se presenta únicamente una selección de ejemplos que ilustren el concepto.

alusiones a una infancia feliz y prolongada junto a momentos crueles y violentos, genera en el espectador una emoción que se puede intelectualizar más tarde o no y que tal vez sea una invitación del creador, no sólo a que conozcamos la biografía, sino a que reflexionemos después de revolvernos por dentro:

Esperanza hará la voz de Lorca niño y David de adulto... o tal vez deberían presentar una especie de doble personalidad o doble sensibilidad y hablar o predominar uno u otro según el momento dramático. O incluso aparecer e intervenir los dos a la vez para doblar la fuerza expresiva. O enfrentarse el uno a la otra como expresión de las contradicciones interiores [p. 84].



Fig. 86. Árbol blanco de hojas secas

En el final de la segunda secuencia, no del guión sino del espectáculo, cuando Federico se recuesta en el piano después de mirar al público y con la repetición de la música, hay un cambio de luz, la noche se torna blanca, irreal<sup>96</sup>, el personaje tiene un presentimiento de muerte. A continuación se presenta un árbol blanco de hojas secas que podría ser una alusión a los chopos de la casa de Fuente Vaqueros y a su canción, mediante el sonido del viento. La idea de la muerte (adulto) y la metonimia del árbol<sup>97</sup> (infancia) contrastan en una atmósfera de sueño [p. 83].

Más tarde, en la tercera secuencia, el contraste y el juego con el tiempo aporta más información sobre Lorca niño inmerso en uno de sus juegos favoritos “hacer misas”. En el

---

<sup>96</sup> Este tipo de noche, de color de noche, que otorga irrealidad, y la alusión a la naturaleza muerta como efecto de extrañamiento, los encontraremos también como recursos en el montaje musical de *Bambalina, Historia del Soldado* (2003).

<sup>97</sup> Un único árbol nos remite a un conjunto. Esta figura remite a los vectores conectores que utiliza Pavis.

juego, bebe vino del copón en la consagración y por efecto de la embriaguez, un elemento que había en la escena –una tira de tela verde que dibujaba un camino– se metamorfosea en un ser monstruoso. Luego, existe una ruptura y súbitamente ve su primera función de títeres en la calle -el guiñol tradicional de Cristobitas- y queda tan impresionado que, utilizando los mismos objetos de la misa, monta su propia representación<sup>98</sup>.

La primera *anomalía en el discurso* ha dado pie al descubrimiento de otras modalidades discursivas más. Con el orden temporal anacrónico se altera la presentación de los acontecimientos y esto implica una *anomalía* en el modo “aristotélico” que afecta sobre todo a la estructura dramática. A la manera introducida por Meyerhold, se sustituye la idea de sucesión de escenas o actos por el concepto fragmentario de cuadros o de secuencias. Éstas sólo estarán trabadas por momentos transicionales que a veces actúan como, **acumuladores**<sup>99</sup> –de la secuencia 7 a la 9, un mismo objeto, la bandera republicana, condensa o acumula varios signos: bebé, telón de fondo de la cultura teatral del momento y emblema de la personificación del sistema político vigente–; otros como **secantes**, con ruptura de ritmo narrativo, gestual o vocal –de la secuencia 5 a la 6 del montaje, con la imagen de la acción del paso de Semana Santa en que los dos actores cargan a hombros la cruz con Lorca, sobre un paisaje musical que es un híbrido de Jazz y de música procesional, va quedando únicamente un redoble de tambor mientras la cruz con Lorca se cuelga en una tela. Cambio a luz blanca. Oscuro. De repente, música latina. Federico llega a Cuba. Los actores bailan con Lorca una bachata. Al final, la atmósfera “cálida, sencilla y sensual” se interrumpe de golpe con la voz de la vieja loca. Otra transición abrupta–. Otros como **conectores** –de la secuencia 1 a la 2, la acción de bailar Lorca por detrás de la tela azul que simboliza el manto de la noche y de sentarse en la mesa como espectador, conecta con el inicio del siguiente cuadro: Lorca tocando el piano–. O como **embragues**, es decir, hacen pasar de un nivel de sentido a otro –la secuencia 5 se introduce con un sonido de barco que indica un viaje. Nos situamos en el lugar, New York, a través de la extensión de otra tela (noche) que con cascabeles (antes estrellas) dibujan los edificios de la gran ciudad–. A través de estas metáforas, con los mismos materiales y con signos similares, se crea un nuevo sentido y otra anomalía.

---

<sup>98</sup> *Guión*, pp. 84-85.

<sup>99</sup> Los conceptos en negrita remiten a la teoría de los vectores utilizada por Patrice Pavis, que ha resultado ser un medio a la vez metodológico, mnemotécnico y dramático de vincular redes de signos y que tiene su origen en las cuatro operaciones del trabajo onírico evidenciadas por Freud. *Cónger*: Pavis, *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona, Paidós Comunicación 121, 2000, p. 32.

La siguiente *anomalía* pertenecería al orden espacial. El ámbito en que se desarrolla la acción dramática está contextualizado; está, como se diría, *indexicalizado*: hay una serie de indicios que metaforizan el tipo de entorno en que se halla el personaje. Otros ejemplos, el mantón de Manila que hay en el suelo del piano en que toca Lorca o, la evocación de Cuba a través de una bachata.



Fig. 87. El piano de Federico

### **2.3 Espectador**

La siguiente *anomalía en el discurso* estaría relacionada con el ámbito de la figuratividad, es decir, qué grado de afinidad tiene el personaje y los acontecimientos con la imagen de la realidad de los receptores de la acción dramática. Se trata de considerar hasta qué punto resulta verosímil lo representado en el mundo ficcional, qué creencias, principios, valores, tabúes, sentimientos y sentidos ponen en juego la fábula y la acción dramática, como aspectos más relevantes.

Partiremos de la base de que la realidad no es más que una imagen. Relativa a una percepción individual o adscrita a un grupo social o cultural. Esta imagen se adquiere a través de la educación, de la religión, de la ideología, etc., y genera unas normas a través de las cuales se justifica al mundo y a las personas. Por tanto, como explica Sinisterra, los conceptos de figuratividad, de verosimilitud o de “mundo posible” son conceptos relativos que van variando según van cambiando los tiempos.

Conscientes de que podríamos llevar el presente análisis mucho más lejos y de que el perfil del trabajo a estas alturas nos está exigiendo acotar los límites, concluiremos con

una alusión al título del montaje, donde encontramos de nuevo varios sentidos y otra posible figura retórica. Damos paso a una cita de carácter gestual haciendo un guiño a la sonrisa franca del poeta, al tiempo que recordamos el conocido refrán popular, “Al mal tiempo, buena cara”.

Y es que, en un afán de desdramatizar el drama y estableciendo las bases de lo que sería su teatro de la convención consciente, Meyerhold, recordando a Brecht, recomendaba ya a los actores que “La dicción trágica debe ir acompañada por la sonrisa en el rostro”<sup>100</sup>.

---

<sup>100</sup> Sánchez, José A. *Dramaturgias...*, p. 77.





## *Capítulo 6*

---

El universo sonoro: un componente escénico  
más en el análisis del espectáculo contemporáneo





## **1. Bambalina Teatre Practicable y la música en escena**

El presente estudio doctoral se ha orientado al análisis de la producción teatral de una compañía que durante más de treinta años de andadura profesional ha encaminado su quehacer a la investigación y la búsqueda incansable de territorios y modelos distintos que combinasen los lenguajes verbales y los no verbales en la conformación de su sello dramaturgico.

El enfoque del presente capítulo tiene la finalidad de resaltar uno de los aspectos de la dramaturgia de Bambalina Teatre Practicable que lo ha definido y singularizado en la práctica totalidad de su recorrido: la música, parámetro entendido como fuente de recursos y como aliado en una manera de concebir el teatro absolutamente sensorial y sinestésica. Por ello, este apartado tiene por objetivo el estudio de la presencia de la música y la determinación –en la medida de lo posible– de las funciones que ésta desempeña en los espectáculos seleccionados como paradigma del engranaje de la producción teatral de Bambalina.

Cuando se asiste a ver una de sus obras, llama la atención que la música en ningún caso ocupa un lugar secundario como simple acompañamiento de la acción dramática. Es más, en algunas de sus propuestas teatrales, la música ejerce un papel organizador y estructurador que rige la totalidad de la obra.

En el capítulo 4, destinado al estudio de los espectáculos que conforman el Bloque B, hemos visto que el criterio que les aúna es que se trata de tres títulos emblemáticos del patrimonio musical universal, hecho que también demuestra el interés y la estrecha relación que ha mantenido Bambalina con el mundo de la música.

En otro orden, la colaboración constante con destacados compositores de música escénica valenciana para la creación de los espectáculos merece ser atendida y estudiada, dejando constancia de ella en el marco académico para que la cooperación entre el teatro –arte efímero– y la música –arte etéreo– no se desvanezca.

Afortunadamente, desde mediados del siglo XX, las relaciones entre música y escena fueron cambiando, manteniendo ambas su autonomía pero retroalimentándose una a la otra. Lo que se buscaba y se busca con estas nuevas fórmulas es trabajar con las posibilidades teatrales de la sonoridad. Se toma como punto de partida una situación sonora que, combinada con la utilización de la luz y la oscuridad y con el resto de componentes escénicos, constituye un elemento axial de la estructura dramaturgica.

El propio Alejandro Finzi (1987) resume el concepto de las relaciones de los lenguajes verbales y no verbales en el ejercicio dramático, al señalar que el texto se sitúa en la encrucijada donde el espectáculo y el espectador intercambian su don imaginativo, en un lugar compartido por todos, en los márgenes de la realidad o más allá<sup>1</sup>. Mientras se dé ese intercambio, la obra dramática tendrá vida, multiplicando interiormente el alcance de sus lenguajes, ya que, en su opinión, la peculiaridad literaria de un texto teatral consiste en la multiplicidad de lenguajes que propone y en su condición permanente e irrefutable de obra abierta.

Concluiremos con las sabias palabras de Patrice Pavis:

En la teoría actual de la música escénica (N. FRIZE) o de la ópera (MOINDROT, 1993), más bien se tiende a insistir en la integración de las percepciones visuales y auditivas, integración que es la consecuencia [...] de un filtraje de todos los materiales por parte del 'especto-auditor': "Nuestra percepción del espectador exige que las cosas estén constituidas, no que estén compuestas (*puestas con*)" (N. FRIZE)<sup>2</sup>.

A partir de esta idea, nace la interesante necesidad de estudiar las *re-constituciones* que se generan, en nuestro caso, entre el lenguaje sonoro y el resto de lenguajes escénicos (objetos, palabra, cuerpo, etc.), teniendo en cuenta las características y qué puede aportar cada uno a la dramaturgia específica de un espectáculo.

## **2. Valor dramático de la música**

El teatro nace de la necesidad del ser humano de comunicarse y de immortalizarse, a pesar de su carácter efímero. Cada cultura y cada tradición ha contado con distintos modos de interpretar y expresar su visión del mundo, hecho que conlleva que cada momento histórico haya desarrollado diferentes formas de representación, habiendo investigado los recursos pertinentes para llevarlas a cabo. Desde el principio de los tiempos, los elementos que constituyen el teatro han sido prácticamente los mismos: la danza, el gesto, la voz, el movimiento, la música, el canto, las máscaras, etc. Dependerá de cada época y de cada tradición, cómo se combinen entre sí, desde qué estética, la prioridad otorgada a cada componente, etc.

---

<sup>1</sup> *Cónfer*: Trastoy, Beatriz / Zayas de Lima, Perla. *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires, Prometeo Libro, 2006, p. 187 y ss.

<sup>2</sup> Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Editorial Paidós Comunicación, 1983, p. 307.

La música se considera un lenguaje fundamental en las artes escénicas por su capacidad comunicadora y expresiva. Desde la antigüedad, se reconocieron sus cualidades para afectar el ánimo y despertar la emoción del oyente y, en nuestro caso concreto, del espectador. A nivel teatral, no sólo ha estado presente en los ritos y ceremonias más ancestrales del género humano, sino que ha cumplido funciones esenciales en la historia del teatro como espectáculo hasta nuestros días.

Dada esta imbricación milenaria, cuando nos planteamos el estudio de la música para la escena en la producción de la compañía Bambalina Teatre Practicable, nos sorprendió la falta de fuentes documentales en cuanto a música escénica; por otra parte, entendimos la escasez –por no decir inexistencia– en la distribución de registros videográficos que combinen ambas disciplinas en propuestas nacidas el siglo pasado, dado que la proliferación de recursos tecnológicos y digitales aplicados al arte es un fenómeno relativamente actual.

Llegados a este punto, y al no contar con referentes, recurrimos a un estudio diacrónico para poder entender cuáles han sido las influencias y definir el estilo de los compositores que han creado para o con Bambalina y a una mirada panorámica a nivel sincrónico por algunas de las creaciones teatrales coetáneas a la compañía para poder examinar la vigencia de su música en el panorama actual de las artes escénicas.

## **2.1 Un breve recorrido histórico**

Según afirman Trastoy y Zayas de Lima, “en el teatro griego clásico la palabra dictaba sus leyes a la música que, no obstante, constituía un elemento fundamental junto con la danza. De los tres modos de la voz –el canto, el recitado y el parlamento– el primero estaba reservado para representar aquellas situaciones donde dominaba la pasión”<sup>3</sup>. La música escénica estaba presente tanto en el género de la tragedia como en la comedia, generalmente ejecutada por un coro y, en ocasiones, por instrumentistas que apoyaban los cantos.

En el teatro romano, es destacable la reducción del papel del coro y el mayor protagonismo otorgado a los solistas:

intercalaba intermedios musicales, acompañamiento (normalmente con una flauta), partes declamadas o cantadas y partes líricas. Sus orígenes están influenciados por el teatro griego y por el teatro etrusco con sus *ludis* o juegos circenses con actores que danzaban acompañados

---

<sup>3</sup> Trastoy / Zayas de Lima. *Lenguajes escénicos...*, pp. 160-161.

por una flauta. Además realizaban los *saturae* musicales, que consistían en popurrís donde convivían cantos con gestos y todo ello acompañado por el flautista [...] Por la convivencia de la danza, el canto solista, los coros y los llamativos decorados podemos afirmar, salvando las diferencias, que la tragedia evoluciona hacia algo próximo a la futura ópera<sup>4</sup>.

El filósofo romano Boecio, en su tratado *De institutione musica* (siglo V d.C.), hacía referencia a la reacción espontánea que produce la música en los humanos y su gran influencia en la mudanza de las emociones.

En la Edad Media, la música era fundamental en las representaciones de los autos sacramentales, moralidades y misterios. Éstos fueron una evolución hacia lo profano -y con mayor presencia de texto- de los llamados milagros, que sólo se representaban en iglesias. La música ayudó a aportar mayor libertad a la puesta en escena, que se sacó a la calle montada en carromatos, en contraste con la extremada rigidez y austeridad del drama litúrgico.

Ya en el *Quattrocento*, Johannes Tinctoris, en su *Complexus effectuum musices* (1ª versión de 1472-75 y 2ª versión de 1481), hace una enumeración de los veinte efectos que la música puede provocar en el oyente. Entre otros, "*Tristitiam depellere* (Arrojar la tristeza); *Duritiam cordis resolvere* (Ablandar la dureza de corazón); *Dyabolum fugare* (Poner en fuga al diablo); *Extasim causare* (Provocar el éxtasis); *Homines laetificare* (Poner contentos a los hombres); etc."<sup>5</sup>. Tinctoris reconoce lo que será la base de la futura "Teoría de los afectos" barroca, que reconoce al arte de los sonidos un poder orfeico, capaz de intervenir en el espíritu del hombre, modificando su ánimo, influyendo en la emoción y el sentimiento de todo aquél que la escucha.

Entre las fórmulas teatrales renacentistas encontramos la *Commedia dell'arte*, un género originario de la comedia popular romana que se difunde en el Renacimiento por Francia y España, y que en sus intermedios o *lazzi* incluía canciones, música, danza y acrobacias, en los que interactuaba el público.

También las obras shakesperianas están repletas de canciones y tonadas, pero el escritor sólo aporta su texto literario. En las obras históricas, añadía partes cantadas, acompañadas

---

<sup>4</sup> Carrillo Aparicio, Sonia. *La música en las artes escénicas: Inmaculada Almendral y la compañía Teatro del Velador*. Directora de la tesis: Dra. D<sup>a</sup> Diana Pérez Custodio. Tesis doctoral. Universidad de Málaga. Facultad de Ciencias de la Comunicación. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Málaga, 2015, p. 25.

<sup>5</sup> *Apud* Fubini, E. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza música, 1988-1990, p. 122.

de música o de danza, aunque, generalmente, la música servía “para reforzar las situaciones de extrañeza y de presencia de lo sobrehumano”<sup>6</sup>. En época de Shakespeare, aún imperaba la división que hacían de la música los tratadistas medievales, acuñada por Boecio, como *mundana* –la música las esferas, referida a la armonía del universo–, *humana* –basada en el principio de la unión del cuerpo y el alma en los hombres– e *instrumentalis* –vocal o instrumental, producida por los hombres–.

En la España del Siglo de Oro, el teatro evoluciona por el gran cambio experimentado a nivel político, social y económico y también por las aportaciones de grandes hombres de teatro. Juan del Enzina, considerado el primer “autor”, es decir, director teatral de España, era músico y dramaturgo, factor por el que dio gran protagonismo a la música en sus obras, introduciendo componentes musicales, así como églogas. La influencia del teatro italiano y la elección como destinatario de un público popular son otros elementos que explican la enorme inclusión de agentes musicales en la escena. Lope de Vega, Tirso de Molina o Calderón, entre otros, hacen que la música contribuya a subrayar los aspectos esenciales de la acción, consiguiendo que se condense el argumento general y potenciando en el espectador el goce de percibir bellos textos líricos. “Paralelamente, las letras cantadas cumplen la función dramática de exponer la doctrina y la lección político-moral”<sup>7</sup>. Recordemos, además, que fue también durante el siglo XVII, durante los reinados de Felipe III y Felipe IV, cuando se estrenaron en España y en la América Hispánica posteriormente, diversas producciones enmarcadas en el género de la ópera y se creó la zarzuela áurea.

En la Francia del siglo XVII, Luis XIV ejerció un fuerte mecenazgo cultural, prosperando la comedia-ballet y la *tragédie-lyrique* con canto y música, además de incorporar técnicas de la *Commedia dell'arte*. Estamos en la época de Molière, Corneille y Racine, cuando nace la memorable *Comédie Française*. Es también el momento en que “Lully (1632-87) escribió la partitura para diferentes escenificaciones de obras de Molière, en particular aquéllas que incorporaban segmentos dancísticos”<sup>8</sup>, caso, por ejemplo, de *El burgués gentilhomme* o *El enfermo imaginario*. Y es que, como afirma Corral Fullà,

Durante el siglo XVII, incluso el filósofo racionalista Gottfried Leibniz admite abiertamente el carácter cautivador de este arte de los sonidos. En efecto, en su tratado *Principios de la*

---

<sup>6</sup> Trastoy / Zayas de Lima. *Lenguajes escénicos...*, p. 161.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Hormigón, J. A. *Trabajo dramático y puesta en escena*. Vol. I. (3ª ed.) Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de España ADE, 2008, p. 273. Añade Hormigón que a partir de este momento, “la música escrita para una obra literario-dramática comenzó a denominarse «incidental»”.

*naturaleza y de la gracia fundados en la razón*, el autor consiente en otorgar a la música el efecto sugestivo que ésta ejerce sobre el oyente, aunque acto seguido, como representativo filósofo del Racionalismo, haga observar al lector que este hecho se basa únicamente en proporciones matemáticas<sup>9</sup>.

A fines del siglo XVII, se empieza a cuestionar el pensamiento pitagórico, platónico y neoplatónico, y sobre todo, la convicción de que la música posee la aptitud de clarificar y fortificar la mente y los sentidos y ennoblecer el carácter. Citamos como ejemplo, el *Arte Poética* de Boileau (1674), inspirada en la *Poética* de Horacio, y las argumentaciones del escritor y crítico español Luzán, ya de mediados del siglo XVIII. Ninguno de los dos estima legítimo el hecho de integrar música en la escena, aludiendo ya a un nuevo concepto de arte vinculado al concepto de *mímesis*, el arte como imitación de la naturaleza. Ya a principios del siglo XVIII, el abate Dubos escribe su tratado de estética, *Réflexions critiques sur la peinture et la poésie* [1719], donde desarrolla la teoría del sentimiento de la música comparándola con la pintura y la poesía, donde lo expresa de la forma siguiente:

Del mismo modo que el pintor imita los rasgos y los colores de la naturaleza, el músico imita los tonos, los acentos, los suspiros, las inflexiones de la voz y, en fin, todos aquellos sonidos con cuya ayuda la propia naturaleza expresa sus sentimientos y sus pasiones<sup>10</sup>.

En la Europa del siglo XVIII adquiere gran difusión un género musical, el *melodrama*, de origen francés o italiano, considerado como el predecesor de la ópera, aunque posteriormente evolucionará hacia manifestaciones como el teatro de boulevard, el teatro del absurdo, el surrealismo..., sin abandonar su componente musical. Como informa Granda, en este momento

la música y el canto triunfan en la ópera, en la que se incorpora lo recitativo. La orquesta cumple una función equivalente a la del narrador y se generan una serie de convenciones que aún hoy tienen vigencia en el teatro musical: las partes cantadas refieren a los tiempos de reflexión, a la acción interrumpida e, inclusive, a veces ni siquiera guardan coherencia con la acción, oponiéndose a la función que estas partes desempeñaban en los orígenes del teatro<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Corral Fullà, Anna. *Música y Dramaturgia: Dramaturgia musical y escenográfica en Els Joglars*. Director de la tesis: Dr. D. Julio Murillo Puyal. Tesis Doctoral. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Filología Francesa y Románica, 2009, p. 30

<sup>10</sup> Corral Fullà. *Música y Dramaturgia...*, p. 30. *Apud* Fubini, Enrico: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza Música, 1988, p. 184.

<sup>11</sup> Granda, J. J. "Tempo di música, tempo di parole". *Revista de la Asociación de Directores de España. ADE*. 1994, nº 39-40. pp. 53-59.

Las partes habladas, a su vez, son las encargadas de establecer una comunicación con el espectador para permitir el desarrollo de la acción. Asimismo, como una modalidad escénica que concilia texto y música, surge en esta época el *melólogo*, combinación de monólogo con comentario musical, género que alcanzaría gran difusión en España. “Se trataba de un drama interpretado de un modo verbal y gestual por uno o varios actores, sobre una música orquestal que adoptaba la función de comentario y buscaba expresar las acciones internas y la palpitación psicológica del personaje [...] Otra forma escénica curiosa por aquél entonces eran las *escenas mudas*. Se trataba de pantomimas musicales”<sup>12</sup>, cuya función de la música era la de incentivar las acciones.

Paralelamente surge otro género dramático en el que la música no tiene cabida. Se trata del drama burgués escrito en prosa, llamado por Diderot *genre sérieux*.

Los filósofos del Romanticismo retoman las ideas de Dubos nacidas dos siglos antes, exaltan la emoción y utilizan la música como vía de expresión artística por encima del resto de las artes. Esto sucede primero en Alemania, a finales del siglo XVIII, imponiéndose posteriormente en Francia y después, en España. Como aclara Carrillo Aparicio, “en el país germano [...] los textos de sus espectáculos daban prioridad al latín (idioma no entendido por el pueblo) sobre el alemán o bien, compañías inglesas que por allí representaban sus obras las interpretaban en inglés sin importarles la comprensión de las mismas. Esto nos demuestra una vez más que el entendimiento de la obra venía expuesto por otros lenguajes como podían ser la música, el gesto o la escenografía”<sup>13</sup>. Se trata de un momento de resurgimiento del drama alemán y de valoración de la libertad individual. El *Sturm und Drang* (tempestad y pasión) se convierte en el lema del momento.

En Francia, con la revolución francesa de 1789, triunfa el melodrama y Schiller con una mezcla de disciplinas teatrales, circo, danza, música, etc., que lo que se proponen es divertir al espectador. En España, el movimiento romántico entra tarde, en un momento en el que está instaurado el estilo del Neoclasicismo. Se introducen grandes cambios como el abandono del espacio de los corrales de comedias por los teatros a la italiana, el uso de telas como fondos de escenario, los juegos de luz que producen sensación de profundidad y el inicio de la fidelidad a la época representada en el vestuario y decorados.

---

<sup>12</sup> Hormigón. Trabajo dramaturgico y puesta en escena. Vol. I ..., p. 274.

<sup>13</sup> Carrillo Aparicio. La música en las artes escénicas..., pp. 37-38.

Corral Fullà apunta que, “en los umbrales del XIX, Wilhem Heinrich Wackenroder prolonga y amplía la teoría de Dubos”. Fubini comenta a propósito:

Según Wackenroder, todas las artes actúan como medio en orden a manifestar nuestros sentimientos más profundos; ahora bien, la música es en este sentido el arte por excelencia, superior a todos los demás en lo concerniente a la capacidad expresiva. La música es el lenguaje primigenio de los sentimientos; en esto radica su privilegio si se la compara con otras artes. En el caso de la música, la capacidad a la que nos referimos es dominio expresivo, no sólo fruto del desarrollo histórico, sino un fenómeno originario que la civilización se limitó a perfeccionar. Existe, por consiguiente, una afinidad secreta, electiva entre el sonido, incluso en su forma más ruda y sencilla, y el sentimiento. En semejante contexto, el sentimiento no representa la emotividad personal, sino más bien, con respecto al intelecto, el órgano privilegiado de acceso a los secretos más íntimos del mundo, a la esencia de las cosas y al mismo Dios. De hecho la música representa, tal vez, la forma de contacto más directa del hombre con la Divinidad. “Ningún otro arte, a excepción de la música, dispone de una materia prima que esté ya, de por sí, tan llena de espíritu celestial”<sup>14</sup>.

Ambos autores, Du Bos y Wackenroder, sitúan a la música por encima de otras artes y la definen como el lenguaje de los sentimientos, pero sólo éste último le otorga la cualidad de mediar en el acceso al conocimiento superior, para algunos, Dios, idea que compartirán posteriormente Hegel y Schopenhauer. Por su parte, Nietzsche, filósofo, músico, poeta y filólogo alemán,

frente a juicios denostativos, revaloriza la música como el lenguaje primario y universal por excelencia, como la expresión más pura del espíritu dionisiaco, ligada con la danza, aunque ésta se vincule con lo apolíneo, como el canto. Las calificaciones de la música en términos de irracionalidad e inmoralidad no sólo tuvieron vigencia en el pensamiento religioso y filosófico sino que también incidieron en diferentes momentos de la historia del teatro<sup>15</sup>.

En el siglo XIX se compuso mucha música para la escena que, como dijimos, recibía el nombre de “música incidental”. Juan Antonio Hormigón cita ejemplos como el *Egmont* de Goethe, *base para la obertura homónima* de Beethoven, quien escribe una carta en la que expresa a Goethe cómo le inspira y le estimula musicalmente; *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare para la que Mendelssohn escribe una maravillosa partitura de música incidental; “la de Schubert para *Rosamunda* de von Chézy, la de Balakirev para *El rey Lear*, la de Listz para *Hamlet*, la de Bizet para *La Arlesiana* de Daudet, la de Grieg para

---

<sup>14</sup> Se trata de una cita de Wackenroder en *Fantasia en torno al arte de un monje amante del arte* recogida por Corral Fullà [Música y Dramaturgia..., p. 32] de Fubini. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX...*, p. 260.

<sup>15</sup> Trastoy / Zayas de Lima. *Lenguajes escénicos...*, p. 159.



el *Peer Gynt* de Ibsen o las de Fauré y Jan Sybelius para *Pelléas y Melisandre* de Maeterlinck<sup>16</sup>. Muchas de estas partituras han sido creadas a partir de la lectura de los textos, sin estar adscritas a ningún proyecto escénico concreto.

En el siglo XIX, la ópera vive un momento de máximo esplendor. A pesar de su fusión con el teatro, se convierte en un género elitista y de gran formato, con orquesta, vestuarios suntuosos y grandes decorados.

A mediados del siglo XIX, observan Trastoy y Zayas de Lima, “como oposición a la música pura, Franz Liszt propone el término *música programática*, concebida a partir de una trama de ideas literarias o de imágenes mentales a las que se trata de evocar o recordar por medio de la combinación idea-sonido; luego, el interés principal no está en la música”<sup>17</sup>. Estos autores llegan incluso a afirmar que gran parte de la música instrumental de la obra escénica de Wagner puede ser calificada de programática, al convertirse en un medio adecuado para “traducir” una historia por medio de sonoridades. Wagner desea fusionar profundamente la palabra cantada con la trama orquestal, y que ambas conserven su autonomía expresiva. Así los *leitmotiven* son un elemento esencial del tejido melódico wagneriano, ya que no sólo caracterizan a los personajes, sus sentimientos y acciones sino también objetos y símbolos. De manera que la anhelada realización de una “obra de arte total” –*Gesamkunstwerk*– no se sustenta sólo en la música sino también en la palabra, que redondea aquello que la música no es capaz de expresar.

A fines de siglo XIX, se incrementa la necesidad teorizar sobre la relación música y teatro al mismo tiempo que se experimenta en la práctica escénica. Tras colaborar con Wagner y analizar el papel protagonista de la música en la dramaturgia y el espacio simbólico de sus puestas en escena, Adolphe Appia parte de la idea de que el arte de la puesta en escena es único y que en él deben combinarse todas las artes escénicas y desarrolla un género que propone como modelo ideal llamado *Wort-Ton-Drama*, en el que se combina palabra, danza y texto. Dentro de esta síntesis, considera que todos los sistemas significantes de la puesta en escena deben supeditarse a la música, por ser el único lenguaje capaz de expresar la emoción misma y la esencia del conflicto. “Para él, la temporalidad musical es la que «envuelve, ordena y regula la creación dramática, engendra al mismo tiempo el espacio donde ésta se desarrolla»”<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Hormigón. Trabajo dramático y puesta en escena. Vol. I..., pp. 274-275.

<sup>17</sup> Trastoy / Zayas de Lima. Lenguajes escénicos..., pp. 162-163.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

En su encuentro con Gordon Craig, a principios de siglo XX, se hizo ostensible su sintonía teatral, sobre todo en la concepción plástica del cuadro escénico, aunque con notables diferencias. Gordon Craig sitúa el papel del bailarín (incluye al actor) por encima del dramaturgo en la creación escénica y, por tanto, jamás toma el texto literario como punto de partida.

Craig define como *componentes de lo escénico* al conjunto formado por la acción, la voz y la escena. [...] En su lugar debe situarse el cuerpo rítmico o una partitura sonoro-espacial y, por ello, se orienta hacia las sonoridades de la fonética dadaísta, o la teoría expresionista de la resonancia, corrientes que evolucionarán hacia el surrealismo y que convertirán a la obra en una mezcla simple de sonoridad, mímica o gestualidad, dejando el significado del texto dramático en un segundo plano. Y es que la palabra, según este autor, es como un disfraz del pensamiento, siendo, sin embargo, la música la guía del resto de las artes. Emile Zola, escritor francés y mayor representante del Naturalismo, se plantea que el teatro debe adaptarse a las nuevas corrientes y ser naturalista o dejará de ser teatro<sup>19</sup>.

A principios de siglo XX, el actor, director y padre de la pedagogía teatral, Konstantin Stanislavski defiende la figura del director-dramaturgo y, cerca de la obra literaria, del trabajo dramático del actor, que debe identificarse con el personaje.

Desde otra perspectiva, Vassily Kandinski explora la relación de la música con el espacio. En 1923, defendía que la forma pura del teatro es un conjunto de resonancias abstractas: la primera, la pintura-color, resultado de la confluencia entre la plástica y el espacio-tiempo escénico; la segunda, la música-sonido que proviene de la ópera; y la tercera, el baile-movimiento que proviene del ballet. Dentro del eco global de la figuración escénica, la segunda comprendía el sonido organizado temporal y espacialmente.

En los últimos años del siglo XIX, en Francia, Alfred Jarry se propone cuestionar y romper con la convención teatral y utilizar el escenario como plataforma para cuestionar el mundo y el papel del arte. Rompe con la fidelidad al texto dramático, donde opina que se esconde la moral burguesa y sube al escenario formas teatrales populares: teatro de variedades, circo, espectáculo deportivo, máscaras, guiñol, etc. Sus ideas de ruptura y de provocación influyen en sus coetáneos como Apollinaire y Marinetti y, posteriormente, en artistas de la talla de Artaud, Picasso, Breton, Boris Vian, Miró, Max Ernst, Baudrillard e incluso, Fernando Arrabal.

---

<sup>19</sup> Carrillo Aparicio. La música en las artes escénicas..., p. 45.

En Alemania, en la segunda década del siglo XX, nace el Expresionismo, que afecta a la totalidad de las artes. Nace con la voluntad de expresar a través del arte aquello más subjetivo y escondido en el ser humano. En un mundo en guerra, la Primera Guerra Mundial, se piensa que el hombre puede y debe cambiar esta realidad, aunque sea con componentes de violencia. Se cree en la unión de las artes como arma y se otorga a la música un papel predominante. Las propuestas son sencillas y esenciales. “De igual forma, la música expresionista crea un nuevo sistema de organización de los sonidos: el dodecafonismo. En este sistema destacan compositores como A. Schönberg o A. Berg, con óperas como *Wozzeck*, 1922 o *Lulú*, 1935, respectivamente, consideradas como dos de los grandes monumentos del teatro lírico del siglo XX”<sup>20</sup>.

Como detractores del expresionismo, surgen personalidades que reivindican conferir un enfoque más político al teatro, como Piscator y Brecht –del que haremos referencia aparte–. Piscator utiliza el teatro como vía para difundir sus ideas marxistas y busca espacios más populares donde exhibirlo (bares, talleres o fábricas). Se percibe la influencia wagneriana en su manera de concebir la puesta en escena, puesto que cree en la unión de todas las artes (danza, proyecciones, movimiento escénico, etc.) y toma el texto como punto de partida. Ahora bien, aprovecha los recursos teatrales para romper el discurso y no otorga a la palabra el papel protagonista de la escenificación. Considera que debe haber una partitura única que aúne música, texto y puesta en escena que dé sentido a la obra.

En Rusia, Meyerhold, rompe con el espíritu naturalista de su maestro Stanislavski y, lejos de dar preeminencia al texto hablado, propone un teatro que pone el acento en lo corporal y en la plástica. Procedía de una familia de músicos y al mismo tiempo era intérprete de violín y piano, “sostenía que la palabra era insuficiente para desvelar lo oculto y expresar lo inexpresado y que el objetivo de la música es mantener al público en tensión, ayudarlo a deducir situaciones y temas y permitir al director hiperbolizar las instancias más significativas. Como creador le resultaba lamentable tener que recurrir al material ajeno, y esperaba que con el tiempo surgieran compositores especializados en escribir para teatro”<sup>21</sup>. En su teatro, la música jamás ocupó un papel secundario ni de mero acompañamiento de la trama argumental. Su intervención arranca con el origen del montaje, asume distintas funciones e interviene enérgicamente en la construcción del

---

<sup>20</sup> *Ibíd.* p. 49.

<sup>21</sup> Trastoy / Zayas de Lima. *Lenguajes escénicos...*, p. 164.

espectáculo. Según Hormigón, Meyerhold recoge en sus postulados la idea de dramaturgia musical sugerida por Lessing y la concepción rítmica de la interpretación del actor defendida por Appia y lo expone como la doble función que debe cumplir la música en la escena. A partir de sus escritos, se pueden extraer múltiples de las funciones expresivas que él pensaba que podía aportar la música a un espectáculo teatral, entre otras, la música

- 1) es determinante de la acción, como complemento o contrapunto rítmico;
- 2) sirve para desarrollar el control rítmico y crear una partitura gestual;
- 3) hiperboliza, contrapone o complementa los comportamientos del personaje;
- 4) la música es decorado (espacio);
- 5) sirve para ayudar a definir un estilo;
- 6) estructura y sustenta la creación de los actores y estimula la atención activa. Durante los ensayos ayuda al actor a dar rienda suelta a su imaginación;
- 7) Crea la atmósfera de la escena y el marco temporal de la acción;
- 8) las relaciones entre el plano sonoro y el plano visual están organizadas sobre el contraste (no sobre el paralelismo ni la coincidencia);
- 9) la música aligera la interpretación del actor produciendo sentido, introduce un personaje o releva al actor, habla en su lugar;
- 10) la música concluye el dibujo escénico.

Su gran aportación es indirectamente proporcional al uso posterior o la evolución de la teorización sobre la dramaturgia musical.

Ineludible es también Bertolt Brecht, dramaturgo del siglo XX que concede una importancia relevante a la música de escena, se aleja de los postulados aristotélicos y pone punto final a la catarsis griega con su teatro épico. También se opone a las teorías wagnerianas, consiguiendo, por una parte, que sus óperas estén más cerca del cine, del circo o del teatro de variedades que de la ópera convencional; y por otra, rechaza la teoría de la obra de arte total y defiende la autonomía de cada arte sobre la escena. Desde esta voluntad de no identificación,

concebía la música como elemento de epicidad, cuya irrupción en la situación dramatizada evita la empatía en el espectador. Desde este modo se intensifica el buscado distanciamiento capaz de mostrar una actitud crítica con respecto al comportamiento de un personaje o a sus acciones. En sus óperas épicas hay una clara separación entre canciones y diálogos, así como una total ausencia de elementos psicológicos. Las canciones dan información o comentan acontecimientos dramáticos y ayudan a definir escénicamente el *Gestus* que condensa lo

nuclear de cada obra. Su propuesta significa, sobre todo, el desafío de relacionar música y palabra, y depositar en aquélla gran parte de la transmisión de contenidos ideológicos<sup>22</sup>.

Además de la inclusión de canciones, otros recursos del teatro épico de Brecht son, entre otros, la intervención sobre textos clásicos, la utilización de imágenes y incorporación del espectador como un elemento más del espectáculo.

Brecht trabajó con diferentes compositores y en la colaboración que mantuvo con todos ellos se repitió como constante el rechazo a las funciones habituales que hasta el momento había desempeñado la música en la escena, como por ejemplo a la creación de atmósferas, a crear ilustraciones o a actuar de mero acompañamiento.

Hormigón plantea un resumen de las funciones esenciales de la música en Brecht:

- Sirve de conductora melódica de las “songs”.
- Establece formas descriptivas que construyen espacio social y adquieren dimensión significante.
- Describe progresión y cambio de derrotero en el proceso narrativo.
- Puede establecer cesuras, creando contrapuntos contradictorios con la acción.
- Construye estructuras rítmico-melódicas sobre las que el actor interpreta<sup>23</sup>.

Existen muchos otros creadores teatrales en el siglo XX que rechazan el texto literario y la significación semántica del texto, y que ahondan en las posibilidades de la voz como recurso más allá de la palabra, tales como Artaud, Grotowski, Barba, Kantor, o Beckett. Pero como nuestro enfoque se centra en la dramaturgia musical y no en el uso de la voz obviaremos profundizar en estos investigadores teatrales, únicamente destacaremos la influencia de John Cage en alguna de las obras de Beckett como *Breath* (1969) o *Footfalls* (1975) en las que utiliza estructuras musicales aplicadas al teatro en su búsqueda de liberarle de la palabra.

En esta línea de investigación teatral, liberada del imperio del *logos* y de las fronteras entre las artes, se encuentra la labor que desarrolla precisamente John Cage y Merce Cunningham en su centro de enseñanza. Cage “define al teatro como cualquier fenómeno auditivo-visual (no intelectual), por lo que sus obras se fundamentan en el *happening*. Sus ideas fueron adoptadas por el Living Theatre y por el mundo de la danza y las artes

---

<sup>22</sup> *Ibíd.*

<sup>23</sup> Hormigón. Trabajo dramático y puesta en escena. Vol. I..., p. 289.

plásticas, dando lugar a interesantes colaboraciones interdisciplinares”<sup>24</sup>. Cage cree en la simultaneidad de diferentes procesos artísticos compartiendo el mismo lugar. “La idea de simultaneidad está a su vez relacionada con el concepto Zen de interpenetración, de hechos que suceden sin obstruirse los unos a los otros”<sup>25</sup>. En este sentido, se llegó a afirmar que era más filósofo que músico, lo cierto es que contribuyó a reformular el concepto de música en el siglo XX con su tratamiento del silencio, “y el uso de otros elementos como el azar, la espontaneidad, los paisajes sonoros y los fenómenos no musicales como herramientas válidas de composición. Algo no muy fácil de comprender (y disfrutar) para la mayoría del público”<sup>26</sup>.

Al llegar a Europa, y con el mismo espíritu de abolir las fronteras en una obra de arte, este movimiento se convertirá en Fluxus. En esta línea de espectáculos interdisciplinares y de experimentación encontramos la labor de cantantes y bailarinas, o ambas cosas, como Meredith Monk, Pina Bausch, Laurie Anderson o Marina Abramovic.

Desde mediados del siglo XX, la música de/en escena ha cobrado gran relevancia, en algunos casos sigue cumpliendo las funciones tradicionales, pero en otros muchos se investigan usos más excepcionales, como la relación de ritmo con el movimiento y la gestualidad. No podemos olvidar nombres relevantes como Strehler, Peter Stein, Ronconi, Wekwert/Tenschert, Friedo Solter, Liubimov, Brook, E. Nekrosius o Dodin entre otros. Incluso llega a ser considerada la estructura que proporciona el ritmo al espectáculo, caso de algunos de los montajes de La Fura del Baus, Carles Santos, Momix, Mayumaná, Théâtre Du Soleil, etc. En los últimos, los percusionistas, más que acompañar a los actores, crean la dinámica del espectáculo.

En España, según Hormigón, sobre todo en su vertiente dramática, desde los años treinta, cuando menos, algunos compositores han escrito música para diferentes escenificaciones, a veces en una ocasión, otras de manera habitual.

---

<sup>24</sup> Carrillo Aparicio. La música en las artes escénicas..., p. 55.

<sup>25</sup> Sobre Cage, remitimos a una de las obras de referencia sobre su obra: Leonard, George J. *Into the Light of Things: The Art of the Commonplace from Wordsworth to John Cage*. University of Chicago Press, 1995; y a la página oficial dedicada al compositor, <http://johncage.org/>. Además, hemos consultado el texto de Jurado Díaz, Raquel. “John Cage: un nuevo paradigma artístico en las fronteras de la creación”. *Revista Musicalia*, nº 1. Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco” de Córdoba, 2005-2016. [En línea]: Disponible en: <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-1/184-john-cage-un-nuevo-paradigma-artistico-en-las-fronteras-de-la-creacion> [Última consulta 16/11/2016].

<sup>26</sup> Viana, Israel. “John Cage, el hombre que «compuso» el silencio”. *Diario ABC*, Madrid, 2/12/2013. [En línea]: Disponible en: <http://www.abc.es/20120208/archivo/abci-john-cage-pieza-silenciosa-201202071414.html> [Última consulta 16/11/2016].

Entre ellos figuran Conrado del Campo, De Pablo, Bernaola, Tomás Marco, Cristóbal Halffter, Antón García Abril, Xavier Montsalvatge, Josep María Arrizabalaga, Pedro Luis Domingo, Mestres Quadreny, Manuel Balboa, Gerardo Gombau, Lluís Llach, Edi Guerin, Ramón Muntaner, Mariano Díaz y Antonio Robledo, etc. En la mayor parte de los casos se trataba de crear ambientes, enlaces o algún *leitmotiv* sonoro, en otros sin embargo había una intencionalidad dramática mucho más ostensible e inscrita en la estética y sentido de la escenificación<sup>27</sup>.

Tras la etapa de restricción de la dictadura, fundamentalmente a partir de finales de los años ochenta, las compañías teatrales pudieron desarrollar una línea de trabajo experimental y vanguardista. Por su carácter interdisciplinar y por la relación con la música, destacamos grupos teatrales como Els Joglars, Comediants, La Cuadra, Dagoll-Dagom, Ricardo Iniesta y el grupo Atalaya Teatro Experimental Andaluz, Esperanza Abad, La Zaranda, Esteve Grasset y su grupo Can-non, Sara Molina, la compañía catalana Mal Pelo con María Muñoz y Pep Ramis, la compañía teatral La Tartana (1990) con Juan Muñoz y Carlos Marquerie, Marcel·lí Antúnez, Oskar Gómez y su compañía Legaleón T., Ángel Calvente y su compañía de marionetas Espejo Negro (1989), Teatro del Velador o Fátima Miranda, entre muchísimos otros.

Desde los años setenta y ochenta, la escritura de música para la escena ha proliferado en multitud de países o, al menos, el tratamiento sonoro como un elemento escénico más en la creación de espectáculos.

### **3. Marco teórico-metodológico general**

La plurifuncionalidad de los lenguajes sonoros vinculada a lo referencial, ornamental o emocional; su capacidad de remitir a instancias culturales consagradas o desprestigiadas, como así también la posibilidad de manipular la atención de la audiencia al inducirla a focalizar y desfocalizar núcleos de interés, con mayor efectividad que los valores visuales, alcanzan una enorme riqueza significativa en el marco de la puesta en escena. Del mismo modo que la palabra, la música, la voz, los ruidos vocales y no vocales convocan ideas e imágenes, operan en lo racional y en lo emocional, en lo consciente y en lo inconsciente, en la evocación y en la fantasía<sup>28</sup>.

Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima

---

<sup>27</sup> Hormigón. Trabajo dramático y puesta en escena. Vol. I..., p. 137.

<sup>28</sup> Trastoy y Zayas de Lima. Lenguajes escénicos..., p. 194.

Este breve recorrido sirve para evidenciar la importancia que se le ha concedido a la música en el hecho teatral durante siglos y cómo a pesar de esto la esencia del problema continua vigente.

Juan Antonio Hormigón expone la extraordinaria importancia de este sistema expresivo en el conjunto del espectáculo y la necesidad de fomentar “el conocimiento y la sensibilidad musical” en los directores de escena. Para dar viabilidad a este proyecto propuso en su día una vía de acceso de naturaleza académica: la formación musical en la especialidad de dirección de escena. Como apoyo de su argumentación cita a Lessing, que desde el contexto de la Ilustración, en su *Dramaturgia de Hamburgo* –fue el primer autor en utilizar el concepto “dramaturgia”– exponía que

“cada espectáculo exige su acompañamiento musical propio”, además “analizaba las características que debían tener las composiciones escritas como subrayado de cada escenificación y las reglas que debían observar para conseguir una conexión precisa entre el arte de los sonidos y la poesía”<sup>29</sup>.

Así, aunque falta detalle y desarrollo en este aspecto de su ciencia teatral, es indudable que, ya hace más de dos siglos, Lessing otorga una específica singularidad al lenguaje de la música dentro del espectáculo y al reconocimiento de que esto ocurre porque cumple determinadas funciones. Es más, añade incluso que deben existir unas reglas que velen por el correcto engarce entre ambas disciplinas artísticas.

Miguel de Aguilera opina que desde comienzos del siglo XIX, la sociedad occidental sufrió profundos cambios a causa de la industrialización, que afectaron también al marco de la cultura. Sociedad y cultura occidentales experimentaron un desarrollo trepidante y, en concreto, en el campo de la música, este fenómeno supuso una explosión, un tremendo impacto que no afectó a todos los tipos de música por igual,

[sino a] la música a la que desde hace tiempo llamamos clásica. [...] Pronto se desarrolló en esta misma sociedad un campo de estudio para ocuparse de esta música: la musicología, que ha dado a lo largo de estos años muchos y muy variados frutos, con frecuencia de gran interés, sobre todo en el estudio de diferentes facetas de la música clásica [...] Pero este campo de especialización científica no ha llegado a ocuparse con el mismo rigor e interés, sin embargo, de otros tipos de música, recuperados, estabilizados o desarrollados también en nuestra sociedad a lo largo de esos dos siglos. Al estudio de esas otras manifestaciones musicales,

---

<sup>29</sup> Hormigón, Juan Antonio. “La Música y la puesta en escena”. Madrid, *Revista ADE-Teatro (Asociación de Directores de Escena de España)*, nºs 50-51, abril-junio 1996, p. 166. También en: Hormigón: *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*. Vol. I..., p. 271.



desatendidas por la musicología, han debido pues acudir varias ciencias, entre otras la antropología, la sociología, la psicología o –más recientemente– la comunicación<sup>30</sup>.

El siglo XIX es un periodo de gran renovación y cambio en el ámbito de las artes. A nivel musical, como vimos en el epígrafe anterior, por oposición a la música “pura”, con el Romanticismo florece también la música “programática” que, como parte del ideal romántico que anhela la fusión de las artes. Recordemos como, en otro extremo de la música del siglo XIX, encontramos la propuesta de la *Gesamkunstwerk* u “obra de arte total” que constituye el ideal del drama wagneriano, otra forma de fusión de las artes holística o integradora desde el ámbito del teatro.

Entre los textos más significativos es necesario destacar los escritos de Liszt que manifiestan cómo su máxima aspiración es la consecución de una más estrecha relación entre música y poesía, o dicho de otra forma, la creación de una música generadora de obras literarias, consiguiendo, a la vez, la renovación de las formas musicales. Según Liszt, la música programática responde al ideal de fusión entre música y poesía, sólo posible a través del trabajo del músico-poeta.

A través de un programa, el música puede dar un contenido más determinado a sus ideas, puede indicarnos la dirección que éstas toman, y “el punto de vista desde el cual él se aferra a determinado tema. La función del programa se hace así indispensable y su entrada en las más elevadas esferas del arte aparece justificada”. La sinfonía programática [poema sinfónico] es para Liszt como la música del futuro: la única mediante la cual puede realizarse aquella fusión íntima y completa entre las grandes obras maestras de la literatura y de la música, como ya había sucedido, por otro derrotero, con el teatro griego<sup>31</sup>.

La cuestión ha dado lugar a múltiples lecturas, pero, simplificando, dentro de la música vinculada a lo extramusical, en el romanticismo cabría citar tres categorías: la música descriptiva con o sin programa –caso de la *Sexta Sinfonía* en Fa Mayor, Op. 68, “Pastoral” (1808) de Beethoven, o la *Sinfonía Fantástica* (1830) de Berlioz–, el Poema sinfónico –caso de cualquiera de las obras de este género de Listz– y la música incidental –caso de la que Mendelssohn escribe para *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare, bien la obertura Op. 21 (1826), o la obra completa, Op. 61 (1842)–.

---

<sup>30</sup> De Aguilera, Miguel / Sedeño, Ana: “Entre el pasado y el futuro: La investigación sobre comunicación y música en Málaga”. En *Hibridando el saber. Investigar sobre comunicación y música*. De Aguilera, M. / Sedeño, A. / Borges Rey, Eddy (coords.). Málaga, Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA), 2010, p. 9.

<sup>31</sup> Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX...*, p. 306.

Estas nuevas músicas con programa, vinculadas a lo extramusical, no pertenecen a la categoría de teatro musical, no son óperas ni *lieder*, ni obras con texto cantado, viniendo a añadir complejidad a la cuestión. Este problema sigue vigente en la actualidad, como señala José Cruz, que destaca los debates terminológicos a la hora de conceptualizar qué es el teatro musical. Partiendo de la controvertida definición de Patrice Pavis en el *Diccionario de Teatro*<sup>32</sup> y lejos de polemizar, Cruz justifica la exclusión de los géneros aludidos porque presupone que Pavis se refiere a lo que los alemanes denominaron como “Musiktheater”<sup>33</sup>.

Aunque es obvio que nuestro objeto de estudio no es el teatro musical ni la música cinematográfica, por similitud hemos acudido a diversas fuentes de argumentación de estudiosos de dichas áreas para advertir que durante un periodo extenso del pasado mediato ha existido una laguna en la investigación de un tipo de música de corte no clásico vinculada a las artes visuales y del espectáculo, aunque la mayor parte de autores considere que el origen de la música cinematográfica con todos sus planos expresivos y comunicativos, interrelacionados o no con la imagen, está en el poema sinfónico. Uno de ellos, Jesús Alcalde, profesor de Comunicación Audiovisual, afirma al respecto:

Será esta utopía la que hace del poema sinfónico el precursor de la obra prototipo del período contemporáneo y también de la música de cine [...] En el fondo del sueño romántico de representar mediante sonidos musicales está la urgencia de comunicación con sus semejantes y, por este motivo, el afán de acentuar los valores semánticos del sonido musical. No hay que olvidar que el compositor romántico no es un profesional de oficio, un músico generalista o inculto, sino preocupado por cuestiones filosóficas o literarias, tocado por la duda. Además le afectan los mundos fantásticos, imposibles, míticos. El poema sinfónico viene a ser un intento de contar con el arte de los sonidos, sin libreto operístico y sin armazones de forma, intentando que los sonidos posean significado y que el hacerse de la obra constituya su propia forma. De ahí los dos aspectos fundamentales, la revalorización de la música instrumental – como expresión de originalidad y autonomía- y la motivación extramusical<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> “Esta forma (que debe diferenciarse de la ópera, de la opereta o de la comedia musical) aspira a que converjan texto, música y puesta en escena visual sin integrarlos, fusionarlos o reducirlos a un denominador común (ópera wagneriana), ni distanciarlos recíprocamente (como en las óperas didácticas de Weill y Brecht”. Pavis. *Diccionario...*, pp. 457-458.

<sup>33</sup> “Combinación de elementos de la música y el drama en nuevas formas, distintas de la ópera tradicional. Aunque alguna acción sea usualmente especificada, el “music theater” es, a menudo, no realista y, con frecuencia, no representacional”. Randel, D. M., *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Harvard University Press, 1986, p. 522. En cuanto a Cruz, nos referimos a su trabajo: “Dramaturgia del libreto del teatro musical” en Fernando Doménech (ed.). *Manual de Dramaturgia*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2016, p. 179.

<sup>34</sup> Alcalde, Jesús. *Música y comunicación. Puntos de encuentro básicos*. Madrid, Editorial Fragua, 2007, pp. 167-168.

Han sido muchos los artistas e intelectuales que han apelado a la importancia del vínculo entre ambas artes -como vimos en el epígrafe anterior- pero, aun reconociendo el interés de las enriquecedoras manifestaciones artísticas producidas de la colaboración entre creadores de las artes escénicas, consideramos que en la actualidad es tan importante la praxis escénica como la praxis investigadora para evitar precisamente las deficiencias metodológicas con las que nos hemos tropezado en la elaboración de esta tesis doctoral, derivadas de la escasez teórica y de estudio empírico.

Nuestro interés en la música escénica se centra únicamente en su valor dramático y en las distintas funciones que adquiere en el desarrollo del plan dramático y musical del montaje teatral. Así, como hicimos un estudio retrospectivo del valor dramaturgico de la música, consideramos necesario volver la vista a los modelos de investigación del espectáculo para tratar de entender de dónde arranca el problema y comprobar cuáles y en qué medida han considerado la música como un componente escénico más.

A nivel teatral, desde finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, el origen principal del problema para el enfoque del análisis dramaturgico ha sido el antagonismo entre texto y representación. Hasta el siglo XIX, la crítica académica había defendido los postulados de la *Poética* de Aristóteles que situaban la estructura verbal por encima de los otros componentes escénicos del espectáculo teatral.

A partir del rechazo de los principios naturalistas y del “ilusionismo teatral”, surgido a finales del siglo XIX, un conjunto de creadores de la escena se oponen a la posición académica reinante que defiende la hegemonía del lenguaje y defienden la importancia del resto de sistemas escénicos que participan del hecho teatral, tales como Appia, Meyerhold, Artaud o Grotowski, entre otros.

Esta dicotomía ha suscitado modelos diversos a la hora de abordar el análisis de la obra teatral, tomando algunos de ellos el texto como objeto de análisis (Greimas, Souriau, Rastier, Jansen), otros la representación (Kowzan), o bien, en un intento de abordar el conjunto del discurso teatral íntegramente, procediendo a un análisis abarcando texto y representación en un único y continuo marco interactivo (Helbo, Pavis, Ubersfeld)<sup>35</sup>.

El primer modelo corresponde, por tanto, a la propuesta de análisis de la obra dramática centrado en el estudio del texto. La aportación de la semiología al teatro ha sido fundamental. En un principio, la semiología literaria integró a la semiología teatral puesto que el teatro contemporáneo desconocía los avances que estaba experimentando la

---

<sup>35</sup> Corral Fullà. *Música y Dramaturgia...*, p. 17.

novela, así que trató de hacer un traspaso del modelo narratológico (Genette, Greimas, Rastier) al análisis dramático. En esta línea, en España, contamos con José Sanchis Sinisterra que propone un modelo de teatralización de textos narrativos, explicada en el Bloque A, puesto que lo utilizamos como paradigma de análisis. Esta sistematización basada en el lenguaje verbal no contempla en ningún momento los lenguajes no verbales, por tanto el lenguaje escénico de la música es ajeno a su investigación de la dramaturgia.

En el extremo opuesto del enfoque de análisis dramaturgico, encontramos los modelos que se centran únicamente en la representación como objeto de análisis. La sistematización más clásica de los diferentes componentes que intervienen en la escenificación es la realizada por Tadeus Kowzan en 1968, en el artículo "Sobre el signo teatral". En dicho texto afirma que en un espectáculo teatral todo es signo y el juego de superposiciones o combinaciones que se produce entre éstos genera que se refuercen, contradigan, completen o precisen en su interacción. Su modelo de análisis de la semiología del espectáculo se divide en trece sistemas expresivos que intervienen<sup>36</sup> y los estructura en cuatro categorías, según la percepción de los signos sea visual o auditiva y si están emitidos o no por el actor:

- a) signos auditivos emitidos por el actor (palabra y tono).
- b) signos visuales emitidos por el actor (mímica del rostro, gesto, movimiento escénico, maquillaje, peinado y traje).
- c) signos visuales no emitidos por el actor (accesorios, decorado e iluminación).
- d) signos auditivos no emitidos por el actor (música y sonido).

Kowzan realiza, además, la distinción entre signos espaciales y temporales, y ubica los signos auditivos, producidos o no por el actor, en la categoría de los signos temporales.

La aportación de Kowzan sigue siendo modélica en cuanto a la sistematización de los signos teatrales y, en el tema que nos ocupa, supone un punto de referencia crucial en el estudio del papel de la música de un espectáculo. Sin embargo, posteriormente, Patrice Pavis ha criticado la excesiva segmentación del modelo de Kowzan y cuestiona su operatividad:

Las categorizaciones de Kowzan, Elam o Fischer-Lichte integran todas los mismos componentes tal como aparecen en un teatro occidental "medio" y, especialmente, en el de la

---

<sup>36</sup> Véase La tabla de los trece sistemas expresivos de Kowzan en el Capítulo 4, Bloque B, análisis del espectáculo *Historia del soldado*, p. 212.

ilusión y del realismo burgués. Lamentablemente, estas subdivisiones, en lugar de aclarar la representación, la petrifican. Obligan a pensar en categorías ya establecidas u obsoletas que cualquier vanguardia, o simplemente toda puesta en escena, discute sistemáticamente<sup>37</sup>.

Pavis considera que este sistema está anticuado porque las prácticas teatrales del momento estaban alejadas de esta división, y opina que los nuevos modelos de análisis deben estar basados en sistemas transversales, proponiendo así su sistema de los *cronotopos*<sup>38</sup> y la *vectorización* o semiotización del deseo. Pavis elabora un cuestionario<sup>39</sup> en el que contempla la evolución el proceso creativo, estableciendo hasta catorce categorías:

1. Características generales de la puesta en escena,
2. Escenografía,
3. Sistema de iluminación,
4. Objetos,
5. Vestuario, maquillaje, máscaras,
6. Cualidades de los actores,
7. Función de la música, del ruido, del silencio,
8. Ritmo del espectáculo,
9. Lectura de la fábula por parte de la puesta en escena,
10. El texto en la puesta en escena,
11. El espectador,
12. Sistema de notación,
13. Lo que no se puede semiotizar y
14. Balance.

Contrariamente a los modelos de análisis de la representación teatral establecidos por Anne Ubersfeld –que también criticó la segmentación por categorías– y por Helbo, la propuesta de Patrice Pavis valora la importancia del universo sonoro en el espectáculo y destina un capítulo de su obra sobre el análisis de los espectáculos que ya hemos citado

---

<sup>37</sup> Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2000, p. 31.

<sup>38</sup> Imágenes culturalmente codificadas, en que los indicios espaciales y temporales se ha fusionado en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa y el espacio se intensifica, hecho que provoca una corporalidad específica. Esta descripción es extraída a partir de la definición que figura en el capítulo 3, epígrafe 3. “La experiencia espacio-temporal: los cronotopos” en Pavis, *Análisis...*, p. 167.

<sup>39</sup> Pavis, *Análisis...*, pp. 51-53.

con anterioridad al semantismo de la materia sonora, en la cual incluye voz del actor, música, ruidos y ritmo.

El criterio que aúna tanto a Pavis como a Kowzan, Ubersfeld, Helbo, etc., es que todos intentan abordar el discurso teatral de manera global, integradora. A diferencia de Kowzan, cuyo modelo se centraba únicamente en el estudio de la representación, tanto Ubersfeld, como Helbo o Pavis incluyen texto y representación en su modelo de análisis dramático.

En esta misma línea, en España, Juan Antonio Hormigón elabora una propuesta de sistematización del proceso dramatúrgico de creación de la puesta en escena enfocado al oficio del director de escena. En el epígrafe: “Del texto al espectáculo: metodología del trabajo dramatúrgico”<sup>40</sup>, de su obra sobre trabajo dramatúrgico y puesta en escena, expone que la equivalencia semántica entre el texto escrito y la representación es sólo una quimera:

hablar de texto escrito y representación teatral supone referirnos a dos universos semánticos diferentes que cuentan con elementos de significación diversos en su naturaleza intrínseca, aunque en ambos pueda existir una relación generativa de origen. Este proceso, que conduce de una forma expresiva a otra materialidad e incluso en su sentido, es lo que abordaremos a continuación<sup>41</sup>.

Tanto Hormigón como García Barrientos consideran que el intento de aplicar la tipología de análisis de la semiología literaria a la semiología teatral ha sido objeto de confusión y, a pesar de que esgrimen distintos argumentos, coinciden con Pavis en cuestionar la segmentación y el establecimiento de una unidad mínima significativa que defendía Kowzan y en distinguir el sistema de comunicación del lenguaje escénico como un proceso específico.

Con el fin de paliar esta confusión ambos plantean propuestas metodológicas respectivas, que convergen en la división entre los sistemas verbales y los no verbales. Hormigón plantea “una tentativa de clasificación de los sistemas de significación teatral, según su naturaleza significativa”<sup>42</sup>:

---

<sup>40</sup> Hormigón. Trabajo dramatúrgico y puesta en escena. Vol. I..., p. 134.

<sup>41</sup> *Ibíd.*, p. 136.

<sup>42</sup> Hormigón. *Trabajo dramatúrgico y puesta en escena*. Vol. I..., pp. 178-180. Sólo citamos la subdivisión de las categorías que consideramos competentes a este capítulo.

1. Del actor
  - a. Vocales (Articulados y no verbales o paralingüísticos)
  - b. Físico dinámicos del actor
2. Espacio-visuales
3. Rítmico-dinámicos
  - a. Movimiento escénico
  - b. Mutaciones y ritmo escenográfico
  - c. Mutaciones y ritmo luminoso
  - d. Ritmo del espectáculo
4. [Sonido]
  - a. Música
  - b. Efectos sonoros
  - c. Ruidos
5. Olfativos

Ayudando lo específico de la naturaleza y función de estos sistemas, explica que

Los dos sistemas sensoriales que inciden con mayor entidad en el desarrollo cognitivo humano, son el auditivo y el visual. Desde el punto de vista escénico es necesario precisar que los signos auditivos [...] poseen la capacidad de generar imágenes<sup>43</sup>.

Hormigón otorga un valor fundamental a la función del universo sonoro en el espectáculo, llegando a dedicar un apartado del libro al estudio de “La música y la puesta en escena”<sup>44</sup>. Tras exponer un resumen histórico de la evolución de la música en la escena, intenta determinar “qué sentidos podemos proponer e instaurar mediante la utilización del sistema de significación acústico-sonoro y en consecuencia, cuáles son sus funciones significantes en la escenificación”<sup>45</sup>. Citamos únicamente los enunciados que propone:

1. Modos de utilización de la música y las señales sonoras en la escenificación.
  - a. Establecer subrayados dramáticos de significado diverso.
  - b. Servir de instrumento de articulación narrativa.

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, pp. 185-186.

<sup>44</sup> Hormigón. *Trabajo dramático y puesta en escena*. Vol. I..., pp. 271-304.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 297.

- c. Reproducir sonidos de referencia conocida.
  - d. Denotar diferentes sentidos de la especialidad.
  - e. Sustituir objetos o acciones mediante sonidos.
  - f. Determinar transiciones temporales.
  - g. Denotar rasgos estilísticos.
2. Connotaciones del sonido debidas a la naturaleza de la fuente de producción.
  3. Connotaciones del sonido debidas al lugar que ocupa en el espacio la fuente que las produce.
  4. Función de la música en la formalización del relato escénico.

El autor resume en trece las funciones de la música y los sonidos en el proceso de creación del espectáculo y concluye que la manera de jugarlas dependerá de la idea estética y estilística que rija la concepción del espectáculo.

Por su parte, García Barrientos, oponiéndose al modelo narratológico –incluido el característico del cine–, defiende la especificidad del teatro por su carácter inmediato, es decir, sin mediación de un narrador, y desarrolla un modelo analítico llamado *Dramatología*. Define su modelo “con base en el concepto aristotélico de *modo* de imitación, como la teoría del modo teatral de representar ficciones [...] Este modelo teórico, con la distinción entre los planos diegético (perteneciente a la fábula), escénico (a la escenificación) y dramático (a la relación o el encaje entre los dos anteriores) es la piedra angular de la teoría”<sup>46</sup>. Una teoría que parte del texto o, como él dice, de “la estructura textual del drama” y fundamenta el modelo de análisis en los que para él son los cuatro pilares principales del teatro: espacio, tiempo, personaje y espectador o “visión”.

Aunque lo considera discutible, se acoge al modelo de Kowzan; sin embargo, si éste ubicaba la música y los efectos sonoros en el plano temporal, García Barrientos lo sitúa como posibilidad en el plano espacial, afirmando que “en el grado quizás más excéntrico, [el sonido] pueden también significar espacio”<sup>47</sup>. En este caso, lo denomina *espacio sonoro* y a pesar de que le dedica una parcela muy discreta, queda clara su posición en el resumen que elabora de los signos espaciales:

---

<sup>46</sup> García Barrientos, José Luis (Dir.). *Análisis de la dramaturgia cubana actual*. La Habana, Ediciones Alarcos, 2011, pp. 23 y 25-26.

<sup>47</sup> García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid, Ed. Síntesis, 2007, p. 134.



En resumen, el teatro cuenta con signos escenográficos, verbales (y paraverbales), corporales (de expresión y apariencia) y sonoros (música y ruido) para representar el espacio, de tal forma que el espacio dramático puede ser, por su naturaleza, alternativa o simultáneamente: *escenográfico, verbal, corporal y sonoro*<sup>48</sup>.

García Barrientos es de la opinión de que cualquiera de los trece sistemas de Kowzan pueden significar espacio, del mismo modo que Patrice Pavis y Kurt Spang estiman que el espacio es el soporte donde se apoyan todos los signos y sistemas expresivos del teatro. De hecho, Kurt Spang, profesor de Crítica y Teoría de la Literatura en la Universidad de Navarra, en su libro *Teoría del drama (Lectura y análisis de la obra teatral)*, de 1991, ya define el drama como un fenómeno plurimedial distinto del género narrativo que es sólo verbal. También analiza los principios del arte dramático atendiendo tanto al texto como a la representación y propone un modelo de análisis que, en opinión de Gutiérrez Flórez,

camina hacia el estudio teórico de los componentes del drama, de ninguno de los cuales se ha olvidado Spang: diálogo, acción, personaje y acotaciones, además de las categorías espacio y tiempo, que tan determinadamente actúan en el teatro –arte de presentar como *hic et nunc*, lo que suele ser “no aquí” y “no ahora”–<sup>49</sup>.

Al igual que hacía García Barrientos, enmarca la música y los efectos sonoros dentro de las técnicas de creación del espacio dramático, en la categoría de espacio y ambiente. En su opinión, en el drama, la creación del espacio se puede llevar a cabo a través de códigos verbales y de códigos no verbales. “Las técnicas no verbales de creación de espacio y ambiente se pueden subdividir en varios grupos que mantienen una interrelación muy estrecha entre sí”<sup>50</sup>: el escenario –arquitectónico–, el decorado –marco o continente–, los accesorios –todo lo que llena el marco o continente–, la iluminación, la música y los efectos sonoros y las técnicas figurativas.

Pese a la brevedad del epígrafe dedicado a la música y a los efectos sonoros, destacaremos varias de sus consideraciones:

1. la capacidad evocadora que tiene la música adquiere significado espacial sólo por voluntad del actor o el director de escena

---

<sup>48</sup> *Ibidem*, pp. 134-135.

<sup>49</sup> Gutiérrez Flórez, Fabián. “Kurt Spang. «Teoría del drama»” (Lectura y análisis de la obra teatral). Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra S. A., 1991 en [En línea]: Disponible en:

<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/13893> [Última Consulta: 6/12/2016].

<sup>50</sup> Spang, Kurt. *Teoría Del Drama*. Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, 1991, p. 212.

2. la función principal de la música en la representación es la de crear atmósferas
3. en algunos casos “extremos”<sup>51</sup>, como en el territorio de la ópera, opereta, teatro musical, género chico, etc., la importancia de la música “margina” los componentes verbales
4. en determinadas dramaturgias –como en el teatro de Brecht–, la música cumple la función de interrumpir la ilusión escénica
5. destaca la importancia que ha adquirido la música en el cine por encima de la del teatro
6. los efectos sonoros cumplen la función tanto de creación de espacios como de ambientes, y en ocasiones, funcionan a la par

No podemos concluir este apartado del marco teórico-metodológico sin hacer mención de los modelos que investigan la “estética de lo performativo” y el “teatro asociativo o posdramático”, como dijimos, formas teatrales generadas a partir de los años sesenta y ochenta del pasado siglo. Son muchas las investigaciones dedicadas a estas corrientes – José A. Sánchez, Óscar Cornago, Marvin Carlson, Davis y Postlewait, etc.–, pero sólo citaremos a aquellos investigadores que han sistematizado un modelo a partir de un amplio abanico de propuestas teatrales novedosas y experimentales –Erika Fischer-Lichte, Hans Thies-Lehman, Agustina Aragón Pividal, entre otros–.

En cuanto a la consideración o inclusión del universo sonoro en estos sistemas escénicos, Aragón Pividal no menciona este componente en ningún momento, aunque los parámetros que propone son tan amplios que, indudablemente y según el concepto del espectáculo, podría integrarse en alguno de los apartados de su modelo de análisis dramaturgico.

En el estudio de las nuevas prácticas teatrales, Thies-Lehmann, a pesar de que contempla la *musicalización* como categoría dentro de los signos teatrales posdramáticos y, que en el capítulo dedicado al cuerpo, considera que el fenómeno musical es inherente a gran parte del listado de las imágenes corporales posdramáticas, destacando elementos como la música, la improvisación, el cuerpo, el uso del vídeo, etc. En definitiva, subraya recursos que provocan la supresión de fronteras entre disciplinas artísticas, culturales y sociales y, por defecto, entre escenario y espectador.

---

<sup>51</sup> Las dos palabras entrecomilladas reproducen exactamente los términos acuñados por K. Spang. en [*Ibidem*, p. 214].

Fischer-Lichte, también plantea “la copresencia física de actores y espectadores”<sup>52</sup> como aspecto fundamental de la estética performativa, señalando que el fenómeno de la recepción deja de entenderse como algo pasivo y que, en la comunicación escénica, se busca provocar la reacción del público.

Dado que considera que la realización escénica performativa es un fenómeno fugaz e irreplicable, reflexiona y plantea una clasificación que gira en torno a cómo se produce la materialidad en este tipo de estética, distinguiendo hasta cuatro tipos de materialidad<sup>53</sup>:

- 1) Corporalidad (Corporización/Embodiment. Presencia. Cuerpo-animal)
- 2) Espacialidad (Espacios performativos. Atmósferas)
- 3) Sonoridad (Espacios sonoros. Voces)
- 4) Temporalidad (Segmentos temporales (*Time brackets*. Ritmo)

Fijaremos la atención en la sonoridad puesto que es nuestro objeto de estudio en este capítulo, y, en el particular, en el enfoque de Fischer-Lichte. Según la investigadora, al igual que la realización escénica performativa tiene la cualidad de evento o acontecimiento, la sonoridad que le acompaña es también fugaz:

¿Qué puede haber más fugaz que la sonoridad de un sonido? [...] A pesar de esa fugacidad, tiene un efecto inmediato –y a menudo duradero– en quien lo oye. No le transmite sólo una sensación de espacio (recordemos que nuestro sentido de equilibrio está en el oído), penetra en su cuerpo y a menudo es capaz de desencadenar reacciones fisiológicas o afectivas [...] El teatro nunca es sólo un espacio visual (*theatron*), es siempre también un espacio sonoro (*auditorium*)<sup>54</sup>.

Tras esta afirmación, Fischer-Lichte hace un escueto recorrido histórico para demostrar que la sonoridad en teatro ha ido siempre más allá del lenguaje hablado. Afirma que hasta mediados del siglo dieciocho la música no tenía nada que ver con la pieza teatral, pero que es a partir de finales de 1730 y gracias a la colaboración de la primera actriz Friedrike Caroline Neuber con el compositor Johann Adolph Scheibe, cuando empieza a cambiar el carácter de la música de los entreactos teatrales.

---

<sup>52</sup> Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. (2ª ed.) Madrid, ABADA Editores, 2014, p. 77.

<sup>53</sup> *Ibidem*, pp. 155-276.

<sup>54</sup> Fischer-Lichte. *Estética de lo performativo...*, pp. 83-84.

Scheibe defendía la idea de que entre la música y las acciones de los actores, sus caracteres y sus afectos, debía haber una vinculación. La música tenía que desempeñar, así, una función dramaturgica que estaba encaminada sobre todo “a conducir a los espectadores, sin que lo notaran, de un estado de ánimo a otro”<sup>55</sup>.

A finales del siglo dieciocho y durante del diecinueve, la música amplió su participación en los espectáculos, más allá del entreacto. Y la continuación de la relación entre música y drama ya fue comentada en el anterior epígrafe.

La curiosidad es que Fischer-Lichte sigue adjudicando la sonoridad a los signos espaciales, pero matiza su incidencia tanto a nivel externo como interno. A nivel externo, explica que el espacio performativo se modifica porque sus fronteras se pierden y ensanchan cuando “el espacio sonoro se expande por el espacio geométrico en el que tiene lugar la realización escénica”<sup>56</sup> y a nivel interno, tiene la capacidad de influir en lo profundo de quien lo escucha.

Según los tipos de espacio que Marta Schinca –catedrática emérita de Técnica y Expresión del Movimiento en la RESAD– desarrolla en su técnica, este tipo de vivencia correspondería al “espacio interior o espacio intracorporal”. Para ésta, “el espacio cobra un valor emocional cambiante según su uso y la vivencia que se tenga de él [...] Es vivirlo también en su aspecto subjetivo en la carga simbólica que conlleva, y en poder convertirlo en protagonista de la creación de situaciones que conlleva”<sup>57</sup>. Para Schinca la frontera entre el espacio intracorporal y el espacio exterior (espacio personal o *kinesfera*, espacio interpersonal o espacio total) es la piel.

Por otra parte, Fischer-Lichte considera que la sonoridad no sólo produce espacio como espacio atmosférico, sino que la vocalidad también produce espacialidad. Es más, piensa que a partir de la voz se crean tres tipos de materialidad: corporalidad, espacialidad y, por supuesto, sonoridad.

A través de este recorrido teórico-metodológico, hemos podido constatar que la mayoría de los investigadores teatrales han inscrito la materia sonora en el marco de los signos

---

<sup>55</sup> Fischer-Lichte explica en nota al pie de página que, “en el número 67 de la revista *Der Critische Musicus*, que él mismo editaba, Scheibe formula los nuevos principios [aparecen extensamente detallados]. Scheibe, Johann Adolph. *Der Critische Musicus*, Leipzig, 1745, p. 616.” en [Fischer-Lichte. *Ibidem*, pp. 85-86].

<sup>56</sup> Fischer-Lichte. *Ibidem*, p. 252.

<sup>57</sup> Schinca, Marta. *Expresión corporal. Técnica y Expresión del Movimiento*. Monografías Escuela Española. Barcelona, Editorial Praxis, 3ª edición, 2002, p. 86.

espaciales, a excepción de Kowzan que clasificaba los signos auditivos en el plano temporal.

Gracias al esfuerzo que se sigue llevando a cabo por valorar la aportación de la música al resultado final del espectáculo por parte de la teoría teatral y, en algunos casos a la reflexión de profesionales dedicados a la práctica teatral, se está intentando dignificar el papel de la música en escena: considerando la relación histórica que existe entre ambas disciplinas, profundizando en su semantismo y funciones dramáticas y en la voluntad de que quede un legado en el futuro a través del estudio empírico.

En la actualidad, el cuestionamiento de las dicotomías entre música original y preexistente, música escénica y espacio sonoro, música y efectos sonoros suele aparecer ligado a profesionales de la música, no a teóricos escénicos. Como ejemplo, recogemos las palabras del compositor Mariano Marín:

Hay un aspecto en cuanto al mundo sonoro que rodea el teatro actual que cada vez cobra mayor importancia debido a las limitaciones presupuestarias de las producciones y a la indudable influencia que sobre el teatro ejercen el cine y la televisión, que es el ambiente sonoro o como se ha impuesto últimamente llamar *Espacio Sonoro*, en una denominación de mezcla espuria de conceptos, que yo, por mi parte y con el mayor de los respetos, me atrevo a denominar errónea, aunque sea fruto lógico del momento creativo y laboral que vivimos. Y me parece errónea porque una cosa es la música compuesta expresamente para una producción y otra muy diferente, aunque ciertamente cercana, son los efectos sonoros realistas que ilustran las situaciones que se viven en el escenario y que ayudan a la comprensión del momento involucrando el sentido del oído, algo que por otra parte, y con inmejorables resultados de cara al espectador, se viene utilizando desde los principios de la historia<sup>58</sup>.

A nivel histórico, hemos comprobado que, en cuanto a metodología de la investigación, los dos componentes de la dicotomía que han generado conflicto han sido texto y representación. Pensamos que un motivo fundamental susceptible de ser fuente de confusión conceptual es el divorcio que existe aún entre práctica y teoría teatral.

La investigación que desarrollamos en este capítulo se enmarca en el estudio teatral de uno de los lenguajes escénicos que interviene constantemente en espectáculos creados por Bambalina Teatre Practicable, la música. Debe quedar claro que este estudio se aborda desde el punto de vista de la semiología teatral y no de la semiología musical. En este

---

<sup>58</sup> Marín, Mariano. "La música original para la escena". *ARTESCÉNICAS. La revista de la Academia*, nº 3, Madrid, Academia de las Artes Escénicas de España, Febrero de 2016, pp. 28-29.

sentido, hacemos nuestras las palabras de la investigadora Corral Fullà, cuando afirma que:

El dominio de la semiología de la música es suficientemente vasto para representar una ciencia estudiada a parte entera y su finalidad abarca otro tipo de problemática, ahondando en cuestiones que nos desviarían de nuestro propósito<sup>59</sup>.

Se ha seleccionado un fragmento de la mayoría de los montajes que conforman el paradigma del trabajo con el fin de observar el vínculo entre escena y música. No hay que perder de vista que el estudio de este componente escénico constituye sólo una sección de la tesis doctoral y no su totalidad. Por esta razón, se ha optado por analizar con más detenimiento un espectáculo de cada bloque: *Quijote*, *Historia del soldado* y *El jardín de las delicias*. A nivel metodológico, el análisis de estos tres montajes cuenta con referencias a la imagen del vídeo del espectáculo. De los cuatro restantes, *Ubú*, *Carmen*, *Cosmos* y *La sonrisa de Federico García Lorca*, en mayor o menor grado, se realiza una reseña que nos informa de los rasgos estilísticos predominantes. Sólo *Ubú* cuenta con determinadas referencias videográficas.

Estos cuatro espectáculos se han escogido porque la composición musical es completamente original, excepto algún pasaje de *Carmen*, en que se utilizan temas del repertorio de la literatura musical.

## 4. Músicos y músicas escogidas

### 4.1 Joan Cerveró

Cerveró es uno de los compositores que ha desarrollado una relación más fructífera y duradera con Bambalina, habiendo escrito la música de *Quijote* y *El Jardín de las delicias*, y habiendo dirigido otros espectáculos con música preexistente, caso de *El retablo de Maese Pedro* o *La historia del soldado*.

#### 4.1.1 Biografía artística

##### 4.1.1.1 Sus inicios

Joan Cerveró nace en Manises (Valencia) en 1961. Según sus palabras, en su casa, desde que él tiene memoria, siempre hubo música. Su padre, artesano-ceramista –no hay que



Fig. 88. Joan Cerveró

---

<sup>59</sup> Corral Fullà. *Música y Dramaturgia...*, p. 27.

recordar la tradición histórica de la cerámica de Manises, que se remonta a la Alta Edad Media– tenía junto a sus hermanos una pequeña empresa de cerámica que ocupaba todo su tiempo y esfuerzo, pero todos los días al llegar a casa por la noche pasaba al menos una hora tocando el acordeón que era su instrumento principal. Cerveró escuchaba todos los días, todos, un repertorio que iba desde las *Czardas* de Monti hasta los más populares boleros, por eso relata que escuchó antes *Bésame mucho* que la *Quinta Sinfonía* de Beethoven.

Fue su padre quien le impartió las primeras lecciones de solfeo y quien puso sus manos en un viejo piano que tenían en casa. Después, con otros amigos, fundó la Banda de Manises, institución en la que no tardó en apuntar al pequeño Joan junto con su hermano y todos sus primos. Al cabo de poco tiempo, le dieron un instrumento: la trompeta, mejor dicho el fliscorno, ya que no quedaban trompetas en aquel momento, pero pronto se cansó del mismo, decidiéndose por el clarinete, instrumento que tocó desde los cinco años hasta los trece.

La familia Cerveró tenía una casa en el monte donde pasaban las vacaciones escolares; en ella, una casa grande, llegaban a reunirse hasta dieciocho personas. Todos los niños de la familia estudiaban música y por la tarde, se reunían, organizados por su padre, a tocar. Su primo, ahora catedrático del Conservatorio de Valencia, tocaba el clarinete igual que Joan –pero, según su testimonio, mucho mejor–, quizá por ese motivo su padre le pidió que tocara él la batería, y así empezó todo. Un amigo de su padre le enseñó los primeros rudimentos y ese mismo año ingresó en el conservatorio decidido a ser percusionista.

Joan llega a la percusión en los años setenta del siglo XX, cuando esta disciplina instrumental era, junto a la electrónica, la disciplina que incluía mayores novedades dentro de los estudios académicos de la música. Por ello, empezaron a caer en sus manos partituras y grabaciones radiofónicas sobre otras formas de hacer música, y la curiosidad le llevó a buscar otras cosas, otras músicas...

Eran los tiempos del *Fluxus* y del minimalismo. Él mismo recuerda que en un viaje a Alemania, compró una caja con discos de Steve Reich que escuchó con delirio. Fue entonces cuando escribió su primera composición: *Drama*, para nueve instrumentos. Cerveró se la entregó al director de su banda, José Miguel Micó, pidiéndole que fuera él quien dirigiese su estreno. Pero Micó, sobrepasado por los requerimientos de aquella nueva obra –que incluían la “actuación” teatral de los músicos mientras tocaban, llegando a terminar con la muerte a tiros del director de la banda en el escenario– confesó que le daba un poco de “reparo” abordar el estreno. La obra –evidencia inicial del camino teatral

que iba a adoptar en parte Cerveró– fue estrenada finalmente en 1978 por el propio Cerveró a la batuta<sup>60</sup>.

Atraído por todo tipo de músicas, Cerveró en esa época tocó en bandas, orquestas, algunos grupos de rock, grupos de percusión, etc., y un día realizó un curso de música electroacústica. El profesor le invitó a participar en un grupo que estaba formando en ese momento, el histórico grupo Actum, un conjunto heterogéneo integrado por flauta, vibráfono/percusión, clarinete y trombón, a los que más tarde se les unió un guitarrista/sitar. La formación era demasiado específica como para contar con repertorio propio, así que tenían que hacerlas, había que componer, retomando la pluma e iniciándose en el camino de la composición musical.

Posteriormente se presentó al concurso de la Diputación para la obtención de pensiones artísticas, obteniendo una de ellas que le llevó a Madrid, a ampliar estudios en 1981, el año del Golpe de Estado. Tras acabar sus estudios ya de nuevo en Valencia, inició su vida profesional, convirtiéndose en profesor de percusión del conservatorio, aunque entonces ya había iniciado también una carrera como instrumentista.

Cerveró participó entonces en la creación de un nuevo grupo de compositores/intérpretes o intérpretes/compositores, el *Grup Contemporani* de València, germen del *Grup Instrumental de València*<sup>61</sup>.

#### *4.1.1.2 Una trayectoria profesional versátil*

Tras estos inicios, Cerveró decide dedicarse fundamentalmente a dos campos: la composición y la dirección. En éste último, su formación es amplia ya que, tras cursar Dirección de Orquesta en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona y en la Guilhall School of Music de Londres, ha ampliando sus estudios de dirección de orquesta con Dieter Gerhard Worm, Milan Horvath, Antoni Ros Marbá, Sergiu Celibidache, Arturo Tamayo y Adrian Thorn.

Su labor como director es ya amplia y fructífera. Fundador y director del Antiphon Ensemble, participó con el mismo en la Bienal de Jóvenes Artistas del Mediterráneo en sus ediciones de Bolonia y Barcelona.

---

<sup>60</sup> Muchos años después, el propio Cerveró tuvo ocasión de llevar a cabo el estreno de una obra de Mauricio Kagel, *Finale* (1981), en la que al director le ocurre básicamente lo mismo en el escenario.

<sup>61</sup> Ver Anexo 14. Segunda Entrevista a Joan Cerveró [25/10/15]. Documentación extraída principalmente de la presente entrevista.



Desde la temporada 97/98 es Director Titular de la Orquesta Sinfónica de Valencia. Su repertorio abarca las principales obras clásicas y del periodo romántico así como un amplio catálogo de autores del siglo XX, época por la que siente especial sensibilidad. En su repertorio podemos encontrar decenas de estrenos absolutos, innumerables primeras interpretaciones en España y obras fundamentales de la música occidental desde Brahms, Mahler o Beethoven a Zimmermann, pasando por Stravinski, Messiaen, Berio o Shostakóvich. También ha realizado numerosos estrenos absolutos y estrenos en España, incluyendo obras de Rihm, Chin, Grisey o Ligeti, interviniendo activamente en el encargo de más de cien obras nuevas, especialmente de autores españoles.

Joan Cerveró ha dirigido a diversos artistas de prestigio como Sophie Wieder-Atherton, Irvine Arditti, Hansjörg Schellenberger, Jane Manning, Ebrahim Omar, Iris Vermillion o Isabel van Keulen, pero el compromiso auténtico de Cerveró con todos los géneros se refleja también en sus colaboraciones con músicos y artistas contemporáneos, de géneros diversos, como Miguel Poveda, Naderi Massud, Carmen Linares, Pitingo, Arcángel o Carles Santos.

En el ámbito del teatro lírico, hizo su debut con éxito en el Teatro Real de Madrid, con el estreno mundial de la ópera *Dulcinea* de Mauricio Sotelo en 2006, un año después de haber recibido el Premio Nacional de Música por su labor al frente del *Grup Instrumental de València* que comentaremos posteriormente<sup>62</sup>. Otros compromisos operísticos han incluido la dirección de las *Européras* de John Cage –estrenando por primera vez en Europa la serie completa de las cinco óperas de Cage–; los estrenos españoles de *Four Notes Opera* (1972) de Tom Johnson en 1988 y la nueva producción de 2002, y *Neither* de Morton Feldman en 2008. Además, ha sido colaborador y posteriormente ayudante de dirección en diversos espectáculos de Carles Santos, y director musical de espectáculos y óperas en colaboración con Nuria Espert, Irene Papas, José Luis Gómez, Darío Fo o La Fura dels Baus entre otros.

En 2004 fue nombrado Director Musical del Ballet de Teatres de la Generalitat de València (BTGV), hecho que lleva a dirigir los ballets clásicos y contemporáneos más destacados y a colaborar con compañías como el Ballet Nacional de España. Para el Ballet Nacional de España ha grabado, por ejemplo, la versión coreográfica del *Concierto de Aranjuez*, con el guitarrista flamenco José Luis Montón; o colaborado con coreógrafos o bailarines como Jijí

---

<sup>62</sup> *El Confidencial. Periódico digital*. [En línea]: Disponible en: <http://www.elconfidencial.com/ultima-hora-en-vivo/2011/06/compositor-cervero-nombrado-director-musical-proyecto-20110615-534302.html> [06/09/2011]

Kylián, Nacho Duato o José Carlos Martínez, Director Artístico de la Compañía Nacional de Danza (CND).

En 2011, Joan Cerveró fue nombrado Director Musical del Proyecto Veinte/21, una nueva orquesta especializada en música actual que forma parte de la temporada del Centro Nacional de Difusión Musical [CNDM] del Auditorio Nacional; es orquesta residente del Auditorio Nacional de Música y del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Participa también en el Proyecto europeo *IntegraLive*, proyecto en el que se ha desarrollado un nuevo entorno de *software* para hacer música electrónica en vivo, a la vez que se modernizan obras que utilizan tecnologías antiguas, se realizan encargos de nuevas obras de compositores y se llevan a cabo programas de actuaciones

En cuanto al campo compositivo, tras ampliar sus conocimientos asistiendo a cursos de Marco Stroppa, Magnus Lindberg y Kaija Saariaho en el IRCAM de París, su labor ha destacado principalmente en el ámbito de la música escénica, realizando diversas partituras para teatro y ballet. Por esta actividad fue galardonado con el Premio de Teatro de la Generalitat Valenciana a la Mejor Composición Original (1995) y el Premio Nacional de la SGAE “Daniel Montorio” a la Composición de Música Escénica (1996). En 1998 recibió el Premio de la Crítica a la Mejor Composición y Dirección Musical por la producción de teatro musical *La miel es más dulce que la sangre*. Para el cine cabe destacar sus partituras para las películas de cine mudo *El perro andaluz* y *Nosferatu*, así como diversos cortometrajes. Sus partituras, música de cámara y sinfónicas, han sido interpretadas en países como Francia, Inglaterra, Escocia, México, Rusia, Argentina, Italia, Polonia, Vietnam, EEUU, etc.

También dentro del campo de la composición hay que destacar su trabajo de investigación dentro del campo de la escultura sonora e instalaciones. En este aspecto destacan las dos muestras realizadas en el IVAM/Centre del Carme, “Imaginary Landscapes” y “Art des Devises” y su participación con un concierto monográfico en la Bienal de Valencia de 2001.

En cuanto a su carrera pedagógica, desde 1984 es profesor del Conservatorio Superior de Música de Valencia, dirigiendo entre 1989 y 1992 la Orquesta de este centro superior. En 2006 se incorpora al Conservatorio Superior de Música de Castellón como Profesor de Música de Cámara Contemporánea y Nuevas Tecnologías, convirtiéndose en 2016 en Catedrático en la especialidad de Percusión de dicho centro. Además, desde 2008 es profesor y responsable del Máster de Música Contemporánea de la Universidad Politécnica

de Valencia, “Master en Estética y Creatividad”<sup>63</sup>. Dentro también de este ámbito pedagógico, Cerveró funda el curso Oïda, dedicado especialmente a la composición e interpretación de la música de más nueva creación, iniciativa que sigue desarrollando en la actualidad.

#### *4.1.1.3 Grup Instrumental de València*<sup>64</sup>

El Grup Instrumental de València es una formación orquestal creada en 1991 que se dedica a la interpretación de la música de los siglos XX y XXI. En el año 2005, como reconocimiento a su importante contribución a la música española, fue galardonado con el Premio Nacional de Música del Ministerio de Cultura de España –como ya hemos comentado– y gracias a esta recompensa se consolida su prestigio.

Joan Cerveró, que es uno de los fundadores del grupo, fue nombrado en 1994 Director Artístico de este Grup Instrumental. Su actividad como director le ha llevado además de por todo el territorio español, a diversos países de Europa –Francia, Inglaterra, Italia, Alemania, Rumania, Rusia, Portugal o Moldavia–, a Hispanoamérica –México, Argentina, Venezuela y Cuba– y a China, actuando en diversos festivales y foros musicales.

Desde 1991 hasta 2016, el Grup Instrumental de València ha sido grupo residente del Festival Internacional de Música Contemporánea ENSEMS. En 1996, Joan Cerveró fue nombrado Director Artístico del ENSEMS, cargo que ha desempeñado hasta 2016. En la actualidad, el Grup Instrumental de València es formación residente del IVAM-Institut Valencià d’Art Contemporani y tiene su sede actual en “Las Naves”, Centro de Creación e Innovación Contemporánea del Ayuntamiento de Valencia.

Su actividad es incesante desde su creación, celebrando en 2016 su 25 aniversario de actividad ininterrumpida. Entre los hitos más relevantes de su larga trayectoria, podemos recordar, por ejemplo, la interpretación en marzo de 2009 del programa “Arquitecturas del silencio” en el concierto de apertura de la II Bienal de Canarias, que llevaba por título “[Silencio]”. Allí, Cerveró y el Grup Instrumental llevaron a cabo el estreno absoluto de la

---

<sup>63</sup> Parte de esta información ha sido extraída de la página de la Universitat Politècnica de València. [En línea]: Disponible en: <http://musicaelectronica.blogs.upv.es/profesorado/joan-cervero/> [Última consulta 11/12/16].

<sup>64</sup> Parte de la información ha sido consultada en la página de Facebook de la agrupación, puesto que en estos momentos la página web del Grup Instrumental de València se encuentra en construcción. [En línea]. Disponible en: [https://www.facebook.com/pg/grupinstrumentalvalencia/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/grupinstrumentalvalencia/about/?ref=page_internal) [Última consulta 11/12/16].

pieza *Paráfrasis sobre Rothko Chapel* para grupo instrumental y banda sonora, del propio Cerveró.

En septiembre de ese mismo año 2009, el Grup Instrumental de Valencia, bajo la dirección de Cerveró, acompañado por la guitarra flamenca de Juan Manuel Cañizares, abre la XXV edición del Festival de Música de Alicante.

En 2010, el Grup se lanzan al mundo de la producción discográfica con la creación de *ROZART*, un ambicioso proyecto cultural a través del cual el director valenciano pretende, además de ejercer un control absoluto sobre todos los procesos creativos implicados en sus actividades, mostrar el amplio abanico de intereses sobre el que se despliegan sus energías. Son tres los discos compactos con los que el sello se presenta en sociedad; dos de ellos dedicados a dos de los más emblemáticos compositores estadounidenses del siglo XX, John Cage (*Sonatas e Interludios*) y Morton Feldman (*Rothko Chapel*), y un tercero dedicado a mostrar la pujante creatividad musical de la China de comienzos del XXI.

El Grup Instrumental como colectivo de músicos dedicados a la música actual defiende el compromiso cultural con su tiempo a través de la interpretación musical, actividad que va más allá de la partitura, para lo cual se involucra en actos educativos, de divulgación y de colaboración con otras artes, sean éstas escénicas como la danza o el teatro u otras formas expresivas distintas de las tradicionales pero integradas en lo contemporáneo, como la *performance* o la vídeo-creación

A propósito de la actividad de colaboración con otras artes, preguntamos a Joan Cerveró en una de las entrevistas mantenidas con el compositor, si consideraba que el *Grup Instrumental* es pionero en España en este estilo y en su relación con la música escénica:

[PREGUNTA DE LA DOCTORANDA]

Como director musical y artístico desde 1994 de la formación orquestal Grup Instrumental de Valencia, te has involucrado en proyectos relacionados con las artes escénicas u “otras poéticas musicales distintas de la académica pero relacionadas con lo contemporáneo”, como decís en vuestra página Web. ¿Se podría considerar que sois pioneros en España en la introducción de este estilo musical y de la renovación de los repertorios clásicos en el terreno de la música escénica?

[RESPUESTA DE JOAN CERVERÓ]

No creo que pioneros pero sí que nuestra visión de la música va más allá de una interpretación clásica, de una transposición del concierto habitual que sólo cambia las partituras. Nuestro grupo se presenta ante la música libre de cargas, es decir, si hay que cantar “se canta”, si hay que actuar “se actúa”, porque estas son las formas transversales de la música actual. Hay

músicas que son sólo para ser tocadas pero hay otras músicas, diversas y variadas, que también expresan la modernidad y la actualidad, para nosotros son todas importantes.

También es cierto que este calificativo de “pioneros” se puede haber colado en el currículum debido a que en muchos casos parece ser que hemos sido los únicos, no creo que los primeros, o sí, puede ser, no lo sé... Puede ser que en algún caso, pero siempre con referentes. No inventamos nada, no hemos hecho nada especial, sólo nos hemos dedicado a interpretar la música de nuestro tiempo ya que nadie lo estaba haciendo y era un compromiso con nuestras necesidades como artistas y nuestra obligación social y cultural como intérpretes y músicos de nuestro tiempo. La música de hoy debía ser oída. Y ahí estuvimos nosotros<sup>65</sup>.

#### **4.1.2 Relación de Joan Cerveró y Bambalina Titelles**

La relación de Cerveró con Bambalina es larga y fructífera, como ya hemos avanzado al inicio del epígrafe dedicado al compositor; de hecho, en la entrevista llevada a cabo, él mismo ha revelado que su relación con Bambalina fue siempre especial y que todo el trabajo que realizó con ellos –y no sólo “para ellos”– resultó estimulante y satisfactorio.

Su primera colaboración con la compañía fue *Quijote*, una obra de la que conserva muy buenos recuerdos. Después siguieron compartiendo proyectos, algunos propuestos por Cerveró y otros, en los que coincidían a título personal, más allá de Bambalina, ya que según él mismo explica, existía un alto nivel de sincronía en la visión de lo que debía ser un espectáculo total.

Un factor enriquecedor a nivel mutuo es que Bambalina contaba –y cuenta– con una gran ventaja al plantear sus producciones y es que puede modelar el conjunto de los elementos que intervienen,

[RESPUESTA DE JOAN CERVERÓ]

desde la cara a la ropa, cómo van a ser sus personajes, el ámbito donde se van a mover, pueden elegir los colores, el ritmo, los espacios, el código, etc. Libertad absoluta. Y esto proporcionaba a la música un gran campo de pruebas, de posibilidades que abrían los posibles campos expresivos. Mi tendencia siempre ha sido hacia lo experimental, hacia lo nuevo, y en este territorio la propuesta de Bambalina era tremendamente sugerente. Era más que puro teatro<sup>66</sup>.

---

65 Ver Anexo 14. Segunda Entrevista a Joan Cerveró [25/10/15].

66 Ver Anexo 14. Segunda Entrevista a Joan Cerveró [25/10/15].

Cerveró sentía cada propuesta como especial –dice–, porque había que construir un nuevo mundo visual, sonoro y conceptual:

[RESPUESTA DE JOAN CERVERÓ]

y creo que esta es la razón por la que todos nos sentimos tan satisfechos de nuestro trabajo, porque en aquella época, cuando se realizaron los montajes, pensábamos así, trabajábamos así, vivíamos así y sentíamos de esa manera. Bambalina para mí era una forma de vivir.

La música que hice para estos montajes no era sólo una música para la escena, era una música que se iba haciendo con las personas, con las vivencias y con la plataforma emocional que nos daba la propuesta. Los personajes nacían con la música y ella misma los transformaba ya que su historia, la de las marionetas -los personajes- nacían sin historia, sin recuerdos, sólo un guión, una historia que contar y una música construida para ellos<sup>67</sup>.

Además de compositor, faceta que retomaremos, Cerveró impulsó y dirigió musicalmente dos de los espectáculos más emblemáticos de la compañía. Tanto en *El retablo de Maese Pedro* como en *Historia del soldado*, con música de Falla y de Stravinski respectivamente, fue el director musical de los estrenos de estos espectáculos de Bambalina Teatre Practicable. Cada obra fue una historia, una experiencia:

[RESPUESTA DE JOAN CERVERÓ]

Con el *Retablo de Maese Pedro* volvimos a la música cervantina, aunque en este caso yo sólo participé como inductor, y como director musical; como también lo fui en la siguiente propuesta teatral *Historia del soldado* de Stravinski, un clásico, pero con el texto de Rafael Alberti. Con estas dos obras nos divertimos, sufrimos, nos emocionamos y discutimos (ya se sabe, los artistas y la estética...), y también viajamos y nos conocimos. El teatro y la música unidos: esto es la vida, esto era nuestra vida elegida<sup>68</sup>.

En los dos espectáculos para los que escribió la música, *Quijote* y *El jardín de las delicias*–, Cerveró consiguió que la música jugará un importancia papel como lenguaje expresivo. La primera, *Quijote*, es un clásico, una obra de género planteada sin texto o –como dice Policarpo– desde el “no idioma”. También desde el “no idioma” se concibió la segunda, *El jardín de las delicias*, aunque en este caso el referente original era pictórico. Hemos preguntado a Joan Cerveró qué criterios o fuentes de inspiración utilizó para a componer la música, según las necesidades escénicas de obras tan diversas. También, cuáles fueron

---

<sup>67</sup> Ver Anexo 14. Segunda Entrevista a Joan Cerveró [25/10/15].

<sup>68</sup> Ver Anexo 14. Segunda Entrevista a Joan Cerveró [25/10/15].

los distintos niveles de utilización o funciones de la música respecto a la trama, si la había. Finalmente, cómo trabajó la creación de la música en relación a la acción dramática y el movimiento en el proceso hasta la composición definitiva.

El compositor, que reconoce conservar un gran recuerdo de ambas obras a pesar de que ser tan diferentes, afirma que siente especial debilidad por *Quijote* ya que fue la que marcó el inicio de la relación artística y personal con Bambalina. Por otra parte, subraya la importancia que este montaje tuvo para la compañía, porque marcó un camino hacia dónde dirigir sus iniciativas artísticas.

[RESPUESTA DE JOAN CERVERÓ]

En aquella época yo mantenía una relación profesional con el *Espai Moma* y su director Carles Alfaro. Nos conocíamos mucho y ya casi no necesitábamos hablarnos para saber lo que el director me estaba pidiendo. Y fue Carles el que me propuso hacer la música de *Quijote*, asistiendo desde el inicio, como siempre hago, a las lecturas del guión, a todos los ensayos, al montaje de iluminación, etc. El proceso era el habitual, ellos iban montando las escenas y yo iba proporcionándoles maquetas, muy rudimentarias pero válidas, para que tuvieran un soporte, una idea musical para seguir con el trabajo. Cuando la obra estaba ya prácticamente montada se realizaban grabaciones para tener un soporte visual y a partir de ese soporte -casi como en el cine- yo definía la partitura. A partir de aquí nos encerrábamos en el estudio de grabación y después de un riguroso plan de producción, se grababa la banda sonora. En el caso de *Quijote*, -y también *El Jardí*- se hizo en el estudio de Vicente Sabater, gran músico y técnico, figura imprescindible en la historia del teatro en Valencia.

Mis producciones son siempre con músicos y en este caso tuve que elegir no sólo músicos sino también voces. La percusión fue grabada por mí mismo y también todos los efectos “especiales” que requería la obra, muchos de los cuales fueron realizados especialmente en el estudio, como los antiguos “sonidistas”. Si alguna vez veis la obra podréis escuchar -en el momento que don Quijote lucha- que clava una espada, pues este efecto se hizo aplastando un tomate; y por ejemplo, el sonido de las aspas de los molinos se hicieron moviendo una bola de billar sobre las varillas de madera de una silla plegable. Puede ser que esto no sea trascendental, pero es una muestra de la implicación por crear un mundo sonoro nuevo, particular, que reflejase la idea narrativa y el ambiente<sup>69</sup>.

La respuesta de Jaume Policarpo a la pregunta sobre el proceso de creación de la música y su valor dramático coincide casi exactamente con la descripción de Cerveró. Respecto a si hubo cambios en la etapa posterior de dicho proceso, añade:

---

<sup>69</sup> Anexo 14. *Ibidem*.

[RESPUESTA DE JAUME POLICARPO]

Esta banda sonora no sufrió alteraciones después de salir del estudio, fuimos los intérpretes quienes hicimos un trabajo de reajuste, ya que la música se suelta al iniciarse el montaje y no se detiene en ningún momento (están grabados hasta los silencios). Aquel *tempo* inicial sigue siendo idéntico al de ahora, 18 años después. En los ensayos se hicieron pruebas sonoras, Joan trajo algunos fragmentos grabados de manera provisional que se introdujeron en momentos concretos de la obra<sup>70</sup>.

El proceso seguido con el espectáculo *El jardín de las delicias* fue idéntico, con la salvedad de que, por las características del espectáculo, el director escénico, Jaume Policarpo en este caso, solicitó a Cerveró: “un poco de «modernidad», algo un poco más abstracto”<sup>71</sup>.

Cada espectáculo exige su acompañamiento musical, su sonido propio y Joan Cerveró tomó la decisión de incluir algunos fragmentos de música electrónica, nada comercial por supuesto, sino tratamiento de sonido. Este proceso “enfrió” el montaje, de manera que así consiguió producir el efecto de distanciamiento que buscaba Policarpo. Comenta Cerveró:

[RESPUESTA DE JOAN CERVERÓ]

la verdad es que creo que se consiguió, pero no sé si mucha gente lo vio como positivo. A veces las propuestas tienen ese riesgo; apasionante para nosotros los artistas, pero muy alejado del entendimiento general. A pesar de todo creo que el trabajo que se hizo fue muy interesante y sobre todo novedoso<sup>72</sup>.

Precisamente, este tipo de procesos experimentales son los que al compositor le atraían de Bambalina, con componentes fundamentales para la investigación: riesgo, emoción, solidez y la idea de que era el momento de decir las cosas de otra manera.

Desde esta manera de entender la creación de la música de escena y según la intención narrativa, nos interesaba que nos hablase de la instrumentación, ritmos, tipo de atmósfera y mundo sonoro, y de otros recursos estéticos y lenguajes tomados como opción para la dramaturgia musical de estos espectáculos.

En el caso de *Quijote*, se buscaba un ambiente general que pudiese contar la historia incluso sin imágenes, una especie de meta-literatura, un guión sin palabras. No debía, ni quería,

---

<sup>70</sup> Anexo 6. Primera entrevista a Jaume Policarpo [23/06/2009]. En 2016, la compañía celebró los 25 años con *Quijote*.

<sup>71</sup> Anexo 14. *Ibidem*.

<sup>72</sup> Anexo 14. *Ibidem*.



renunciar a ubicar temporalmente al personaje y a la obra. Para ello, Cerveró recurrió a música de época, en especial, a la melodía de *L'homme armé*, que se puede escuchar claramente en la obra, si bien con algunas variaciones. Hay también algunas danzas del renacimiento y alguna canción, cuya melodía suena sin letra, "imitando" el sonido de las piezas de la época. Esta utilización de recursos musicales coetáneos a la obra original de Cervantes, le permitió distanciarse en otras partes de la obra y ubicarse sonoramente en un territorio totalmente conceptual. Así, un episodio de lucha se podía convertir en una transición hacia una canción espiritual. Era como unir, amalgamar la música diegética y la no diegética, era como inventar un nuevo género de música. Para la instrumentación se utilizaron muchos instrumentos de percusión, una especie de cítara de origen indio a teclado, un gusle -monocordio de cuerda frotada con arco de origen eslavo que se trajo de su "época yugoslava" - a parte de violín, violonchelo, y voz y, como ya hemos comentado, mucha percusión e instrumentos inventados. El compositor narra un episodio entretenido:

[RESPUESTA DE JOAN CERVERÓ]

Como anécdota, que es la superficie de la historia pero historia al fin y al cabo, recuerdo que la batalla del final la "realizamos" el técnico de sonido y yo grabando una lucha real con cuchillos y tenedores. El sonido hecho imaginación. A pesar de ello hay que resaltar que todo lo que se escucha y está grabado es original y pensado para la obra menos, como he comentado, la cita de *L'homme armé*<sup>73</sup>.

Para *El jardín de las delicias* el proceso fue un poco diferente, ya que la propuesta era llevar la historia a un tiempo indeterminado –se desconoce la fecha de creación de la obra aunque sí la de la muerte del Bosco, 1516–. Es pues un no-tiempo, y Cerveró lo quiso convertir en un no-lugar que diría Marc Augé. Y para esto, se fomentó el distanciamiento. La obra iba recorriendo los fragmentos del tríptico bosquiano encargado por el Príncipe de Orange que tenía un carácter eminentemente pedagógico, una especie de aula para el disfrute privado y la reflexión del príncipe.

Esta estructura narrativa le proporcionó la idea de proponer un camino autónomo para cada imagen, para cada fragmento de la misma, y este camino se hizo con música. En esta partitura utilizó un violonchelo, el cual, a veces con partitura escrita, a veces a través de la improvisación, fue el protagonista sonoro de la obra, una especie de narrador con voz y opinión. Hay también un protagonismo de los instrumentos de percusión, como no podía ser de otra manera, instrumentos como el *Log-Drum*, el *shekere*, etc., que otorgan a la

---

<sup>73</sup> Anexo 14. *Ibidem*.

trama sonora un carácter ritual, terrenal. No olvidemos –dice Cerveró– que el Jardín del bosque, a pesar del cielo y del infierno era “un jardín terrenal”. A propósito de esta idea, añade otra anécdota:

[RESPUESTA DE JOAN CERVERÓ]

También recuerdo que había muchos efectos sonoros realizados especialmente para esta obra, incluso algunos muy directos como los gemidos producidos para el fragmento de la lujuria y el amor carnal homosexual que “adorné” con gemidos reales extraídos de una película de género. Poco delicado, pero muy efectivo<sup>74</sup>.

Y lo justifica del siguiente modo: “Hay veces que la música no debe colorear, adornar sino hablar con los sonidos propios de la vida que están ahí, sólo tenemos que ponerlos en el sitio adecuado”<sup>75</sup>.

También solicitamos al compositor que definiese el carácter del discurso musical de cada montaje, sustrato rítmico y armónico, modulaciones y cambios de modalidad, colchón sonoro, etc. Ésta fue su respuesta:

[RESPUESTA DE JOAN CERVERÓ]

En todas mis músicas hay un gran respeto por la tradición. Tienes que tener en cuenta que yo soy un músico de formación con un gran amor por las obras realizadas por los grandes compositores, pero también un músico dedicado en cuerpo y alma a la música de su tiempo y es en esta dualidad donde mejor me encuentro. No renuncio a nada, ni a la melodía, ni a la armonía, ni a la fuga ni al contrapunto; como tampoco lo hago con el ruido, la disonancia u otros recursos técnicos que utilizo habitualmente, así que en mi música hay de todo, una mezcla de tradición y modernidad. Y además tengo que añadir que la música de escena en general no tiene “ego estético”, es el director el que marca su idea y es el músico el que debe de traducirla. Es, válgame la expresión, una música hecha de encargo. Ni más ni menos.

Pero para responder a tus preguntas de carácter ya más técnico te puedo comentar que para cada obra utilizo una cantidad de recursos que, según mi idea, le darán unidad. Por supuesto que utilizo pedales armónicas o colchón sonoro, como dices tú. Pero lo que siempre planteo es una “paleta de sonidos”, una instrumentación que esté acorde con el tamaño de la obra y el criterio estético marcado. Lo de la armonía no me importa como responsabilidad: si hay que hacer una canción se hace y si la escena necesita que sea armónica no me importa, la hago. Nunca antepongo “mi estilo” al de la obra, para mí como músico de escena lo que me importa es la obra, y ésta no es sólo mía, es de todos<sup>76</sup>.

---

<sup>74</sup> Anexo 14. *Ibidem*.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> Anexo 14. *Ibidem*.

Esta última afirmación la constata Jaume Policarpo cuando le preguntamos si se podría hablar de unas características fundamentales de Cerveró como creador de música escénica.

[RESPUESTA DE JAUME POLICARPO]

La principal virtud, a mi entender, de Joan es su gran adaptabilidad. Participa de un sentido de la música que siempre circula en paralelo a la escena, matizándola y promoviéndola. Nunca te pedirá que crees o adaptes una escena a una idea musical ni tampoco impondrá un concepto estricto o una pretensión personal. Siempre trabaja a partir de las ideas que define el responsable de la puesta en escena, sin que ello suponga renuncia alguna en su estilo compositivo<sup>77</sup>.

En *Quijote*, como dijimos, la dirección escénica corrió a cargo de Carles Alfaro. Policarpo desarrolló diversas facetas, entre otras fue actor en el montaje. Tras preguntarle sobre cómo vivió la convivencia entre el proceso de creación musical y su propio proceso actoral, a nivel de impulso y en relación a la acción dramática, responde:

[RESPUESTA DE JAUME POLICARPO]

La música de *Quijote* la tengo grabada a fuego en el alma. Tengo tan interiorizados todos sus momentos que cuando oigo un fragmento fuera de contexto tengo una sensación absolutamente vivida e hiperreal del momento al que pertenece y de los laberintos en los que ando perdido como actor justo en ese instante. Todo lo que recuerdo del proceso fue fácil, no tuvimos grandes atascos ni desavenencias importantes. Es, sin duda, el montaje más fluido y tranquilo en el que he participado<sup>78</sup>.

Cerveró afirma que el teatro “es de todos”, pero por su carácter efímero *Quijote* y *El jardín de las delicias* es de todos los que pudieron asistir como público a disfrutar de los espectáculos, porque, en cuanto a la música, no existe partitura.

[RESPUESTA DE JOAN CERVERÓ]

Sobre lo que me preguntas de la partitura..., existen esbozos, temas, apuntes,... pero una partitura estricta no, no como se piensa en las partituras. Esta música no se pensó para volverse a hacer, lo cual es una lástima creo, sino que se hizo como parte indisoluble de la escena, y así debe quedar. Por supuesto que se puede mostrar como parte autónoma pero no sería como se pensó, como se gestó. Las ideas deben ser coherentes y a pesar de ser versátiles, incluso válidas para ser autónomas, es música de escena<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> Anexo 6. *Ibidem*.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> Anexo 14. *Ibidem*.

Finalizamos el apartado sobre la relación entre Joan Cerveró y Bambalina Titelles, y especificamos así el nombre de la compañía porque su colaboración se produjo en este momento de la historia de la compañía, con la última pregunta formulada:

[PREGUNTA DE LA DOCTORANDA]

¿Algo que añadir?

[RESPUESTA DE JOAN CERVERÓ]

Sólo mostrar mi agradecimiento a la compañía por haber confiado en mí, en que mis ideas y propuestas musicales podían ser válidas para que sus proyectos fueran más interesantes. Para mí fue una suerte hacer estas obras pues abrió mis oídos a cosas que nunca habría hecho yo solo, que nunca me habría propuesto sin sus provocaciones y estímulos. Fue una suerte y ahora, muchos años después, es un orgullo. Al final mi biografía es lo que he hecho, por lo que he vivido y por lo que he sentido, y en este proceso, Bambalina tuvo, ha tenido y tendrá un lugar preferente<sup>80</sup>

### **4.1.3 Análisis de la poética musical de los espectáculos a partir de un fragmento musical**

#### **4.1.3.1 Análisis de Quijote**

El fragmento musical que hemos estudiado está incluido en el disco titulado *Música para la imagen* que editó la compañía Bambalina con la música original de cuatro de sus espectáculos, los que ellos definen como “más sensoriales”<sup>81</sup>: *Quijote* (1991) y *El jardín de las delicias* (1994) compuestas por Joan Cerveró; *Pasionaria* (2001), de Víctor Manuel San José y *La sonrisa de Federico García Lorca* (2004), de Ricardo Belda.

En ningún caso se presenta la banda sonora completa del espectáculo y la selección de las secuencias musicales respondió unas veces a propuestas de la compañía y otras, de los compositores. En el caso de *Quijote*, Cerveró nos ha contado que fue la compañía quien eligió este fragmento como representativo del montaje.

[PREGUNTA DE LA DOCTORANDA]

- ¿Por qué has escogido los fragmentos musicales presentes en el CD Bambalina, Música para la Imagen? ¿Qué puntos de interés resaltas respecto a otros momentos de la banda sonora?

---

<sup>80</sup> *Ibíd.*

<sup>81</sup> Véase texto sobre el disco compacto de la página web de la compañía: <http://bambalina.es/extras/bambalina-musica-para-la-imagen>

[RESPUESTA DE JOAN CERVERÓ]

- La elección no fue exactamente mía sino que me la propuso la compañía, a lo cual no puse ninguna objeción. Todas la músicas son mías y aunque algunas me gustan más, las propuestas eran muy interesantes y mostraban los aspectos básicos de las dos composiciones, rítmica, melodía, emoción y reflexión sobre la escena. Me produjo una gran satisfacción volverla a escuchar<sup>82</sup>.

La duración de la música de *Quijote* que aparece en el disco, y que hemos analizado para acercarnos a la poética musical del espectáculo es de 12':11".

Para elaborar este análisis intuitivo hemos trabajado también sobre el guión del montaje: se trata de la revisión del texto que se hizo en 2006 y, al no existir partitura, hemos realizado un análisis auditivo sobre el visionado del DVD del espectáculo. Ha sido interesante manejar estas fuentes, porque sólo así hemos podido apreciar el gran protagonismo que se otorgó a la música desde la concepción inicial. Éstas son las palabras de Jaume Policarpo cuando se le preguntó sobre cuáles son las funciones de la música para contar una historia tan conocida como el *Quijote*:

[RESPUESTA DE JAUME POLICARPO]

La música representa el mundo que habitan [los personajes], conforma una dimensión de sensaciones y sugerencias que les introduce a ellos y a los mismos espectadores en un territorio imaginario. Irreal pero tangible. Plagado de pequeñas sugerencias sonoras que conducen sutilmente al espectador desde un inmenso paisaje a la desolación por una nueva derrota<sup>83</sup>.

Creadora de atmósferas, genera texturas ambientales y sugiere espacios y tiempos; estructura y organiza la escenificación, en muchos momentos añade un punto de vista sobre lo que ocurre en escena –recurso que confiere humanidad y comedia–, otorga ritmo a las diversas situaciones escénicas, añade información, y crea imágenes poéticas y estados de ánimo.

Aunque el guión se encuentra en el apartado Anexos DVD 1, rescataremos algunos fragmentos para hacer más clara la exposición. Como procedimiento, señalaremos los tiempos e iremos desarrollando el análisis de la evolución musical y de la acción dramática paralelamente, es decir, relacionaremos la función de los lenguajes escénicos como sujetos de la enunciación. La referencia de tiempo que utilizamos corresponde exactamente a la fracción musical que Cerveró seleccionó para el disco, aunque no se corresponden los tiempos entre DVD y CD.

---

<sup>82</sup> Anexo 14. *Ibidem*.

<sup>83</sup> Anexo 6. *Ibidem*.

## ANÁLISIS DE QUIJOTE

### TERCERA ESCENA [39:09 – 40:39]

Comienza con el primer fragmento de la escena tercera del guión escénico:

**39:09** Se oye una tonada popular mezclada con algarabía de gentes y otros sonidos de fiesta. Esto llama la atención de Sancho que intenta convencer a su señor para acercarse al lugar de donde sale la música y poder participar de la celebración. Al descabalar les sorprende un personaje que en tono juglaresco, vocea unos versos para reclamar la atención del público mientras organiza el espacio para la representación del *Retablo de la Libertad de Melisendra*. Se trata del titerero Maese Pedro [...] Y comienza la función...<sup>84</sup>.

\* \* \*

Al inicio de la escena escuchamos durante un momento el *Charles* de la batería, acompañado de otros sonidos de la percusión –como algunos redobles, el tam-tam o la caja china–; suena lejano y da la sensación de que es un reclamo. Los sonidos generan un fondo sonoro que otorga continuidad a la acción escénica. Quijote y Sancho se hallan viajando sobre la mano de sus manipuladores –metáfora de sus animales–, simulando el trote sin desplazamiento de lugar. El efecto de avance lo crea la acción repetida de los brazos de los actores y el movimiento de la estera que, por transferencia de lenguajes, crea un desplazamiento al componente escénico espacio-tiempo-acción. Ambos personajes escuchan el reclamo del sonido lejano.

\* \* \*

Desde el minuto **39:12**, cuando empezamos a escuchar las primeras voces, la cuerda grave expone un bordón generado por la superposición de intervalos de quinta que está sostenido por la percusión remanente del bloque previo. Se confirma la intención del efecto anterior, ya que la música cumple una función deíctica. Gracias al sonido, los personajes saben que están llegando a algún lugar, Sancho detecta en qué dirección hay civilización y se apean de los animales para ir a buscar el siguiente emplazamiento.

\* \* \*

---

<sup>84</sup> DVD\_1; 3\_Materiales diversos; Libro abortada publicación (Guión escénico), p. 36. [El guión abarca de la página 23 a la página 45].

En el minuto 39:40, el actor que representa a Quijote, maestro de ceremonias de la función, que estaba de espaldas, da un giro. Le vemos con un parche en un ojo, ahora emula a Maese Pedro, personaje tuerto. En el minuto 39'41" asume sus rasgos y su tono juglaresco, reclamando público para que acudan a ver su función. Encontramos una nueva transferencia esta vez de sentidos, ya que otra vez se construye el espacio mediante libros. Cuando acaba de montarlo, Maese Pedro pide a Quijote y Sancho que se sienten para ver la representación de títeres. Éstos acceden e irrumpe la siguiente melodía; sobre su ritmo, el dueño de la compañía ambulante monta su teatrillo.

En el minuto **40:22** el violín expone una primera danza de corte renacentista. Ésta, con forma y ritmo semejante al *Brandle* francés, en una especie de modo menor –escala dórica tributaria de un segundo modo gregoriano– nos sitúa sonoramente en una época anterior a la de la obra de Cervantes, finales del siglo XVI, situándonos a un incierto siglo XIV. El timbre de conjunto –violín solo, violoncello solo y percusión– y el arcaísmo de la línea melódica nos traslada a un mundo antiguo habitado por bufones y trovadores. Esta secuencia sonora finaliza en el minuto **40:39**, momento en que Maese Pedro pide silencio, ¡la función va a comenzar!

### **PRIMERA ESCENA [A PARTIR DEL MINUTO 5:31]**

A lo largo de la primera secuencia se había creado un colchón sonoro que daba soporte a las acciones del entrenamiento actoral y de personaje, y a la preparación del dispositivo escénico. Este ambiente que empieza a sonar cuando el actor enciende la última vela, indica un primer inicio de la ficción dramática, generando una atmósfera envolvente, misteriosa y tensa. La tensión aumenta progresivamente según se ultiman los preparativos, el espectador sabe que algo va a ocurrir de forma inminente. Cerveró describe en el guión esta transición previa al inicio de la danza, que busca crear una atmósfera adecuada con las palabras siguientes:

**5:41** Suenan las notas de un violonchelo. De detrás de unos fardos de papeles aparece Quijote, soñoliento y distraído. Contempla el entorno, es un espacio íntimo, casi mental. Todo se mantiene en un frágil equilibrio. Parece que cualquier eventualidad que pudiera suceder provocará el nacimiento de un pequeño universo. Hace frío aunque la música sugiere dulzura. Las llamas de las velas hacen de hogar. Los dos manipuladores sienten a través del títere, que se frota las manos y los brazos para calentarse<sup>85</sup>.

---

<sup>85</sup> DVD\_1. *Ibidem*. (Guión escénico), p. 25.

Con **5:41** entramos en una segunda danza más lenta y melancólica. Asentada sobre un bordón de quinta en el violonchelo y una melodía sobre un modo dórico de Sol, desarrolla una forma ABA'.

Esta danza subraya el inicio real de la ficción escénica y refiere el estado de nuestro personaje, desde el cual se genera una atmósfera íntima, solitaria y nocturna. Aparece desde un lugar incierto, desde debajo de los fardos de papel. El hecho de que el títere se frote los ojos conecta con el factor tiempo: acaba de despertar de un sueño o está inmerso en él.

El sonido de unos crócalos en el fondo, acompañan la debilidad y escualidez de la figura y crean un efecto de fragilidad, a lo que se suma de forma intermitente el ruido de arrugar un papel. Ambos se asocian a acciones pequeñas: crepitar del fuego, tiritona, y otras acciones para contrarrestar el frío. El actor que representa a Quijote ayuda con efectos sonoros vocales.

Poco a poco se va construyendo la convención ficcional del universo simbólico en el que todos, actores, marioneta y espectadores, nos estamos sumergiendo. En una hermosa sinécdoque, que en realidad es una licencia retórica, las velas que supuestamente aportan la luz general son ahora parte de la estancia de Quijote, a modo de hogar o chimenea.

Ésta es la primera ocasión en que la vida de la marioneta afecta a la sensorialidad del actor. Puede ser por efecto espejo, como la prolongación de un solo "yo", o por crear un efecto de desdoblamiento, así se amplía el juego de los actores en escena. Se introduce una nueva información, la manipulación no es neutral.

Quijote ha hecho su entrada en un paisaje poético elaborado con pliegos y montones de libros. Su primer viaje lo constituirá el tránsito por una escenografía de cartón y papel. Cada libro que capta su atención se convierte en una parada de estación. En total, son siete. El universo se crea mediante esta escenografía visual y también por la escenografía sonora. Y es que los lenguajes escénicos en la apuesta contemporánea de Alfaro y Cerveró están al servicio de una manera de contar sintética que sigue los procesos internos del personaje desde el impacto emocional. En este primer capítulo, dicho impacto está provocado por el efecto que causa en el personaje la lectura del contenido de los distintos libros.

\* \* \*

**6:56** Algo indefinido atrae la atención del muñeco haciendo que se acerque a la zona donde se amontonan los libros: es como si éstos desprendieran un perfume o



cantaran de una manera inaudible. Quijote se detiene ante un libro abierto e inicia una especie de ceremonia de acercamiento y asunción del objeto muy sensual. [...] Oímos por primera vez la voz de Quijote hablando en una lengua abstracta e irreconocible pero de sonoridad y expresión muy cercanas. [...] Lo primero que lee Quijote de viva voz es un poema, y lo hace de una manera muy romántica y afectada. Al acabar el recitado lo vemos suspendido en el aire embargado por la emoción lírica<sup>86</sup>.

En el minuto 6:39 algo le llama la atención, se acerca a la zona de libros cabizbajo y, taciturno, se rasca la cabeza, la música se extingue en el minuto 6:53 y desde **6:56** el tejido es dominado por percusiones cargadas de sutileza en timbre: da la sensación de que caen gotas de agua; estos sonidos tan delicados dan idea de pensamiento y entrada en el mundo interior del personaje, creándose así un espacio sonoro abierto a lo sensorial. A través de los sentidos, el sonido entra en una relación afectiva con el objeto, pero, además, cumple la función de actuar de base de manera bastante neutra para que por encima Don Quijote pueda leer y actuar la poesía.

Los vericuetos que inventa la marioneta para pasar la página, las acciones que provoca para interactuar con los manipuladores, cómo habla y vive el poema más el ambiente, son factores que confieren magia y humanidad al personaje y sensibilidad a la escena.

\* \* \*

**8:34:** La siguiente página suponemos que contiene la partitura de alguna canción, ya que el lector tararea una tonada medieval, acompañado por el violoncello, en esa cálida y hermosa lengua que farfulla el títere<sup>87</sup>.

En el minuto **8:25** violonchelo y pandero inician la canción que se supone que Quijote lee ahora. Se prepara, intenta entonar ceremoniosamente, tose, etc., en una serie de acciones que dan vida a la marioneta. En el minuto **8:34** se reinicia y los instrumentos recuperan la pretérita estética renacentista mediante un ritmo también inherente a la suite de danzas, que acompaña a una línea melódica de nuevo en modo dórico –sobre Re esta vez–. La música no es demasiado alegre, pero tampoco es triste. Con el canto el personaje se va emocionando, levanta la vista y se incorpora. Amplía el campo de visión.

\* \* \*

---

<sup>86</sup> DVD\_1. *Ibidem*. (Guión escénico), p. 25.

<sup>87</sup> DVD\_1. *Ibidem*. (Guión escénico), pp. 25-26.

Mientras canturrea, (8:57) otro libro capta su atención; al enfrentarse a sus hojas y comenzar a leer percibimos que su contenido despierta en él una mezcla de atracción y desconcierto. Pronto adivinamos que se trata de algún contenido pecaminoso que escandaliza y atrapa al que lee, vemos que cada vez lo va haciendo con más entusiasmo y a más velocidad hasta que se le activa algún resorte interior que corta en seco el frenesí y lo llena de remordimiento<sup>88</sup>.

En **9:04** abre el concepto sonoro a un exotismo geográfico brindado desde la identificación escalística, tímbrica de percusiones... Una melodía oriental con percusión, nos transporta a lugares lejanos, a una ensoñación, a algo que no es real: parece que estemos en un mercado árabe. Otra faceta viene a dar humanidad al muñeco, la atracción y el morbo sexual que se crea a partir del sentido que aporta la música a la escena. La excitación se presenta con un incremento del ritmo y de la intensidad en la acción del personaje. Su presentación es interrumpida y retomada en numerosas ocasiones (**9:30; 9:55; 10:08**; etc.).

Quijote se ve envuelto en un dilema moral: por momentos le vence el frenesí y, por momentos, el remordimiento. Estas irrupciones se estrechan y agitan cada vez más, tanto que afectan al manipulador de Quijote que no puede remediar leer el libro, hasta desembocar en el minuto **10:18**, en que Quijote le reprende y cierra el libro. Obran 10 segundos de pausa que coinciden con el colapso represivo del guión para detener el clímax. Tras la pausa, la acción se retoma nuevamente con una última exposición del motivo oriental que acaba en el **10:49**. Con el cuerpo erguido, hacia atrás, separándose del objeto, Quijote se santigua varias veces, duda, entona el “mea culpa” y cierra definitivamente el libro.

\* \* \*

**11:19** El que ahora llama su atención emite sonidos que parecen provenir del fragor de una batalla, según avanza en la lectura la algarabía se intensifica hasta parecer que un ejército entero ha invadido la escena, vemos al títere participar muy vivamente en la batalla hasta que lo que parece un flechazo le atraviesa el corazón. La música se corta con su alarido de muerte y un segundo después ya lo vemos absorto en la lectura de otro libro<sup>89</sup>.

Llegados a **11:06** nos devuelve al concepto de discurso puntillista en percusiones, esta vez más activa en eventos. Toda la paz y el sosiego de la música oriental se torna en caos.

---

<sup>88</sup> *Ibíd.*

<sup>89</sup> DVD\_1. *Ibíd.* (Guión escénico), p. 26.

Esto sucede poco a poco y es reflejo de cómo se siente por dentro. El contenido de lo que lee a continuación nos sitúa en una batalla. Desde **11:19** incorpora unas voces manipuladas que, junto a un nuevo grado de actividad en percusión, agitan la escena creando la algarabía en una turba casi extática, el caos es total, Don Quijote está totalmente involucrado de rodillas sobre el libro y lucha, el sonido se resuelve en el bramido /uh/ en el minuto **11:44**, que corresponde al “alarido de muerte” del guión, él se toca el costado, parece que está herido. Todo termina de repente, era ficción. Volvemos a las gotas de agua.

\* \* \*

Lo que lee ahora le provoca mucha risa [...] Lo que lee resulta cada vez más desternillante por lo que acaba padeciendo un verdadero ataque de risa que le deja, literalmente, retorciéndose en el suelo. Al fin consigue, con mucho esfuerzo y alguna que otra recaída, sobreponerse<sup>90</sup>.

Sin cese alguno, incorpora el denominado componente exótico unos segundos cuando Quijote se arrastra por encima del libro de la escena anterior. Sirve como transición a otra lectura, para mostrar el estado cada vez más descompuesto del personaje y para crear el contexto siguiente. Pero rápidamente cede hegemonía a una serie de golpes en *Temple-Blocks* y *Claves* a ritmo regular y pausado. Esto nos devuelve a la sensación de discurso en percusiones.

La música, de nuevo, actúa como colchón o soporte de la acción escénica y por eso, recobra neutralidad. Este color ayuda a acentuar la importancia de la acción, la risa.

\* \* \*

**12:49** Un sonido siniestro corta de cuajo el jolgorio; se diría que sale del libro más apollado de toda la librería. Quijote se espanta aunque no puede sustraerse a abrirlo y leer. [...] El miedo se le ha introducido en el cuerpo y busca un escondite en el que protegerse de un libro en el que parece habitar el mismo diablo<sup>91</sup>.

En **12:49** entra una nueva remesa de elementos, a saber:

- tremolo de violín en crescendo y *diminuendo*.
- ulular de viento en banda,
- canto de ave nocturno,

---

<sup>90</sup> *Ibidem*. (Guión escénico), p. 26.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

- platos,
- *glissandi* en violín y violonchelo, etc.

La música de nuevo sirve para crear una atmósfera, en contraste con la emoción de hilaridad anterior, en este caso de miedo que viaja por diferentes grados: temor, miedo, pánico, horror, etc., y, respecto al personaje, para subrayar y potenciar su estado emocional cada vez más delirante. Se produce un *crescendo* en todos los sentidos que llega a alterar el estado inanimado del resto de los objetos de la escena. Y dentro de esta poética es coherente, porque es “teatro de objetos” y con el proceso de locura e inmersión en la ficción del protagonista, la escenografía deviene viviente. Todo cobra vida, no sólo el muñeco.

\* \* \*

Quijote se defiende a zarpazos de los papeles, entablándose así una extraña lucha que acaba con el títere exhausto sobre un montón de páginas destrozadas<sup>92</sup>.

Sobre el **14:19**, Quijote ya se había incorporado y empezó a leer de nuevo el montón de hojas que se le había rebelado, ahora el sonido se reinicia con la remesa de elementos anteriores llevados a más. Connota la lectura y el interior de la mente del protagonista, en su imaginación, un monstruo volador hecho de papel ataca a un caballero andante. La proporción de éste es menuda y se construye con una diminuta marioneta de guante.

\* \* \*

Lo que suena en la escena tras la batalla con los papeles es un toque de percusión, con el mismo periodo rítmico sobre el que el títere parece caminar de forma marcial. Tras un rato, la cuerda parece iniciar también su andadura, exponiendo un motivo a dos voces. Tras él, notas en *pizzicatti* de la cuerda, construyen un entramado atonal sobre el que continúa la acción del títere.

#### **DEL 23:58 HASTA 26:37. PARTE DE LA 2ª ESCENA**

Quijote encaramado a un cerro. La luz mengua y parece que la noche se ha posado sobre la mesa. La música nos remite al cielo nocturno lleno de constelaciones y lejanos misterios. Quijote recorre con su cándida mirada toda la cúpula celeste hasta que el parpadeo de una estrella particular le pellizca el corazón.

---

<sup>92</sup> *Ibidem.* (Guión escénico), p. 27.

Aquella estrella tiene el brillo y la belleza del amor y su luz ha de ser idéntica a la que emana del rostro de su amada Dulcinea del Toboso. Prendado de semejante prodigio, el enamorado caballero desgrana una confusa y temerosa plegaria de amor que lo deja postrado de pura impotencia ante un sentimiento tan poderoso<sup>93</sup>.

Es en el minuto **23:58** donde da comienzo una nueva danza de época, esta vez con voz cantada, convocada por lo que parece un plectro manipulado electrónicamente y con ritmo de arpegio; este motivo se convierte en recurrente, como parte del diseño de la escena.

Esta bella melodía de la cuerda y la voz sin texto, sólo como un instrumento más, introduce la noche de nuevo. El brillo de la estrella y el color cristalino de la voz femenina hacen viajar al sentimiento. Quijote dedica una proclamación de amor cual caballero, postrado y enarbolando su lanza. La secuencia podría llevar por título, 'Amor'.

\* \* \*

Un estallido quiebra la armonía del momento. Parece que se hubiera partido el engranaje de una máquina gigantesca. Alguna fuerza sigue empujando una rueda dentada que cruje del sufrimiento. Estos extraños ruidos inquietan y previenen a nuestro caballero que se ajusta la jofaina a la cabeza, empuña la lanza y el escudo y se enfunda la armadura presto a deshacer el primer entuerto. [...] Salidas de la nada se despliegan las aspas de un molino que giran pesadamente. Oímos el traqueteo de su mecanismo. La poca luz deforma la imagen y mientras el gigante avanza hacia él obligándole a refugiarse en un rincón desde donde prepara la primera embestida<sup>94</sup>.

Así, este motivo que nace como llamada, se apodera de la escena en el minuto **24:35** en una versión llevada al grave mediante síntesis electrónica y acompañado por un errático violonchelo con sombra de síntesis. El otro actor, mostrando la estructura de un paraguas medio desvencijado, interrumpe la idílica escena. De nuevo hay transferencia de sentidos, esta vez una metáfora.

A través de un efecto reiterado de la percusión que dura prácticamente hasta el final, se crea la sensación de giro y movimiento de las aspas de un molino. Quijote está agitado, tiene miedo, intenta despertar a Sancho, vuelve a subir al cerro. El paraguas se desplaza hacia la derecha del espectador y el hidalgo intenta seguir con su discurso emotivo.

\* \* \*

---

<sup>93</sup> *Ibidem.* (Guión escénico), p. 30.

<sup>94</sup> *Ibidem.* (Guión escénico), p. 31.

Desde **25:05**, arranca una nueva sección en la que lo previo ejerce de diseño sobre el que aposenta por escasos segundos una melodía vocal: esto debe corresponder al momento del guión en que Quijote se encomienda a su amada Dulcinea. Luego, sólo diseño. Es constante el traqueteo de las aspas que a veces ralentiza el ritmo y otras lo precipita. Quijote no puede proseguir la declamación, da un giro airado hacia las aspas y las embiste con su lanza. Queda enganchado, pero se suelta y cae al suelo. Se recupera, toma impulso y vuelve a embestir con su lanza al gigante con aspas. Esta vez sí queda prendido y le cae la lanza al suelo.

\* \* \*

Semejante escandalera consigue despertar a Sancho que se queda petrificado al ver a su señor pidiendo auxilio desde las aspas de un molino. Corre a rescatarle desde un punto elevado que le permite rozar el cuerpo del colgado cada vez que las aspas dan una vuelta completa. Tras varios vuelcos, Sancho consigue engancharse de su señor y tira de él para desprenderle. Molido y medio inconsciente Quijote no reacciona. Al fin uno de los estirones surte efecto y se estrellan los dos contra el suelo<sup>95</sup>.

A partir de **26:00** el diseño se desvirtúa en fases, circunstancia que ya se había iniciado en **25:49**. Don Quijote da vueltas en el aire. Mientras el ritmo de arpegio en el grave se diluye, el ya citado errático motivo del violonchelo crece hasta el *forte*.

Con el giro, hay un momento en que da la sensación de que las aspas cobran vida: es como si lucharan por sobrevivir. Como recurso poético, la lucha entre vida-muerte se crea a través del ritmo.

Sancho se despierta cuando el ritmo va cediendo, mira desconcertado desde el cerro e intenta soltar a su señor varias veces, aunque finalmente queda colgando con él. El sonido se va apagando, el ritmo deteniéndose. Con este final, el sonido de las aspas da sensación de tiempo. Se aleja. Ambos caen al suelo en **26:37**, y se oye el respirar fatigado de Sancho.

Cuando se conoce la obra de Joan Cerveró en su faceta de creador de música escénica se pueden destacar como constantes factores como el profundo conocimiento y manejo que posee de las claves dramáticas, la concepción de la música y el universo sonoro como lenguajes escénicos al servicio de una dramaturgia y la sensibilidad para generar un plano poético ofrecido por la combinación entre el universo sonoro y la propia música del texto o del guión. El hecho de conocer tan a fondo la escena, junto a su fuerte impulso creativo le

---

<sup>95</sup> *Ibidem*. (Guión escénico), p. 31.

permite interactuar en procesos de creación arriesgados y vanguardistas, pero también participar en otro tipo de propuestas más clásicas o convencionales. Por ello, así como en la dramaturgia estudiamos la existencia o no de un texto originario en el discurso de la puesta en escena, en el plano musical tendríamos que observar a qué tipo de propuesta teatral están adscritas las composiciones y así poder discernir si se trata de *decorados sonoros* o de *espacios sonoros*. En el caso de *Quijote*, ya que se parte de un concepto de teatro más involucrado en la acción dramática, concebiríamos la composición como creación de un *espacio sonoro*.

En la música de este fragmento de *Quijote* que hemos comentado en detalle, Cerveró emplea todos los recursos sonoros, tanto los sonidos *brutistas* de la percusión como la nueva síntesis sonora, en favor de la acción escénica, configurando ese *espacio sonoro* perfecto para *Quijote*. También recurre al historicismo para recuperar el sonido del mundo medieval que se prolongaba hacia el renacimiento de los libros de caballerías, mediante el uso de la modalidad, las melodías de danza o los bordones instrumentales.

La melodía y la voz humana se reservan para momentos líricos, como la representación del amor o el sonido del mundo de las caballerías que representan las danzas en el violonchelo. Mientras que el ritmo aparece para representar el elemento marcial en la batalla o el paso del tiempo a través del *ostinato* de las aspas de los molinos.

#### 4.1.3.2 Análisis de el Jardín de las delicias

El fragmento musical que analizamos de este espectáculo está también incluido en el disco *Bambalina. Música para la imagen* ya citado. El enfoque del análisis lo realizaremos dentro de lo que González Aktories define como “semiología musical”<sup>96</sup>, atendiendo básicamente a tres factores: a) Dimensiones del corpus; b) Cuestiones de relevancia estilística y c) Tripartición de Molino/Nattiez (Poiesis, Neutralidad, Estesis)/Parámetros para el análisis musical.

---

<sup>96</sup> “Todo aquello que nos permite entender un hecho musical en su totalidad: desde los procesos de creación e interpretación de una obra, hasta los de recepción, pasando por la estructura interna de dicha obra, a partir del análisis de su partitura y los intertextuales, o sea los que la relacionan con otros discursos, pertenezcan estos al mismo campo semiótico o **NO**”. González Aktories, Susana. “Semiología como investigación interdisciplinaria: un vínculo entre la Escuela Nacional de Música y la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM”.

<http://cife.unam.mx/archivos/FFyL/Humanidades%20y%20Artes/Dra.SusanaGonzálezAktories>

[Última consulta: 28/10/15].

Dialnet: Poesía sonora, arte sonoro: un acercamiento a sus procesos de semiosis <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3646361> [Última consulta 28/10/15].

### *Dimensiones del corpus*

La duración de la música de *El jardín de las delicias* recogida en el disco es de 9:39 y ésta es exactamente la fracción que hemos estudiado en relación con el espectáculo. Además, siguiendo el mismo procedimiento que en *Quijote*, se ha trabajado sobre el guión del montaje<sup>97</sup> y sobre la grabación en DVD del espectáculo<sup>98</sup>. Ha sido interesante manejar distintos puntos referencia, porque sólo así se puede apreciar el gran protagonismo que se otorgó a la música desde la concepción inicial del espectáculo, sobre todo teniendo en cuenta que el tipo de signos utilizados son icónicos y sonoro-musicales, ya que es uno de los montajes sensoriales de Bambalina concebidos desde el *no lenguaje*, planteamiento en este caso radicalizado porque el referente original proviene de la pintura y no de la literatura. A pesar de la existencia de un guión que, en su momento, ayudó a armar una estructura de espectáculo y actuó de trampolín para la creación, ese carácter radical condiciona la exclusión en nuestro análisis del habitual signo lingüístico.

Como en el análisis del espectáculo anterior, hemos rescatado fragmentos del guión escénico, por una parte, para hacer más clara la exposición y por otra, para evidenciar las características de estilo específicas de este libreto. El procedimiento sigue siendo señalar los tiempos extraídos del vídeo e ir desarrollando el análisis de la evolución musical y de la acción dramática de forma paralela, es decir, relacionando la función de los lenguajes escénicos como sujetos de la enunciación.

Respecto al guión escénico, el segmento musical analizado se ubica en la Segunda Escena, que lleva por título “Tabla central: El jardín de las delicias”, concretamente, desde el final de la segunda secuencia<sup>99</sup> hasta la sexta secuencia, conformada por los llamados “Grupos singulares”. Nuestro estudio abarca el Primer y Segundo grupo<sup>100</sup>.

Cabe observar que existen varias anomalías en el vídeo del montaje respecto al guión inicial, hecho absolutamente lógico en un proceso de creación y más en este caso en que, al no partir de una trama original, el orden de presentación de las secuencias puede ser completamente aleatorio e, incluso, llegar a obviarse alguna de ellas. Tal es el caso de la cuarta y quinta secuencia del guión que no aparecen en el visionado, pasándose

---

<sup>97</sup> DVD 1. Material gráfico-Prensa-Otros; 3\_Materiales diversos: Libro abortada publicación.

<sup>98</sup> Ver DVD 8. *El jardín de las delicias*.

<sup>99</sup> DVD\_1; 3\_Materiales diversos; Libro abortada publicación (Guión escénico), p. 12. [El guión abarca de la página 8 a la página 19].

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 15.



directamente de la tercera a la sexta secuencia. Otra anomalía notoria es la inversión en la presentación de los grupos: en el espectáculo, el segundo grupo del guión se presenta antes que el primero.

No hay que olvidar que Jaume Policarpo, junto al título de la obra, escribe entre paréntesis “texto de incitación”, dejando claro que es referencial y que se trata de una propuesta que actúa como trampolín para la creación escénica.

#### *Cuestiones de relevancia estilística*

La primera cuestión estilística a tener en cuenta nace de la figura del pintor, Hieronymus Bosch “El Bosco” (1450-1516) y de su obra pictórica más poética, *El jardín de las delicias*, que ya hemos comentado con anterioridad.

El Bosco encarna el final de la Edad Media, un tiempo dual, [...] Los mismos hombres, y con igual ardor, experimentan un amor inmoderado hacia los placeres y la imperiosa necesidad de penitencia. Están obsesionados por la idea del infierno. [...] *El jardín de las delicias* se refiere a los placeres carnales que hacen olvidar al hombre la salvación de su alma, aunque parece más bien, una inmensa ensoñación amorosa, reiterada, multiplicada hasta el límite del horizonte visible. Y el artista, al multiplicarlo, multiplica el placer secreto de pintarlo, conectando con una característica del mundo de lo sacralizado: la repetición<sup>101</sup>.

De esta cita podemos extraer dos temas principales: el primero, la transferencia de rasgos y simbología entre las imágenes del cuadro, la creación de la escena y la composición musical; y la segunda, la paradójica idea de repetición actuando en el mundo alusivo al placer de lo caduco y percedero.

El fragmento de la pintura seleccionado para la creación escénica y musical, pertenece a la tabla central del tríptico, la cual da nombre a la totalidad del cuadro<sup>102</sup>. En esta tabla, el pintor representa el mundo entregado a la lujuria y el pecado como consecuencia del pecado original. Se muestran todo tipo de relaciones sexuales conviviendo en un aparente caos; aparente porque el orden es posible vislumbrarlo si se observa la pintura en tres niveles de altura.

---

<sup>101</sup> Texto obtenido del programa de mano del montaje de *Bambalina*, en el cual se indica que las ideas están extrídas del estudio de M. Gauffreteau-Sévy sobre la obra de El Bosco. DVD 1. 1\_Bloque Montajes; 1.3\_Bloque C\_Origen Original; 1.3.1. *El jardín de las delicias*; a\_programa de mano.

<sup>102</sup> Información manejada a partir de la consulta de Enciclopedia online del Museo Nacional del Prado [ES]. [En línea]: Disponible en: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-online/voz/jardin-de-las-delicias-el-el-bosco/> [Última consulta: 30/10/15].

La parte que corresponde a nuestro análisis se ubica en el nivel inferior, lugar en el que la sexualidad se expone de múltiples maneras, tanto en las relaciones y agrupaciones entre hombres y mujeres, como en las connotaciones sexuales de plantas, frutas y animales.

A nivel musical, el mundo sonoro de la ensoñación amorosa y sexual se recrea a través del sonido elegante de uno o dos violonchelos junto a la melodía estilizada y sutil de un arpa. Y la pulsión más primitiva de los instintos se apoya sobre los ritmos básicos y repetitivos de un conjunto de instrumentos de percusión.

#### *Parámetros para el análisis musical*

A nivel metodológico, dada la carencia de unas variables y de una terminología específica que nos ayude a determinar una técnica de investigación de la música para teatro, en este caso, utilizaremos una compilación del método de análisis de la música cinematográfica de Josep Lluís i Falcó<sup>103</sup> que propone una síntesis de las funciones de la música en un contexto audiovisual. En nuestro caso, el contexto es teatral, pero existen grandes similitudes de interpretación entre las dos artes puesto que se trata de hablar de cine o de teatro utilizando términos auditivos.

La primera precisión es conceptual: la música de *El jardín de las delicias* se puede definir como una banda sonora musical, y más teniendo en cuenta que en el espectáculo no existen diálogos y que los sonidos extramusicales existentes o los silencios forman parte y están incorporados a la misma propuesta musical.

Por otra parte, ya hemos indicado en múltiples ocasiones, que el CD lleva por título *Música para la imagen*. Que la música de teatro se edite de modo aislado es algo excepcional, no suele ofrecerse como música para ser escuchada; y la curiosidad es que la iniciativa de Bambalina recuerda al modelo cinematográfico, campo en el que sí existen múltiples ediciones discográficas de *música de cine*. Pero como indica Lluís i Falcó en el artículo mencionado:

en cuanto al tema de las ediciones discográficas, tenemos que hacer evidente que aquello que los aficionados escuchan es música de cine (MDC), pero tampoco banda sonora musical (BSM), pues ellos disfrutaban de su audición de manera descontextualizada, arrancada de la película que le da razón de ser y sin la cual no se habría creado<sup>104</sup>.

---

<sup>103</sup> Fundació Dialnet. [En línia]: Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/ejemplar/7321> Josep Lluís i Falcó. "Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica" *D'Art: Revista del Departament d'Història de l'Arte*. 1995, N° 21. pp. 169-186 [Última consulta: 01/11/15]

<sup>104</sup> "Pel que fa al tema de les edicions discogràfiques, hem de fer notar que allò que els aficionats hi escolten és música de cinema (MDC), però tampoc BSM, car ells gaudeixen de la seua audició descontextualitzada, esqueixada de la pel·lícula que li dona raó de ser i sense la qual no s'hauria creat". *Ibidem*. p. 170. La traducció al castellano es de la autora.

El fragmento musical que nos disponemos a analizar se divide en tres bloques y debería corresponderse con la duración de las tres secuencias dramáticas:

### **Bloque 1 (3:46)**

Plantas, frutas y animales. Este grupo es el que da la salida a la selección musical escogida por el compositor, Joan Cerveró. En el escenario, al igual que en el paisaje del jardín, rebosan todo tipo de frutas de gran tamaño y colores cálidos, símbolos de la voluptuosidad y caducidad de los placeres o “delicias” terrenales<sup>105</sup>. La escena se plantea como un juego a tres de carácter lúdico e instintivo.

### **Bloque 2 (3:11)**

La siguiente escena corresponde al segundo grupo de la sexta secuencia del guión escénico. En el cuadro, este fragmento suele llevar por título, la sexualidad y es una clara alusión al amor homosexual: se trata de un hombre inclinado de rodillas al que otro introduce una flor en el ano. Esta escena posee un carácter lírico y está tratada con una exquisita sensibilidad.

### **Bloque 3 (2:58)**

Abundando en este lirismo y carácter melancólico, a continuación se presenta una escena que hace referencia al detalle de una imagen situada en el extremo inferior izquierdo del cuadro: dos cuerpos desnudos dispuestos al amor están encerrados dentro de una estructura circular y transparente. Les vigila una especie de planta carnívora de presencia monstruosa y amenazante. Podría parecer que la cerrazón de esta especie de burbuja les oprime pero, en cambio, genera una sensación oximorante de belleza libre en su cautividad.

En la pintura, las aguas de los estanques no están limpias, y el lirismo y la erótica de los amantes desnudos, aislados dentro de la alquimia de esta esfera cristalina, contrasta con la base hueca sobre la que se apoya, un gran madroño por cuyos resquicios se colará una sucia rata, símbolo relacionado con la enfermedad y con la muerte. “El ratón, en simbolismo medieval, es asimilado al demonio. Se le superpone significado fálico, pero en su aspecto peligroso y repugnante”<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid, Siruela, 2006 (10ª ed), p. 215.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 385.

El tiempo, que excede los 9:39 que indicábamos como duración total en la grabación del CD, es producto de la acción hecha en vivo y en directo y corresponde no sólo a la acción sino también a los tiempos de transición en silencio entre las distintas secuencias.

El proceso creativo en teatro es distinto al de creación de una banda sonora cinematográfica. En teatro, en muchas ocasiones, el compositor trabaja como un elemento creativo más dentro del proceso de ensayos. Sobre todo, en montajes que requieren un alto componente de experimentación sonora, como es el caso. En cambio, en cine, se trata de música aplicada a la imagen y lo habitual es que ésta se cree después de la creación de la narración en imágenes, incluso, tras el proceso de montaje, siendo casos excepcionales en los que la música se crea antes que la imagen.

La música de *El jardín de las delicias* es música funcional, es decir, se ha creado para servir a la idea dramática y a la concepción artística del director de escena. Pero, más que hablar de si la música en este espectáculo es secundaria o protagónica -como ocurre en cine con la imagen funcional-, podemos observar que tiene la misma relevancia que el resto de lenguajes escénicos como la luminotecnia, el juego espacial, el tratamiento de objetos o el lenguaje corporal. Y es que, tal y como argumentamos en anteriores capítulos, en la puesta en escena contemporánea o teatro posdramático, se habla de asociación y colaboración entre las distintas artes<sup>107</sup>.

Atendiendo al segundo parámetro, la justificación de la presencia musical en la obra de teatro, tendremos en cuenta dos niveles diferentes: su justificación óptica y su justificación o coherencia argumental.

En relación a su justificación óptica y el grado de verosimilitud de la aparición de la música en escena, estaríamos hablando de música incidental. Dado el grado de lirismo que caracteriza la mayoría de espectáculos de Bambalina, en especial los montajes pertenecientes a su etapa figurativa, nos atrevemos a declarar que la fuente sonora que la produce es irreal, proviene de la nada, puesto que ópticamente no tiene justificación física.

---

<sup>107</sup> Recordemos el capítulo 1, punto 1, en el que justificábamos parte de la línea de investigación escogida con las siguientes palabras: "El futuro del teatro está en su capacidad para transformarse, renovarse y asociarse con el resto de artes, como el cine, las artes plásticas y la música. Según el teatrólogo Patrice Pavis: «El nuevo camino de la puesta en escena está orientado a colaborar con los otros campos. La puesta en escena de los años 30 y 40 ya no existe como tal» [en Pavis, P. "¿Adónde va la puesta en escena?". *Teatro. Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies*, vol. 23, Connecticut College, 2009, pp. 83-90. [En línea] [Disponible en:]

<http://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1253&context=teatro>

[Última consulta: 19/12/16].

Y en lo tocante al parámetro de coherencia argumental, consideramos que la tipología de la música de *El jardín de las delicias* no está integrada, luego es ajena. Esto ocurre porque al tratarse de una propuesta escénica que carece de justificación argumental, de trama, no se puede considerar la música *per se* integrada en el argumento.

Y esta idea se ve fortalecida por el tercer parámetro, la interacción semántica en la conjunción de música e imagen/escena. Según la intención creadora, los dos mensajes, el musical y el visual, se refuerzan. Así que hemos catalogado esta función como música empática convergente. La fusión de todos los lenguajes escénicos, junto con la música, ayudan a crear un universo sensorial de gran belleza y sensibilidad de cara al espectador, cualidad que ayuda a huir de una visión arcaica y moralizante respecto al tema del placer y del pecado y a convertir el espectáculo en un universal canto a la vida. Joan Cerveró ha utilizado las tres tipologías existentes para dicha convergencia: anímica, física y cultural. Aprovechamos la realización del análisis musical y escénico del fragmento musical comentado, para explicar al final del estudio cómo creemos que interactúan estas tres tipologías.

Esto es lo que indica el guión para el final de la segunda secuencia y el inicio de la tercera, ambas pertenecientes a la segunda escena<sup>108</sup>:

O

UNA GIGANTESCA **FRESA** OCUPA EL CENTRO DE LA ESCENA  
[...]

LA FRESA GIGANTE VOLUPTUOSIDAD  
FRUTAS EN EL AGUA – FRUTAS NATURALES – FRUTAS PARTIDAS CORTADAS – BATIDAS

–  
MASTICADAS – VERDES – MADURAS  
ABIERTAS – JUGOSAS – DULCES – AGRIAS – PEGAJOSAS – FRUTAS  
FRUTAS – FRUTAS – FRUTAS – FRUTAS – FRUTAS – FRUTAS – FRUTAS  
TAC – TAC – TAC – TAC – TAC – TAC – TAC – TAC – TAC – TAC – TAC

**las frutas están vivas**

los animadores inventan títeres con ellas  
luego se los comen

**A G U A**

---

<sup>108</sup> DVD\_1; 3\_Materiales diversos; Libro abortada publicación (Guión escénico), pp. 12-13.

### **Bloque 1 [de 28:27 a 32:13]**

La música de esta sección de *El Jardín de las Delicias*, comienza en **28:27** con un *ostinato* realizado por dos *wood blocks*, uno agudo y uno grave. El compositor pretende reflejar el primitivismo a través de estos sencillos instrumentos de percusión de sonido seco, realizando fáciles figuraciones. Se trata de un patrón básico repetido, de tiempo moderado que refleja el movimiento dinámico e interesado de unos protagonistas que parecen estar descubriendo cosas nuevas.

Hasta aquí, hemos visto la aparición de una fresa de enorme tamaño, en relación al de un humano/títere que intenta trepar por ella y poseerla. A continuación aparece el grupo de tres actores con un juego básico, sexual e ingenuo entre sí y con las frutas. A partir de **29:35**, “las frutas están vivas” y empiezan a crear títeres con ellas. Como dice el guión, luego se las comen, como parte de la voluptuosidad del rito.

El patrón rítmico en ocasiones varía o hace pequeñas pausas, pero rápidamente recupera el *fluir* del principio. Sobre dicho *ostinato* se superponen en periodos fugaces otros instrumentos tales como una caja china, una kalimba o idiófonos de semillas, que aparecen y desaparecen, y que junto con el incesante zumbido de mosca, a través de bucles y repeticiones, pretenden plasmar –como dijimos– el primitivo mundo de la curiosidad y de los instintos.

El juego cada vez es más sexual, la animación del objeto llega a confundirse con el juego corporal de los actores hasta tomar tintes de *ménage à trois* u orgía. En los momentos en que crece la tensión sexual entre los actores o entre los muñecos que estos manejan, se produce un aumento del número de instrumentos o una variación del patrón principal, en la que el sonido grave se repite insistentemente mientras el agudo aumenta la tensión marcando uno de cada dos golpes del anterior, para terminar siempre volviendo al motivo principal. Esta primera sección concluye con un *diminuendo* hasta desaparecer, que acompaña a un descenso de la luz que acaba con la oscuridad y el silencio absolutos en **32:15**.

El guión presenta la siguiente escena a partir de las siguientes imágenes textuales<sup>109</sup>:

---

<sup>109</sup> *Ibidem*. (Guión escénico), p. 15.

SEGUNDO GRUPO

la pareja de las flores

una pareja de hombres (figuras) reproducen la posición exacta del cuadro, uno a cuatro patas, el

otro con un ramo de flores las va introduciendo una a una por el tallo en el ano del que está

agachado

EXPRESIÓN INVARIABLE

NO HAY VOZ

EL QUE ALOJA LAS FLORES LO HACE DE UN MODO MUY NATURAL

MUY ORGÁNICO

SÓLO SE ACOMODA

ARQUEA LA ESPALDA, MUEVE LAS NALGAS Y MIRA AL PÚBLICO POR DEBAJO DE SU AXILA

el primero huele las flores densamente, con parsimoniosa fruición, le acaricia la espalda el otro suspira sólo para concluir

**Bloque 2 [de 32:22 a 35:33]**

En el minuto **32:22** comienza una segunda sección totalmente contrastante. A través de dos violonchelos, la música nos transporta al mundo de la sensualidad, a la preparación armoniosa y relajada del fundir de los cuerpos, lo cual contrasta con los instintos básicos del ser humano que ahora se ven reflejados en las dos marionetas. A la vista, el cuerpo de la actriz a cuatro patas, convertido en gran marioneta porque su cabeza está revestida por una fruta, actúa como lecho para el placer. El registro grave de los violonchelos junto con su discurso en modo menor y *tempo* lento, parece simbolizar intimidad, naturalidad sensible.

En el minuto **33:02** la voz moralista de los violonchelos cesa para, al segundo siguiente **[33:02]**, transportarnos con un arpa a una expectante quietud con la aparición del tercer títere, guiado por una curiosidad ingenua revelada sobre la escala pentatónica de La menor. Podemos intuir la intención de relación carnal por medio de la misma tonalidad, pero en un claro escalón inferior del segundo, a través del uso de la escala pentatónica en el arpa. El muñeco marca el inicio de la acción con unos toques simpáticos en las nalgas de la actriz y sube con facilidad sobre su espalda.

Minuto **33:51**: el momento ha llegado. El acto se materializa y en la escena los muñecos simulan una sodomización mientras se escuchan claros gemidos de hombre. El sexo anal se realiza a través de un ramo de flores, al igual que los pequeños azotes que suman juego a la práctica. Este símbolo dulcifica el doloroso acto y le añade ternura y encanto. La actriz

arquea la espalda y, con este cabalgar, se inserta y colabora a dar organicidad al acto. En **34:46**, tras haber finalizado el acto y habiendo olido el sodomizado el tallo introducido en su ano, éste desciende por el cuerpo de la mujer-títere hasta el suelo.

**35:03**. Largas notas en el arpa y notas cuasi suspendidas y octavadas en el registro agudo de un teclado/vibráfono/*glock* que parecen aisladas gotas de agua, dan paso al descanso tras el esfuerzo. Sobre el cuerpo que reposa a cuatro patas –reforzando la imagen de espejo–, acompañado por las flores del amor, se va haciendo el oscuro en **35:07**.

En **35:14** aparece de nuevo la melodía de los violonchelos sobre las largas notas del arpa y teclado, al tiempo se nos muestra la imagen anterior de modo general y puntualmente iluminada, hasta volver al oscuro con el final de esta música en **35:33**.

El texto del guión correspondiente al bloque tercero que nos disponemos a analizar<sup>110</sup>:

#### PRIMER GRUPO

la pareja que se acaricia en el interior de una burbuja transparente con reflejos rojizos,  
capilares, flexibilidad, materia orgánica PLACENTA VEGETAL BOLSA  
la esfera rojiza empieza a agrietarse, nace un elemento vegetal que crece y se expande, se  
despliega una enorme flor, de su interior nace un globo translúcido con una pareja de  
figuras dentro

#### BREVE DIÁLOGO DE CARICIAS QUE SE REITERA

en la repetición de los mismos gestos crece la excitación  
cuando están al borde del éxtasis  
una de las figuras introduce una variación  
el globo revienta  
ello provoca un grito sobresaltado a dos voces  
las dos figuras quedan inertes enredadas en la piel gomosa resultante de la explosión  
un rostro se asoma a un agujero circular (madriguera) que tiene la base de la planta  
un tubo de vidrio transparente se incrusta en el agujero  
la figura silba y aparece una rata que se va acercando a su cara  
la figura abre la boca  
la rata parece que quiera entrar  
oscuro

#### **Bloque 3 [de 35:35 a 38:33/39:01]**

Con una dramática oscuridad en la escena, en el minuto **35:35**, triángulos, botellas de cristal y tam tams sobre largas y graves notas de la cuerda, crean una atmósfera lúgubre,

---

<sup>110</sup> *Ibidem*. (Guión escénico), pp. 14-15.



de enigmático desasosiego. En el escenario se presenta algo parecido a un ser con tentáculos salido de una fruta roja y carnosa que busca hasta que encuentra su lugar. En **36:27**, esta especie de planta carnívora controla y atrae a una burbuja transparente que aparece en el espacio; en **36:55**, la esfera sucumbe al magnetismo y reposa sobre aquélla. Dentro se hallan dos muñecos desnudos, hombre y mujer, dispuestos al cortejo que inicia el acto amoroso. El violonchelo, dentro del modo menor, en ocasiones hace pequeñas inflexiones al modo mayor, como una mirada benévola, apacible y placentera, hasta que las dos figuras permanecen inertes.

En el minuto **38:33** disonancias en el violonchelo incomodan al espectador. Como indicaba el guión: “un rostro se asoma a un agujero circular (madriguera) que tiene la base de la planta, un tubo de vidrio transparente se incrusta en el agujero, la figura silba y aparece una rata que se va acercando [...] parece que quiera entrar”. Todo esto evoluciona hacia un registro cada vez más grave, ya sin percusión. Sólo suena una nota larga en el violonchelo sobre el segundo grado, nota que sin ser la de mayor tensión, tampoco es una nota de reposo. Siguiendo únicamente ahora la imagen del video, en **39:10**, la música cesa, la rata entra y, a partir de **39:37**, sólo se escucha el ruido del golpear de los cuerpos contra las paredes de la esfera. Fin de la armonía.

Decíamos, antes de iniciar este análisis, que íbamos a poner atención en el parámetro de la *interacción semántica* y el tipo de música que emplea Joan Cerveró para transmitir musicalmente el mensaje acorde a la imagen y a la escena. Y puesto que –como observamos– catalogamos la música de *El jardín de las delicias* como música empática convergente, porque ambos lenguajes se refuerzan y la música intensifica la emoción de las imágenes según la voluntad creadora, sólo resta atender a las tres tipologías para justificar la definición anterior.

En los tres bloques es notable la convivencia de las tipologías física y anímica, destacando, según el sentido principal de cada secuencia, un parámetro u otro. En el primer bloque predomina el paralelismo físico, puesto que refuerza el sentido del movimiento y las acciones. La música, básicamente de percusión, colabora a crear un ambiente lúdico, basado en el juego de los instintos y las pulsiones primitivas más básicas. Como consecuencia, la atmosfera conectaría con la tipología anímica, puesto que es dinámica, estimulante y divertida.

En el segundo y el tercer bloque predominaría un paralelismo anímico, absolutamente conectado con los sentimientos que se quieren generar en el espectador con la observación de las escenas. Se podría decir que existe una voluntad creativa de dulcificar y embellecer unas escenas en que las prácticas sexuales, tanto homosexuales como

heterosexuales, podrían resultar más fuertes, incluso violentas, y la función de la música es colaborar a ofrecer una lectura más sensible a nivel de recepción. En estos dos bloques existiría también la convergencia física, pero no es protagónica.

En el inicio del segundo bloque, en la melodía de la música del violonchelo podríamos detectar un paralelismo cultural cronológico, puesto que escuchamos unos giros que remiten a la música medieval. Pero lo más destacable de la tipología cultural, es el salto en la intención dramaturgica de Jaume Policarpo: de los supuestos significados religiosos y moralizantes de la pintura del Bosco a la visión actual de esas imágenes que cobran vida y se convierten en acciones hermosas y llenas de libertad, sin obviar esa especie de nostálgica tristeza que desprende el sonido del violonchelo.

Siguiendo con el estudio de los parámetros, en este montaje no cabe analizar la relación entre música y narración según la línea argumental de la obra, porque, al igual que sucede en *Quijote*, no existe una historia que contar, más bien está conformado por una sucesión de cuadros o secuencias, y la música ayuda a entretejer este suceder armónico sin irrupciones ni interrupciones.

El siguiente parámetro, el plano auditivo, se convierte en primer plano, ya que casi toda la información ambiental viene dada a través de la banda sonora. Se comprueba que Jaume Policarpo y Joan Cerveró trabajan juntos desde el inicio del proyecto.

En *El jardín de las delicias*, las relaciones intersemióticas se establecen entre música, plástica y escena, tal y como demuestran los tres niveles de la Tripartición: la *poiesis*, a través del estudio del nivel creativo y de producción de Joan Cerveró; el nivel neutro, con el análisis del objeto mismo de emisión que concentra las propiedades inmanentes del mensaje simbólico<sup>111</sup> y todo ello enfocado a la *esthesis* o el nivel receptivo, ampliamente conectado con la intención de comunicación de los dos directores, escénico y musical.

#### 4.1.3.3 *Análisis de Historia del soldado*

##### *Igor Stravinsky y la Historia del soldado*

Igor Stravinsky (1882-1971) es uno de los pocos compositores que desarrolló su extensa carrera musical durante prácticamente todo el siglo XX, siendo testigo de los más grandes

---

<sup>111</sup> Reflexiones sobre Semiología Musical. Serie Breviarios de Semiología Musical: <http://www.semiomusical.unam.mx/secciones/servicios/publicaciones/reflexiones/Reflexiones.PDF> [Última consulta: 01/11/15].

acontecimientos del siglo pasado y protagonizando los principales movimientos y tendencias artísticas y musicales contemporáneos.

En 1914, con el comienzo de la Primera Guerra Mundial, el compositor se refugia en Suiza. Las circunstancias provocadas por la guerra, así como el colapso económico mundial llevaron al compositor a dedicar sus esfuerzos a obras de plantilla reducida, que exigiesen pocos instrumentos y pocos actores para su puesta en escena. Es entonces cuando compone la *Historia del Soldado* (1918).

El ambiente musical que recrea el compositor está próximo al del circo y a la música de feria. Sorprendentemente, Stravinsky logra este clima haciendo uso de un complejo pero sintetizado lenguaje, lleno de polifonías, polimetrías o fragmentos de música rusa, junto a formas tradicionales. También incluye la partitura numerosas estilizaciones de danzas y bailes recientes o de moda en aquél momento, como tango, vals o ragtime, y una evidente influencia del jazz.

La elaborada y depuradísima música que Stravinsky compuso para este teatro supuso una auténtica revolución. No sólo por la agrupación seleccionada, sino porque de ella se deriva una sonoridad cáustica, áspera, difícil, como la situación a la que se enfrenta no sólo el soldado, sino también el mundo. Como afirma, Gómez Amat, “con su reducida instrumentación, su imaginativa forma escénica, y su mezcla de humorismo, ironía, ensueño y ternura, *La historia del soldado* trajo un aire nuevo desde su estreno, el 28 de diciembre de 1918, en Lausana”<sup>112</sup>.

A nivel cultural, justo antes del estallido de la guerra los movimientos de vanguardia mostraban toda su vitalidad, con un carácter de insurrección que anticipaba la militancia belicista que adoptó la mayoría de los artistas durante la contienda. La guerra no sólo influyó en la temática del arte, sino que evidenció las contradicciones internas del ideario de la modernidad, implícito en las obras. La cultura está en guerra. Pintura, escultura, arquitectura, filosofía, música o teatro reaccionan ante las formas clásicas y, desde un afán de revolución de las artes, investigan nuevos lenguajes y modos de expresión.

La dirección escénica del montaje, sin olvidar que el origen de la historia es un cuento ruso, ha querido aprehender algunas de las principales características que primaban en los escenarios de principios de siglo XX: la idea de un nuevo teatro no dramático sino

---

<sup>112</sup> Notas al programa Fundación Juan March. Centenario de Stravinsky, febrero-marzo de 1982- [En línea] <http://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc744.pdf?v=22894318> [Última consulta: 13-02-2017].

cinético, que antepone el movimiento y la música a la palabra y que considera que lo fundamental no es el drama, sino la multitud festiva. Un teatro en el que desaparece el concepto clásico de personaje y que debido a ello, en muchas ocasiones, disocia cuerpo y voz o en el que el actor pasa a ser un mero actante en la narración de la historia o los títeres suplen al actor y se aprovechan de su escasa relación con la fuerza de la gravedad; un teatro vacío de aparataje escenográfico; un teatro épico con presencia de narrador y ruptura de la cuarta pared; un teatro más plástico que psicológico; un teatro visto con ojos de hoy que sabe ver el contraste entre el deslumbramiento inicial y plagado de ilusión del soldado, y la atmósfera oscura y agitada del período de entreguerras, el humor inocente y el cáustico, el equilibrio entre música y escena y las claves estilísticas que rigen la propuesta original.

En el texto que escribe para el dossier de prensa, Joan Cerveró alude a una interesante cuestión que servirá de puente con el punto siguiente:

Ayudado por esta fantástica adaptación de cuentos rusos que C. F. Ramuz creó para él, Stravinsky pondrá todo su empeño y maestría en conseguir un teatro fácil, profundo y posible. [...] se puede seguir la historia o “pensar” la historia, un divertimento que puede ser escuchado y seguido por todos los que quieran equilibrando individualmente cada espectador el margen de pensamiento o divertimento en el que cada uno quiere ubicarse. Posible, por lo que se apartó del “gran teatro Wagneriano”, el cual impulsaba un “nuevo orden sonoro y visual” grandilocuente, espectacular, y dotado con grandes recursos artísticos y económicos. Stravinsky, con la modestia necesaria, proporcionó, con unos mínimos elementos, una pieza de teatro musical fruto de la unión del ingenio y la técnica, del amor por el teatro y por la música, de la tradición y la modernidad<sup>113</sup>.

### La Marcha Real

Sin duda, la Marcha Real es el ejemplo más claro del ambiente circense de feria popular recreado sonoramente en la *Historia del soldado*. Está situada en la segunda parte de la obra y, en cuanto al argumento, suena en el momento de la llegada del soldado al palacio real para sanar a la princesa con la música de su instrumento, pues el rey ha prometido la mano de su hija enferma a quien le devuelva la salud. Tras conseguirlo, la pareja escapa desobedeciendo al Diablo y éste los castiga llevándose al soldado al infierno, pero esto corresponde a otros momentos musicales.

---

<sup>113</sup> Anexos: DVD\_1; 1\_Bloque Montajes; 1.2\_Bloque B\_Origen Partitura; 1.2.2\_Historia del soldado; c\_dossier. Dossier\_Soldado con Críticas.

La Marcha Real responde a una ilustración musical que reproduce una especie de marcha de una banda municipal de un pueblo cualquiera. Podríamos asociarlo, sin temor a equivocarnos, a un desfile en el que la banda interpreta un pasacalle, incluso se ha llegado a hablar de un pasodoble que podría haber escuchado en su viaje anterior a España, dada la coincidencia rítmica.

Ante la expectativa de escuchar música grandilocuente y ritual, ya que se trata del momento de la llegada al palacio real, Stravinsky nos sorprende con la primera broma y, a través del humor, conforma el punto de vista del tipo de monarquía y de reinado al que asistimos: una metáfora que recuerda a nivel teatral al *Ubú Rey* de su coetáneo, Alfred Jarry<sup>114</sup>.

La escena y su ilustración musical se plantean en tono de comedia y es, por tanto, una imitación en la que se juega con las semejanzas, tanto a nivel dramático como musical, llegando a la parodia, en muchas ocasiones, recurso utilizado para esconder la distancia respecto a sustratos más dramáticos<sup>115</sup>. Son inherentes los elementos del absurdo y la adopción de un punto de vista ligero sobre el asunto que se trata.

El fragmento analizado en este trabajo se inicia en el minuto **41:13** del DVD 6 que adjuntamos en los Anexos Audiovisuales relativo a la *Historia del soldado*.

Nos encontramos en un momento de transición. El soldado ha salido de la taberna en dirección a su nuevo destino y el Narrador nos presenta la escena siguiente. La iluminación dibuja un ambiente oscuro, únicamente un círculo blanco de luz apagada que se refleja en el suelo del espacio escénico. Se busca el contraste con la próxima situación. En **41:13**, el Narrador dice a público la frase que da pie a la entrada del número musical:

Narrador

¡Cuando entra a ver a Su Alteza, la marcha ha sonado en la pieza!

En el minuto **41:19** se inicia la música. Sobre el giro circular hacia la izquierda del Narrador, cambia la iluminación, entra luz blanca en el escenario y el círculo del fondo adquiere la misma tonalidad. Es un día de fiesta y el trombón y la corneta –o trompeta– se abren paso sobre un contrapunto rítmico, pero no clásicamente a la octava, de una irreprochable “vulgaridad”.

---

<sup>114</sup> Véase en el Bloque A de esta tesis, el comentario del espectáculo *Ubú*.

<sup>115</sup> *Cónfer*: Olson, Elder. *Teoría de la comedia*. Barcelona, Editorial Ariel, 1978, pp. 43-81.

En la primera sección el trombón marca el paso de la marcha, el Narrador como maestro de ceremonias o director de circo sigue el círculo y baila unos pasos un tanto burdos que dan comicidad a esta introducción. Pide permiso al director musical y éste asiente; el Narrador abre el abanico como señal de inicio y da paso a una pequeña manada de gente que coincide con la entrada de la trompeta en **41:29**, que será la encargada de interpretar la melodía o el tema de este posible “pasodoble”.

El grupo de actores-bailarines entran creando la imagen de masa o vulgo que se agolpa como público para contemplar un evento. Todos luchan por ocupar un lugar preferente, por ser los primeros. Sobre el vestuario neutro propio de la función, destacan algunos objetos de color dorado y una tela roja que irán adquiriendo diferentes lecturas, desde la imagen de realeza hasta la asociación de “grana y oro” con el folklore y la fiesta española.

La segunda sección se caracteriza por una especie de juego de transición a la tercera sección: el clarinete entra con su timbre embaucador que añade una pizca de picardía a la melodía rítmicamente estructura en tresillos de la trompeta. En esta transición breve, el fagot se une con su humor característico a la fiesta junto al contrabajo y la percusión, conduciendo a la recuperación del tema principal de la marcha en **41:48**. Mientras, como en el circo, el Narrador ha presentado uno a uno a todos los componentes de este desfile humorístico.

Una nueva sección comienza a partir de aquí y es el fagot el encargado de desestabilizar parcialmente la marcha con una melodía sincopada en lo que podría ser un segundo tema, un momento de incertidumbre rítmica y melódica que contagiará toda la escena. Esta sección coincide con el momento en que el grupo avanza y la gente se esparce desorientada por el espacio, mimetizada con la música, creando diversos focos de atención. El más vistoso está en la parte central delantera, sobre la bola dorada grande, que sugiere la imagen de una especie de balcón para ver el evento; se juega ahora con un actor sentado, luego con dos que continúan el juego de la lucha por mirar y ser el primero. Los actores-bailarines van creando composiciones diversas con acercamientos al centro del escenario para llegar a formar, con la tela roja extendida y la bola dorada a modo de cabeza, una especie de gran títere, jugando a generar la simbología de un rey.

En **42:36**, hay una falsa recuperación inicial de la introducción del trombón. Vuelve a ser el fagot quien afianza de nuevo los motivos que hemos llamado de pasodoble y nos envuelve en una atmósfera española, con un corto *ostinato* sobre motivos ornamentados con floreos que juegan con la cadencia andalucista, de ahí que resulte cercana a lo hispánico.

El grupo de actores avanza hacia el proscenio, es decir, hacia el público, manteniendo la imagen del gran muñeco. Se generan distintas acciones en boca de escenario, siendo la más significativa una especie de icono religioso, creada con los mismos elementos utilizados para el símbolo del rey más una corona figurada, que se puede identificar con el género femenino. A nivel musical, se producen diversas interrupciones de la línea de acción principal por parte de trompeta, trombón –que quiere restaurar su tema principal–, fagot y clarinete. Estas *interruptios* provocan nuevas alegorías y nuevas parodias. Todos los cambios se suceden de manera fluida y con el ritmo divertido con que los vivirá un niño.

La siguiente figura significativa se forma en el minuto **43:05** con el redoble del tambor y la señal del Narrador con su abanico [**43:10**], que logra que la masa genere una formación grupal que recuerda la de las bandas de música, las formaciones militares, los números de circo o, incluso, los desfiles procesionales.

La última sección comienza en el minuto **43:20**, con la misma melodía o tema inicial. La trompeta vuelve a ser protagonista, pero esta vez compartirá la melodía con el fagot que dará paso a una especie de coda final donde se mezclarán todos los temas aparecidos anteriormente, distribuidos entre los instrumentos participantes para terminar en estilo de humorística charanga.

Entre **43:55** y **43:56**, concluye de manera abrupta el número musical. Se ha estado construyendo una nueva marioneta con la imagen del rey: ahora es bajito<sup>116</sup> y regordete – el cuerpo es la bola grande–. Justo con la última nota, se coloca una corona sobre la cabeza de la actriz a modo de punto final.

En la escena, la iluminación cambia de forma abrupta, contribuyendo a crear una transferencia de lenguajes, puesto que a través de la luz se crea el espacio. El efecto se consigue gracias a “gobos”<sup>117</sup> ubicados en las esquinas del escenario y proyectados en el suelo que dan idea de ventana. El escenario está oscuro, salvo la luz dorada que se acota en cada uno de estos círculos. El hecho de que no sean cuadrados y que el espacio se sugiera de forma casi expresionista dan información de la “poética no realista” que acompaña a cada una de las propuestas estilísticas de esta *Historia del soldado*.

---

<sup>116</sup> Se trata de una actriz sentada en el suelo, que lleva la tela roja; sus pies serán los del monarca.

<sup>117</sup> Los gobos son pequeñas cubiertas que se ponen en la salida de una luz, creando así un sinfín de figuras y proyecciones.

## **4.2 Jesús Salvador “Chapi”**

Otra de las figuras musicales que ha colaborado con Bambalina Teatre Practicable es Jesús Salvador “Chapi”, que ha participado en los espectáculos *Ubú* (2005) y *Kraft* (2007).



Fig. 89. J. S. “Chapi”

### **4.2.1 Biografía artística**

#### *4.2.1.1 Sus inicios*

“Chapi” es también un compositor de origen valenciano (Rafaelbuñol, 1960). Sus recuerdos de infancia están vinculados a la banda del pueblo, lugar de reunión de todos los amigos en una sociedad como la de los pueblos de Valencia, marcada por su arraigada tradición musical. Según nos ha relatado en la entrevista que le hemos planteado, en su caso, no fue él quien escogió el camino de la música, sino que fue la música quien le escogió a él.

En cuanto a las corrientes estéticas que le influyeron, explica que, aparte de estar en la Banda, escuchaba el rock sinfónico de Pink Floyd que su hermano ponía en el tocadiscos, música que también le marcó. Más tarde se convirtió en rockero y cultivó también las músicas populares mediterráneas. Y ya los 19 años, en 1981, inició su andadura profesional en la Orquesta Sinfónica de Las Palmas de Gran Canaria, donde descubrió a los grandes de la música.

#### *4.2.1.2 Trayectoria profesional*

“Chapi” estudia percusión en el Conservatorio Superior de Valencia y realiza cursos de perfeccionamiento con Juan Iborra, Jean Batigne, Emmanuel Séjourné, Shin Iti Ueno, Siegfried Fink, Graham Johns y Keiko Abe. Entre 1981 y 1989 perteneció a la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Y posteriormente, ha colaborado con numerosas orquestas de todo el mundo, nacionales e internacionales, como la Orquesta de Israel o la Orquesta de les Arts. Ha sido profesor de la Joven Orquesta Nacional de España, Joven Orquesta de la Generalitat Valenciana, Orquesta de la Universidad de Valencia y Joven Orquesta de Canarias.

En la actualidad es profesor en el Conservatorio Profesional de Música de Valencia. Y, cultiva, además, su faceta pedagógica, como codirector de los “Encuentros Internacionales de Percusión” de Jijona y Jávea (Alicante). También ha participado en el Curso Internacional de Música de Gandía y el Festival RITMO VITAL.



Asimismo, es fundador de los grupos “Vesperale Percunits”, “Set up so”, D’ARTS ensemble electroacústico y Amores Grup de Percussió con el que ha ofrecido conciertos por toda España.

Músico percusionista a la búsqueda de nuevos terrenos, investiga en los mundos de las artes, ha compuesto música para espectáculos pertenecientes a distintas disciplinas de las artes escénicas –danza, teatro, *performance*, ópera de bolsillo, etc.–, lo que le ha llevado a colaborar con pintores, bailarines, coreógrafos, escultores o actores, en el afán de conseguir sonidos de una modernidad tajante y de acentos sugerentes, pero sin perder la esencia ni la pujanza de las raíces.

Ha completado su formación también en el campo del jazz, estilo que ha trabajado con Bruce Barth y Agustín Fernández. Ha colaborado con personalidades de este campo como David Friedman o Meter Erskine.

Cuando le preguntamos por los criterios o fuentes de inspiración que utiliza para componer la música de obras tan diversas, responde que sus criterios y fuentes de inspiración siempre han sido los mismos: trabajo, trabajo y trabajo.

También es cierto que uno siempre bebe de las fuentes de músicos como Bach, Stravinski, Ligeti, Miles Davis..., que son muchos años escuchando muchísima música, y que al interpretar a estos grandes maestros de la historia de la música, algo siempre queda en el ordenador interno personal. Pero básicamente uno se impregna de los sonidos que escucha cada día en el devenir cotidiano... Para construir un futuro siempre hay que mirar el pasado [...] Cada día busca la felicidad a través de los sonidos<sup>118</sup>.

Ha sido nominado a los Premios MAX 2004 y 2006 y a los Premios Tirant 2006, habiendo sido premiado en la edición Premis Abril 2008. Para Arden Producciones y Ausades Danza compuso el espectáculo *Muladar*, junto a Daniel Flors.

#### *4.2.1.3 Amores, Grup de Percussió (1989-2015)*

Este grupo de dilatada carrera profesional –más de veinticinco años– estaba integrado por Pau Ballester, Àngel García y Jesús Salvador “Chapi”. Toma nombre de la obra homónima de John Cage, compositor que ha ejercido una fuerte influencia en el grupo y a quien éste homenajeó en el Festival de Otoño de Madrid (1991).

---

<sup>118</sup> Anexo 15. Entrevista a Jesús Salvador “Chapi” (25/10/15). Gran parte de la información sobre el compositor está extraída de este documento.

En su dilatada carrera ha desarrollado un papel decisivo en la evolución de la música para percusión en España, estrenando gran parte del repertorio escrito para percusión, así como numerosas composiciones dedicadas al grupo, y actuando con importantes solistas nacionales e internacionales. Su trayectoria profesional siempre ha estado unida a la labor investigadora, docente y educativa, creando audiciones de percusión para escolares durante los últimos diecisiete años.

Ofreciendo espectáculos que fusionaban la percusión contemporánea y las artes escénicas –*Fénix* (2000), *Tinajas* (2002), *Drumcuts* (2005), *Cosmogonía* (2007) o *Callejón sin salida* (2008)–, *Amores*, Grup de Percussió ha actuado en numerosas ciudades españolas y europeas además de en EEUU, Brasil, Argentina, Uruguay, Puerto Rico, México, Korea o Taiwán, dentro de los más importantes Festivales de Percusión y Música Contemporánea, recibiendo siempre numerosos elogios de la crítica especializada.

El grupo ha sido galardonado con el Premio de las Artes Escénicas de la Generalitat Valenciana a la mejor música 2001 por *Fénix* –encargo de la compañía de danza de Vicente Sáez–; con el Premio de las Artes Escénicas 2003 a la mejor composición musical por *Tinajas*, espectáculo con música original de Jesús Salvador “Chapi”; y con el Premio de las Artes Escénicas de la Generalitat Valenciana a la mejor música original por el espectáculo escénico *Ubú* (2006), espectáculo en colaboración con Bambalina.

En el 2009, año de celebración de su vigésimo aniversario, el grupo estrena el *Concierto para percusión y orquesta AMOREXXS*, del compositor A. Valero, obra interpretada junto a la Orquesta de Valencia en el Palau de la Música de Valencia. El pasado 2014 celebraron su 25 aniversario con una programación anual que incluyó la producción y estreno de la ópera de bolsillo *El mal vino*, una tragicomedia musical contemporánea cuyo dramaturgo es Paco Zarzoso y su compositor J. S. “Chapi”.

*Amores*, Grup de Percussió ha contado con el apoyo institucional de Culturarts Música (Generalitat Valenciana) y el INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Gobierno de España). Y ha sido compañía residente en el Teatro Auditorio de Catarroja “Francisco Chirivella”.

Entre su discografía, destacan los álbumes *Vivencias* (1998), *Amores/Cage* (2000), *Amores/Llorenç Barber* (2001), *Tinajas* (2003), *Fénix* (2004) y *Blackscore* (2010)<sup>119</sup>.

---

<sup>119</sup> Toda la información sobre *Amores* Grup de Percussió se ha extraído de la página web LA RED, todo sobre las artes escénicas. [En línea]: Disponible en: <http://www.redescena.net/compania/35050/amores-grup-de-percussio/> [Última consulta 16/12/16].

#### 4.2.2 Relación de J. S. “Chapi” y Bambalina Teatre Practicable

Como ya hemos comentado al comienzo de este epígrafe, son dos los espectáculos en los que Bambalina encuentra la colaboración musical de Jesús Salvador “Chapi”, *Ubú* (2005) y *Kraft* (2007). Para nuestro comentario nos centraremos en *Ubú*, puesto que forma parte del paradigma de los títulos seleccionados en nuestro estudio.

La partitura que reflejaba las ideas de Alfred Jarry sobre el arte teatral y el mundo de *Ubú* corresponde a Claude Terrasse (1867-1923)<sup>120</sup>. Preguntamos a Chapi si había accedido o tenido en cuenta algún tipo de información a este respecto para su composición musical. También si se podría hablar de una “recreación” contemporánea con sus propios niveles de ejecución, a partir del universo de Jarry y de la dramaturgia imaginada por Jaume Policarpo.

[RESPUESTA DE JESÚS S. “CHAPI”]

Obviamente después de haber leído el texto de Alfred Jarry, escuchar la música de Claude Terrasse, adentrarme por momentos en el increíble mundo de la “patafísica”, y haber atendido a las instrucciones que Jaume Policarpo me dictó, me dispuse a componer esta partitura y opté por la descomposición y la sencillez sonora, formal y estilística, para recurrir a lo circunstancial, echando mano de (a partir de) la espiral (símbolo ubuesco para este espectáculo), las canciones de los 70, el minimalismo mediterráneo, el rock, el ruidismo, algunos toques zarzueleros, armonía decadente, atisbos de afro-industrial, un poco de humor y algunos tintes de principio de siglo, todo ello visto desde un punto de vista ecuménico, tratando de encontrar un color que pueda definir toda esta historia gamberra y desarraigada, que me conducen a declinar por unos parámetros en los que utilizo un lenguaje en diferentes contextos, con la necesaria ductilidad y pluralidad<sup>121</sup>.

Cabe resaltar la gran importancia de la música en la concepción del espectáculo, hecho que resaltaron los medios tras la recepción del espectáculo:

Policarpo le dio total libertad, aunque le propuso que trabajase con sonidos naturales, que recogiera las músicas que han marcado la historia de la música popular española y que tuviese el componente hortera que tiene la música basura. Chapi la recicló y le dio un baño de modernidad y de vanguardia<sup>122</sup>.

---

<sup>120</sup> Respecto a la figura de Terrasse, remitimos a la obra de referencia: Cathé, Philippe. *Claude Terrasse*. Hexaèdre éditeur, 2004. Véase también la página web:

<http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fwww.claudeterrasse.net%2F>

<sup>121</sup> Anexo 15. *Ibidem*.

<sup>122</sup> DVD 1. 2\_Material Prensa; Prensa 2\_ *Ubú*; Críticas *Ubú*.pdf, p. 4.

Por otra parte, dada la tendencia de hacer *visible* la música en escena, en la que el músico se relaciona estrechamente con la ficción y participa en diferentes niveles, en tanto que músico que dialoga sin palabras con los personajes, como un personaje más o bien, como co-protagonista, en este espectáculo, “Chapi” junto a *Amores Grup de Percussió*, aparte de crear la banda sonora, interviene en momentos puntuales en la parte escénica. Por ello, su creación, como cualquier creación/composición se enmarca en el terreno de la ficción, ya que exploraron nuevos ámbitos de colaboración de carácter performativo.

Además, su apuesta por la técnica de la improvisación otorga la posibilidad de expresarse con soltura en escena y aproximarse a distintos lenguajes escénicos y musicales y a distintas emociones.

[PREGUNTA DE LA DOCTORANDA]

¿Cuáles han sido los distintos niveles de utilización o funciones de la música respecto a la trama? ¿Cómo has trabajado la creación de tu música en relación a la acción dramática? ¿Podrías hablarnos del proceso de creación hasta la composición definitiva?

[RESPUESTA DE JESÚS S. “CHAPI”]

La partitura la he plasmado en un tono incidental, construida en torno a la ingenuidad (que no “ingenua”), a partir de metáforas entre industria del entretenimiento, anacronismo estético y vacío de contenidos ideológicos, pero un poco parodiando la EROTIKA del poder, tan deseada y ansiada por ¿todos? Así intenté construir metáforas predecesoras dándoles nueva vida y nuevas formas a través de los elementos que los tiempos presentes me brindan, onomatopeyas gastronómicas, gestualidades exacerbadas, expresión del cutrerío, etc., con el objetivo de convertirlas en experiencias vitales para el público.

Uno nunca está seguro de donde empieza la composición y donde la improvisación, pero ambas cosas se complementan, sin duda, es como la vida misma, a veces escribimos algo y otras veces simplemente lo hablamos, es decir algunas veces hay guión y otras muchas... improvisamos. Esta música que a veces deviene en ritmos frenéticos y cínicos, y otras en inserciones sonoras que demanda el *fluir orgánico* de la historia que pretendíamos contar, es eminentemente una música desenfadada.

A lo largo del proceso de composición algunas cosas parecen cuajar como por casualidad (¿será fruto de la actividad incesante del subconsciente? -me preguntaba-), otras en cambio no encajan, pero claro mi idea es eminentemente MUSICAL, no literaria, ni mental... vuelta atrás<sup>123</sup>.

---

<sup>123</sup> Anexo 15. *Ibidem*.

Según la intención narrativa, preguntamos por la instrumentación, trazos rítmicos, tipo de atmósfera y mundo sonoro, y otros recursos estéticos y lenguajes tomados como opción para la dramaturgia musical de este espectáculo.

[RESPUESTA DE JESÚS S. "CHAPI"]

La instrumentación que utilicé fueron un arsenal inmenso de instrumentos de percusión, algunos juguetes y la voz de los actores/cantantes.

Y ¿qué me ha influenciado? Sobre todo el eclecticismo... compositores como Bach, T. Waits, *The residents*, Ligeti, J. Cage, Ellington, E. Satie..., la zarzuela y los años 70<sup>124</sup>.

A la pregunta sobre cómo definiría el carácter del discurso musical de *Ubú*, sustrato rítmico y armónico, modulaciones y cambios de modalidad, colchón sonoro, etc., Salvador responde: "Carácter grotesco, desenfadado, irónico, repleto de células rítmicas amalgamadas, cambios de tonalidad y modalidad, minimalismo y ciertas dosis de vanguardia"<sup>125</sup>.

Al haber compuesto música de escena para diferentes espectáculos, le preguntamos también cómo combina su estilo personal con cada una de las propuestas de dirección y con la época en que transcurre cada obra. Su respuesta abierta indica que existe un margen de adaptabilidad a cada nueva iniciativa: "En cierta manera yo no sé si tengo un estilo personal, creo que soy un tanto ecléctico"<sup>126</sup>.

Nos interesaba conocer el motivo por el que había escogido un fragmento de la obra, que es, además, el que nosotros analizamos musicalmente en esta tesis doctoral. Nos propuso la Obertura y así lo justificó: "Bueno, el principio intenta plasmar el mundo sonoro pop «setentero», superpuesto, rearmonizado y reciclado. Es muy importante el trato coral que le doy a este fragmento"<sup>127</sup>.

### **4.2.3 Análisis de *Ubú* a partir de un fragmento musical**

En toda la obra, la música se encuentra al servicio de la escena, reforzando ideas y situaciones o ayudando a los personajes a entrar o salir de la acción del momento. La

---

<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> Anexo 15. *Ibidem*.

<sup>126</sup> *Ibidem*.

<sup>127</sup> Anexo 15. *Ibidem*.

instrumentación utilizada es un gran abanico de la familia de la percusión y la voz. Son recurrentes en el espectáculo las interrupciones inesperadas, los patrones repetidos en *ostinato* de forma hipnótica y las insistentes disonancias, que enfatizan la ironía continua y aportan un carácter hilarante a la escena, añadiendo cierto tinte infantil a una trama tan maquiavélica como es un golpe de estado donde todo está gobernado por la avaricia y el egocentrismo. Es como si la historia estuviese contemplada desde el prisma del personaje principal, Ubú, puesto que son rasgos característicos de su carácter.

Analizaremos detenidamente el comienzo de la obra. La escena se abre con un vídeo de un hombre travestido comiendo de forma sucia y desagradable. [01:12] Mientras lo hace, comienza a decir dichos y refranes deformados que reflejan el mundo actual, con un lenguaje soez. La música que se escucha de fondo está elaborada con un vibráfono, cajas chinas, pequeños platos y más instrumentos de percusión cuya finalidad es crear un ambiente, una atmósfera.

El vibráfono comienza a tocar cuatro notas a una velocidad y duración constante, –La, Mi grave, Mi agudo, Mi grave–, y el hombre que antes decía los refranes empieza a recitarlos sobre la nota La, en una cuerda de recitado [3:14]; a todo esto se suma un bajo redoblado de la marimba que comienza a evidenciar la tonalidad de La menor en compás de cuatro por cuatro. Golpes y redobles se incrementan en pequeños platos y pequeños tam-tams percutidos con el fino palo de mazas de láminas, produciendo un sonido definido y nada redondo. Dicha atmósfera sigue densificándose con la entrada de una voz femenina que expone notas largas, hasta que dos fuertes bombos con carácter anacrúsico dan paso a algo nuevo. Desaparece la imagen audiovisual del hombre y la mujer comiendo churros y se introduce el proceso de fabricación de la masa y elaboración del producto alimenticio. Cabe resaltar que esta masa, antes de cortarla, posee la forma de una espiral, imagen utilizada, por transferencia de lenguajes, como símbolo del egocentrismo de Ubú y de la atmósfera embrutecida del nivel moral de los personajes. Voces masculinas al unísono se suman también al paisaje sonoro, cantando la frase “ser o no ser”<sup>128</sup> [3:56] con figuraciones largas junto con lo que poco a poco, más adelante se concretará como un ritmo básico de batería de estilo pop-rock. La luz se proyecta en contras de manera que sólo se perciben las siluetas de los actores y el esqueleto de una parte del dispositivo escénico –un tramo de andamio–. Esto, junto a la emisión de humo, genera una imagen irreal, onírica y poética.

---

<sup>128</sup> Uso del juego intertextual propio de la obra de Jarry y las referencias a Shakespeare. En este caso, el juego con una de sus frases más conocidas de manera universal.

La tensión comienza a crecer aumentando el volumen por medio de más notas y del incremento de la dinámica de las mismas. Sobre el colchón que forman las voces masculinas, la voz solista que antes recitaba los refranes, comienza a cantarlos con una melodía parecida a un himno [4:16], ayudada ahora por más voces masculinas a las que se les yuxtapone un contracanto de voces femeninas [4:34], que entonan la frase de un conocido tema de Camilo Sesto: “Siempre me voy a enamorar de quién de mí no se enamora”<sup>129</sup>. Todas las voces carecen de un timbre cuidado, más bien buscan la fealdad haciendo audible el aire con lo que, en el sistema vocal de Jo Estill, se denominaría como “masa gruesa” y, en el caso de la voz femenina, hablaríamos también de nasalización o *twang*. Una tercera voz femenina canta un “Uh” en corcheas que recuerda a un coro angelical de voces blancas, aunque con cierta desafinación.

Coincidiendo con la aparición del motivo ascendente La-Si-Do-Re, empieza una segunda parte mucho más agitada [5:18/19] desarrollada sobre un ritmo similar al característico del estilo “disco” durante una vuelta. Con vuelta nos referimos al patrón de ocho compases que permiten la audición completa de la secuencia rítmico-armónica del bajo, que se repite en *ostinato* y articula el fragmento.

Mientras se desarrolla dicha secuencia simple y circular, se proyecta sobre la escena una espiral en movimiento hacia el centro que evidencia la idea de egocentrismo, origen y motor de toda la obra. Se insiste en la presentación del símbolo de Ubú por repetición.

Concluidos los ocho compases de la vuelta inicial, el ritmo pasa a ser un marcado ritmo de pop-rock, sobre el que los instrumentos de láminas tocan, con pequeñas variaciones, la ya mencionada secuencia, y que sustenta el coro. De alguna forma, las voces realizan un contrapunto en *hoquetus* para pasar a continuación a una parte homofónica sobre una letra absurda, y finalizar duplicando el *tempo* y repitiendo un bucle de tresillos durante una vuelta más de la secuencia armónica [06:48]. Gracias a este trabajo, se consigue un efecto oximorante en el espectador, puesto que bajo un aparente caos disonante se percibe un fuerte conjunto coral de gran belleza. Los actores han ido bajando del andamio y se colocan en una fila frontal en paralelo al espectador. Y toda esta tensión culmina con un fuerte y agudo “Uh” que rápidamente se desvanece [7:08].

---

<sup>129</sup> Se trata del incipit textual de la canción de Camilo Sesto *Vivir así es morir de amor*, con arreglos de Rafael Pérez Botija, publicada en 1978 e incluida en su LP *Sentimientos*.

### 4.3 Josep María Zapater

Este músico participa en el montaje de Carmen, de Bambalina, como músico y compositor que integra la música en directo en este espectáculo, que, a su vez, contaba también con música grabada obra de Óscar Jareño.

#### 4.3.1 Biografía artística

Zapater podría definirse como músico, arreglista, cantante y actor, dada su amplia versatilidad. Como músico, su trayectoria es amplia, habiendo participado en varias y diversas producciones discográficas de música de géneros muy diferentes, que van desde música del Siglo X con la Capella de Ministrers a un disco del pianista Sokolov en el ámbito de la música académica; y colaboraciones con grupos de músicas populares urbanas como *Licuescencia*, *Peep show* o *Supermosca*.



Fig. 90. Josep Mª Zapater

Desde hace años manifiesta, además, una clara vinculación con el mundo teatral, habiendo trabajado como compositor de diversas obras de teatro como *Mural del teu poble*, donde pone música a poemas de Vicent Andrés Estellés; *Los cuentos de Grimm*, de Anem Anant, espectáculo que le otorga el galardón a la mejor banda sonora original en los Premios Abril; *Les dones de Lockerbie*; *La novia de Gary Cooper*; *Rèquiem*, de la compañía La Dependent; la ópera-rock *Frank V*, de la compañía El Micalet; *Ártico* de Xavo Giménez; *La mujer irreal* de Bambalina, a través del cual es nominado a mejor a la mejor banda sonora original de los Premios Abril; *Psyke* de Krisis DT y Teatre de l'Ull; y *Temporada Baja*, de Teatres de la Generalitat Valenciana. En muchas de estas obras también participa como actor.

Desde hace años manifiesta, además, una clara vinculación con el mundo teatral, habiendo trabajado como compositor de diversas obras de teatro como *Mural del teu poble*, donde pone música a poemas de Vicent Andrés Estellés; *Los cuentos de Grimm*, de Anem Anant, espectáculo que le otorga el galardón a la mejor banda sonora original en los Premios Abril; *Les dones de Lockerbie*; *La novia de Gary Cooper*; *Rèquiem*, de la compañía La Dependent; la ópera-rock *Frank V*, de la compañía El Micalet; *Ártico* de Xavo Giménez; *La mujer irreal* de Bambalina, a través del cual es nominado a mejor a la mejor banda sonora original de los Premios Abril; *Psyke* de Krisis DT y Teatre de l'Ull; y *Temporada Baja*, de



Teatres de la Generalitat Valenciana. En muchas de estas obras también participa como actor.

Además, Zapater es compositor, arreglista y actor en el musical de *El patito feo* de Albena Teatre con la colaboración de Cashalada cia.<sup>130</sup>, donde también hace de letrista junto a Noèlia Pérez, montaje que se hace con el Max a Mejor Espectáculo Musical. Es músico y actor en *Carmen* y *Kraft* de Bambalina; *Muere-t* de Krisis DT y Teatre de l'ULL; y *Two Ladies Or Not Two Ladies*.

A nivel audiovisual, es autor de las bandas sonoras originales de los cortos *La Buena Fe*, de Begoña Soler; *Mi Camiseta, tus zapatillas, sus vaqueros*, de Gabriel Ochoa; *La Cuadrilla Invencible*, de Gerardo de J. Núñez; y *Conchín se lo traga*, de Ana Lorenz y Abel Zamora.

Colabora habitualmente como cantante en el Coro de la Generalitat Valenciana<sup>131</sup>.

#### 4.3.2 Análisis de Carmen

En el caso de *Carmen*, proponemos una aproximación general al espectáculo, un espectáculo fabular que ya hemos analizado, que cuenta con una banda sonora interpretada en directo por Josep María Zapater, elaborada a la manera de *collage*, con fragmentos de obras preexistentes, fundamentalmente de la ópera *Carmen* (1875) de Bizet que reúne alguno de los iconos sonoros del personaje y su historia, junto con elementos tomados de la cultura popular, tanto castellana –“La Tarara” o el toque de diana convertido en canción popular, “Quinto levanta”– como andaluza como las sevillanas que acompañan el toreo de Escamillo en la plaza, y flamenca, ésta última acompañada en ocasiones de palmas o zapateados.

La acción empieza con un sonido de campanas en la lejanía, mientras los actores entonan el nombre de Carmen formando una especie de acorde desestructurado y desafinado, a modo de preparación de un coro cuando va a empezar a cantar. A continuación serán los propios actores quienes interpretarán un zapateado haciendo palmas con las manos en un ritmo ternario flamenco.

---

<sup>130</sup> Es miembro fundador de Cashalada cia. y de la Panda de Yolanda donde crea el espectáculo Üïqū is.

<sup>131</sup> Toda la información se ha extraído de la página web de CASHALADA cia. [En línea]: Disponible en: <http://www.cashalada.es/wp-content/uploads/2016/11/D-TWO-LADIES-OR-NOT-TWO-LADIES-CAST-2016-compressed.pdf> [Última consulta 17/12/16].

El primer tema musical que escuchamos es el de la guitarra acompañada por las armonías de un acordeón, que presenta una paráfrasis variada de la melodía a solo que Carmen entona en el acto II de la ópera *Carmen* (1875) de Bizet, en su dúo con Don José:

The image shows a musical score for a duet. At the top, it is marked 'All.<sup>to</sup> moderato. (♩ = 112)'. The score consists of several staves. The top staff is for the vocal line, with lyrics 'La la la la la la la'. Below it are staves for guitar and accordion accompaniment. The guitar part is marked 'mf' and 'sempre pizz.'. The accordion part is marked 'pp' and 'sempre pizz.'. There is a section for 'dansant et s'accompagnant de castagnettes' with a rhythmic pattern. At the bottom, it is marked 'All.<sup>to</sup> moderato.'.

Fig. 91. Fragmento del solo de Carmen en el dúo con Don José del nº 17, acto II, de la ópera de Bizet. [ed. Choudens, París].

Posteriormente, suena la habanera de la ópera, “L’amour est un oiseau rebelle”, interpretada por una voz masculina grave –barítono–, acompañada por el acordeón, como si retóricamente este instrumento representará del sonido de lo francés frente al mundo vasco al que pertenece Don José.

Cuando aparece en escena el soldado Don José vuelven a sonar las campanas a lo lejos y de nuevo la guitarra, acompañada por el acordeón, hace acto de presencia con la paráfrasis variada del tema de Carmen ya citado anteriormente. Este tema, mezcla de lo flamenco –guitarra– que representa a Carmen, y lo francés –acordeón–, que es también Bizet y el narrador viajero de la novela de Merimée sobre la que se basa la ópera, articula el espectáculo, apareciendo incluso un poco más adelante, interpretado por una voz *a capella*, de mujer, evocación sonora de Carmen.

La música adquiere un carácter triste cuando Carmen rechaza a Don José arrojando el clavel al suelo a modo de rechazo del protagonista.

Escuchamos después la canción popular castellana de “La Tarara”, interpretada para definir la personalidad de Carmen, que dará pie a la pelea entre las dos mujeres.

De nuevo el acordeón interpreta el personaje masculino de Don José cuando arrastra a Carmen por la ciudad para llevarla a la cárcel. Es una melodía llena de armonías, densa, que acompaña y describe la acción, generando un paisaje como una nebulosa. Todo es incierto.

El toque de diana conocido en la música de tradición oral como “Quinto levanta”, convertido en un tema popular español, es interpretado por el mismo acordeón en un ambiente totalmente diferente que sirve para cambiar de escena, al tiempo que hace referencia a la profesión de Don José. Transición.

Una siniestra melodía suena cuando Don José es encarcelado y degradado por ayudar a Carmen; esta melodía da paso a un cantautor entonando un canto de desesperación, la misma que experimenta el personaje.

Vuelve a aparecer el “coro” inicial desafinado y aterrador que simboliza las contradicciones de Carmen ante su amor y los contrabandistas. Acto seguido suena una de las arias de la ópera en un sonido enlatado [las seguidillas de Carmen] que dará paso a una guitarra muy flamenca, esta guitarra introducirá un nuevo personaje, el torero Escamillo que va camino de Granada pero hace una parada en la taberna de Lilas Pastia donde están Carmen y los contrabandistas.

Una bonita melodía a la guitarra, melódica y pausada, con canto incluido, aunque testimonial, puesto que tiene una corta duración, representa la ilusión de Don José al salir de la cárcel y leer una carta de Carmen. Es una melodía muy flamenca, con punteados, rasgados y armonías muy dentro del estilo flamenco. Él va en busca de su amada, la música sube de intensidad a medida que los dos amantes inician su idilio, incluso se añaden palmeros al estilo flamenco cuando se consuma el acto sexual. Seguidamente, Don José entona su aria nuclear en la ópera de Bizet –“La fleur que tu m'avais jetée”–, donde le cuenta a Carmen lo que supuso la flor que ella le lanzó al comienzo de la obra y le explica la profundidad de sus sentimientos hacia ella.

Durante la pelea posterior con el oficial de la guardia –pelea de gallos por una mujer, Carmen–, suena un zapateado interpretado por instrumentos de percusión y acompañado por palmas, con un claro ritmo flamenco, simulando la lucha y lo incierto del resultado.

Una intrigante melodía en el acordeón que será seguida por más instrumentos sonará cuando se unen a los contrabandistas después de haber asesinado al oficial de la guardia en la pelea anterior.

Ante la hoguera están Carmen y Don José. Éste interpreta una canción tradicional de amor originaria de la región de Sola, en el País Vasco francés, “Maitia nun zirá?” [¿Dónde estás, amada?]:

Maitia, nun zira?	¿Dónde estás, querida?
Nik etzutut ikhusten,	No te veo,
Ez berririk jakiten,	ni tengo noticias de ti.
Nurat galdu zira?	¿Dónde te has perdido?
Ala khambiatu da zure deseña?	¿O has cambiado de intención?
Hitz eman zenereitan,	Me diste tu palabra,
Ez behin, bai berritan,	no una, sino dos veces,
Enia zinela.	de que eras mía.

Evoca el texto a la historia de amor de Juana de Undurain, una historia que empezó siendo prohibida y desgraciada, pero que concluyó de con el permiso paterno para su consumación<sup>132</sup>.

Don José descubre a Carmen en pleno acto sexual con uno de los contrabandistas. Esto hace que los celos se apoderen de él y tras unos momentos de discusión, asesina al contrabandista. La música que nos introduce en esta atmósfera de muerte es un zapateado acompañado de las palmas rítmicas al estilo flamenco que darán paso a la voz del cantaor

---

<sup>132</sup> La protagonista de esta canción suletina fue Juana de Undurain. Nació el 6 de noviembre de 1701 en Haux (Sola), hija única del noble Pedro de Undurain, Señor de la ilustre casa de Undurain de Haux, y de su mujer María de Sibas, y heredera forzosa de su rica hacienda. Tuvo, por lo mismo, gran número de pretendientes, a cual más calificado y poderoso; pero ella eligió entre todos a Miguel de Reyau-Laruns, escudero, Señor de la casa noble y abacial de Barreche de Laruns, que a su hidalga estirpe unía, no una cuantiosa fortuna, sino el ejercicio de la abogacía como letrado adscripto al Parlamento o Tribunal Supremo. No agradó este candidato al señor de Undurain, quien, confiando que su hija cambiaría de consejo con el tiempo, la encerró en un convento de monjas. Pero ella se mantuvo firme y constante en su elección; y, tan pronto como llegó a mayor de edad, el 6 de noviembre de 1726, abandonó el convento y halló asilo en Ossaz, en casa de una prima suya, desde la cual comunicó su resolución a su padre en tres misivas, a cual más respetuosa. No surtieron al pronto el efecto apetecido; pero, celebrado, al fin, el matrimonio en febrero de 1727, tomó el buen padre el partido de perdonar a su hija, que, al cabo, había hecho un enlace realmente honorable.

en una melodía que hace presagiar el desenlace final. La muerte del contrabandista es acompañada, además, por el sonido elegíaco de las campanas. Una saeta narra el final de la escena, junto a unos golpes en la percusión que aumentan el estado de desazón que lo inunda todo.

Don José le pide a Carmen que partan juntos y lo abandonen todo. La guitarra nos introduce en el sueño de abandonarlo todo e irse lejos a través de una melodía que ha ido apareciendo durante toda la obra, melodía que hacia el final se torna enigmática y nos da a entender que la huida sólo está en la imaginación del protagonista.

Estamos en la corrida de toros. Suena música grabada con una copla de sevillanas –entre ellas, “De grana y oro”– que acompañará toda la faena del torero Escamillo, nuevo pretendiente de Carmen. Los clarines anuncian el cambio de tercio. Seguidamente unas sevillanas tomarán el relevo en la narración de la acción. Los clarines anuncian un segundo cambio de tercio y las sevillanas reaparecen, pero ya no son las mismas de antes, ahora suenan en una tonalidad menor, adquiriendo de forma automática un carácter triste, no alegre como las anteriores. Clarines de nuevo y de nuevo sevillanas.

Una atmósfera incierta da paso a una saeta. En la misma plaza de toros, los celos se han apoderado de Don José: la música es intrigante y narra a la perfección el apuñalamiento que sufre Carmen a manos de éste. Una canción francesa cierra tristemente la obra en modo menor.

#### **4.4 Albert Sanz**

##### **4.4.1 Biografía artística**



ALBERT SANZ © BY ESTHER CIDONCHA, 2013

Fig. 92. Albert Sanz

##### *4.4.1.1 Sus inicios*

Albert Sanz nace en Valencia, España, en el seno de una familia de músicos. Su madre es la cantante, compositora de canciones y actriz Mamen García, y su padre es Josep Sanz, director de orquesta, pianista clásico y compositor .

Sanz estuvo en contacto con la música desde su gestación; y es que Mamen recuerda estar embarazada de Albert haciendo conciertos al piano y cantando. Posteriormente, el niño Albert estuvo rodeado por la música clásica de su padre y el variado repertorio de canciones de Mamen. Desde copla a *bossa nova*, boleros

cubanos, tangos, canciones italianas, francesas, y jazz. Ya en la adolescencia, Albert comienza a aprender canciones con la guitarra y el bajo eléctrico hasta que decide estudiar piano clásico en el conservatorio de Valencia. Poco después, su padre lo lleva a un concierto de Tete Montoliu donde, sin darse cuenta, se enamorará para siempre del espíritu de esta música.

#### *4.4.1.2 Trayectoria profesional*

En poco tiempo Albert empieza a imitar aquello que escucha y empieza a tocar con otros músicos en Valencia, compaginando el conservatorio con estudios en el Taller de músicos de Barcelona, conciertos y todas las *jam sessions* posibles. A los 18 años es seleccionado para representar a España en la European Jazz Young Orchestra (EJYO) viajando durante tres semanas por toda Europa y participando en la grabación del primer registro de dicha institución.

En 1998 Albert graba su primer disco *Des d'aquí*, como colíder con el bajista catalán David Mengual. Este disco es considerado, además, el mejor disco de jazz español del año por la crítica española –*vid. Cuadernos de Jazz, 1998*–. Un año después, en 1999, Sanz recibe el Premio SGAE como artista revelación de Jazz, y el premio también como artista revelación de la revista *Turia*.

Tras conseguir una beca en la prestigiosa escuela Berklee College of Music, Sanz se traslada a Boston en el año 2000 donde toca con Robert Stillman, Chris Van Voorst, Kendrick Scott, llegando a formar la banda Kalifactors que graba el disco homónimo, *Kalifactors*, en el sello Fresh Sound: y también con David Doruzka, Jason Palmer, Walter Smith, Lage Lund, Lionel Loueke, Javier Vercher o Ferenc Nemeth, entre otros.

Después de licenciarse “cum Laude” en Berklee, en 2002 se traslada a Nueva York donde se sumerge en la escena llegando a tocar con los grupos de Kurt Rosenwinkel, Chris Cheek, Joe Martin y estrenándose como líder y compositor en el Jazz Gallery con un grupo en el que destacan Larry Grenadier, Jeff Ballard y Chris Cheek. Este concierto fue registrado y editado también con Fresh Sound Records bajo el nombre de *Los Guys* (2003).

En 2004 el IVAM [Instituto Valenciano de la Música] encarga a Sanz la composición de la música del álbum titulado *El fabulador*, Albert Sanz y los Once Dedos. En el mismo, la música de Sanz requería ocho instrumentos de viento, además de la sección de ritmo, y fue interpretada además de por Sanz al piano, por los siguientes “once dedos”: Pau Domenech (clarinete bajo); Perico Sambeat (saxo); Mamen García (voz); Raynald Colom (trompeta); Vicent Macián (saxo tenor); José Sebastiá, Rafael Mira (trompa); Javier Vercher (clarinete,

saxo tenor); Rob Stillman (saxo tenor); Toni Belenguer (trombón); Chris Van Voorst van Best (clarinete bajo) y R. J. Miller (batería). En opinión de Sergio Masferrer, en este disco

vuelven a jugar un papel fundamental los vientos: tenores, alto, trombón, trompas, clarinete bajo y trompeta van alternándose como protagonistas en los sucesivos cortes, o jugando el papel secundario de soportar melódicamente el desarrollo de los solos. Los acordes de Sanz conducen en todo momento a la formación, adaptando el papel de deuteragonista, con la postura de estar presente sin ser visto, de presentar los temas de forma sutil para que sean los vientos los que recojan el testigo de los primeros compases del piano y hagan que el tema evolucione. Los pasajes de rítmica latina en *Racha* o en el clásico *La Barca de Roberto Cantoral* interpretado por Mamen García, los momentos reservados para el desorden orquestal en *Por Olvidar*, y el elegante desarrollo en *crescendo* de *El Mejilla* o en el tema que da nombre al disco son algunos de los elementos que caracterizan a *El Fabulador*<sup>133</sup>.

Este disco fue votado como uno de los mejores discos de jazz español de la última década por la crítica<sup>134</sup>.

Poco después de esta grabación, Sanz regresa a España, donde se le ofrece un puesto como profesor de Jazz en el conservatorio superior Musikene del País Vasco y posteriormente en el departamento de Jazz en el Conservatorio Superior de Música de Valencia. Durante esos años combina la enseñanza y la interpretación, y lanza un disco de un concierto en vivo –*Metamorfosis*– con el trío del que entonces formaba parte, con Masa Kamaguchi y R. J. Miller, para el sello *Fresh Sound Records*. También colabora en las bandas y grabaciones de la Flamenco Big Band de Perico Sambeat, el trío y quinteto de Jorge Rossy –aquí como organista Hammond–; Jordi Matas y Carme Canela –como organista también–; y conformó un trío con Silvia Pérez Cruz y Javier Colina que dio lugar al disco *En la imaginación*, por nombrar algunos proyectos. Como productor musical y arreglista, graba también el disco de Mamen García titulado *El Cofrecito*, en el que colaboran músicos como Jorge Rossy, Javier Colina o Antonio Serrano.

En 2011 Sanz da un paso hacia adelante produciendo el disco *O que será* en Nueva York, un disco grabado por el gran James Farber, que cuenta con un trío estelar integrado además de por Sanz, por el batería Al Foster –habitual colaborador de Miles Davis– y el

---

<sup>133</sup> Masferrer, Sergio. “*El Fabulador. Alberto Sanz y sus once dedos*. Un cd para disfrutar de la creatividad y magia de este joven superpianista de jazz valenciano”. *Sedajazz*, página web de músicos de jazz. Disponible en: [http://www.sedajazz.es/tienda\\_sedajazz\\_discos\\_detalle.php?disco=79](http://www.sedajazz.es/tienda_sedajazz_discos_detalle.php?disco=79) [última consulta: 15/02/2017].

<sup>134</sup> “Los mejores discos de 2004”. *Cuadernos de Jazz*, nº 86, enero-febrero de 2005.

contrabajista Javier Colina –de la banda de Bebo Valdés–. En 2012 tuvo la oportunidad de tocar con este trío en los principales festivales de España, grabando en directo en el Café Central de Madrid el disco/*bootleg* [edición no autorizada] *For Regulars Only*.

Sus últimas colaboraciones importantes de 2014 son en su mayoría dúos, como el disco *Mahalo* con el virtuoso armonicista Antonio Serrano –músico habitual de Paco de Lucía– y *Dolphin's Blues*, vinilo grabado en directo con el joven genio de la trompeta Félix Rossy.

Actualmente Sanz está centrado en la composición de canciones y su próximo proyecto incluye un registro a trío con el fantástico Larry Grenadier al contrabajo y Jorge Rossy a la batería y el vibráfono<sup>135</sup>.

Como compositor para teatro, Sanz ha colaborado en *Bambalina teatre practicable*, creando la música para los espectáculos *Ulises* (1992), *Cosmos* (2011), el musical *El Jorobado de Notre Dame* (2012) y *Petit Pierre* (2013).

#### **4.4.2 Análisis de Cosmos**

Albert Sanz elabora para *Cosmos* todo un universo sonoro con un grupo instrumental –pianos, marimba, carillón, saxo, bajo, percusión –batería y cajón de madera– y sintetizador con numerosos sonidos *sampleados*. La música es eminentemente descriptiva como es habitual en el teatro asociativo, tal y como ya hemos comentado al referirnos a *Cosmos* en el análisis del espectáculo.

En este comentario general describiremos la banda sonora y musical de la pieza teatral, no de la producción completa que, como ya hemos comentado incluía también acciones plásticas y performativas. La música que ha compuesto Sanz manifiesta referencias diversas, sobre todo del ámbito del jazz, el mundo oriental y el minimalismo americano.

Para la descripción sonora del espectáculo, hemos seguido los tiempos del vídeo de la versión del mismo que está accesible en *Vimeo*<sup>136</sup> y que coinciden con los que hemos utilizado también en el comentario del espectáculo teatral en el capítulo 5.

---

<sup>135</sup> La información se ha extraído de la página web de Albert Sanz. [En línea]: Disponible en: <http://www.albertsanzmusic.com/albert> [Última consulta 16/12/16].

<sup>136</sup> Véase: <https://vimeo.com/22159640> [Última visita el 18/02/2017].



**1. Secuencia del hombre acosado** [estructuras definidas como 1 y 2 del comentario teatral, **10:24 a 11:03**]<sup>137</sup>.

La música atonal de piano acompañado por un sonido cercano al del acordeón acompaña la salida a escena de una especie de hombre del espacio, vestido con un traje enteramente fabricado con vasos blancos de plástico como ya hemos comentado. La música acompaña el movimiento de la figura; cuando ésta se para y comienza a despojarse del traje de los vasos, la música se detiene.

En el minuto **12:10** cambia la luz y reaparece la música pianística, ahora con un motivo lírico descendente que articula la secuencia, repitiéndose de forma obsesiva.

En el minuto **13:17** emerge el sonido del violonchelo sobre las células repetidas en el piano; posteriormente se añade también la cuerda aguda. La música atonal sostiene el baile de los tres actores, dos de los cuales portan los vasos sujetos por hilos, que parecen cobrar vida acosando al tercero de ellos que está solo en escena. La música resulta abstracta, igual que la escena a la que acompaña, y angustiante gracias a los sonidos graves del chelo.

En el minuto **15:00**, al conjunto instrumental se suma el arpa, que repite de forma obstinada la célula rítmica minimalista que articulaba el comienzo en el piano. Al arpa siguen la marimba y las campanas tubulares, instrumento que recoge el motivo repetido primero en el piano y luego en las campanas.

En el minuto **15:57** todo el sonido se reduce al de un carillón, que remite a un mundo onírico, infantil, a un paraíso perdido, en el que los vasos, unidos por un hilo invisible, dan vueltas, manipulados por los actores, sobre el actor al que acosan, simulando la rueda de un tiovivo.

El paraíso dura poco, ya que a partir del minuto **16:20** escuchamos de nuevo el diálogo de dos pianos, jugando con la célula en *ostinato* que aparece desde el comienzo de esta secuencia, trabajada de forma progresiva, y el resto del grupo instrumental. Además, desde el minuto **16:28** comenzamos a percibir el pulso percusivo del bombo, que provoca un aumento paulatino de la tensión, de la angustia.

---

<sup>137</sup> El vídeo que la compañía ha dejado accesible en Vimeo incluso la acción performativa previa, que se extiende entre los minutos **02:55 a 04:19**; en ella no hay música, sólo hay ruido de vasos y onomatopeyas de los actores como ya hemos comentado previamente.

Ya en el minuto **17:20** reaparece el sonido del piano, con arpeggios y *roulades* que exploran toda la tesitura del instrumento, y en **17:23** termina la escena en negro.

## **2. Vídeo-proyección de un niño que juega a elaborar torres con vasos sobre una mesa** [estructura 3 del comentario teatral, **17:26 a 17:56**]

Reaparece de nuevo el piano solo, con nuevos motivos tonales y carácter percusivo que acompaña el visionado de las imágenes del niño.

## **3. Vasos como títeres** [estructuras 4, 5 y 6 del comentario teatral, **17:58 a 28:18**]

La siguiente sección del espectáculo nos muestra tres secuencias con los vasos como únicos protagonistas.

### **3.1. Primera secuencia [17:58 a 21:06]**

A partir del minuto **17:58** los pianos comienzan una secuencia de bajo tonal, en modo mayor y ritmo binario, sobre el que emerge una melodía en el violonchelo solo. Los actores están tras una mesa negra, sobre la cual se mueven como si de títeres se trataran, los vasos de plástico movidos a través de hilos invisibles.

La música es sosegada, minimalista, y se desarrolla en torno a pocas células y ciertos entornos tonales, lo que consigue producir sensación de calma y tranquilidad y humaniza el objeto teatral en esta secuencia de marcado carácter poético.

Cuando el objeto asciende como si volase, la música acompaña sus movimientos en una gradación ascendente, trabajada a manera de progresión melódica, subrayando de forma descriptiva incluso los saltos del objeto [ejemplo, minuto **20:27** o **20:33**].

### **3.2. Segunda secuencia [21:07 a 24:20]**

Esta secuencia está acompañada de una música de carácter y sonoridad más contemporánea. Es también altamente descriptiva, ya que sobre un fondo en *ostinato* elaborado por los dos pianos, es la cuerda la que dibuja sonoramente los saltos del objeto sobre la mesa, jugando con la cabeza de uno de los actores. Los motivos del chelo sobre el *ostinato* percusivo del piano y las células que se van sumando en el chelo solo o la celesta, describen la acción y el movimiento de los dos objetos que se confrontan: el vaso-títere y la cabeza humana.

En el minuto **22:57** cesa la música y el vaso se sitúa sobre la cabeza; los sonidos guturales gravísimos del actor lo aleja de su cabeza, pero siempre regresa.

De nuevo en el minuto **23:07** escuchamos un bajo *ostinato* de jazz en el contrabajo, sobre el que suena un sonido de órgano tipo Hammond, generando una secuencia armónico-rítmica repetida. En el minuto **23:49** el objeto logra taponar la boca del actor, elemento que sistemáticamente le agredía con su sonido grave a la manera de profunda sirena. Durante varias veces el objeto taponaba la boca y el actor la libera hasta que en el minuto **23:51**, momento en que también cesa la música, el objeto se sitúa de nuevo en la boca para quedarse definitivamente allí, logrando matar al actor.

En el minuto **24:08** se recupera el motivo *ostinato* del comienzo de la secuencia, y como si nada hubiera pasado, el objeto y su manipulador continúan con sus movimientos, hasta que el objeto se revuelve contra aquél, atacándole y obligándole a desaparecer de la vista del espectador. Con la desaparición de manipulador y objeto también cesa la música en **24:20**.

### 3.3. Tercera Secuencia [24:24 a 28:18]

Un sonido percusivo, a la manera de redoble catártico, abre la siguiente secuencia en la que los tres actores reaparecen, ascendiendo tras la mesa sobre la que aparecen de nuevo dos vasos por cada actor. Éstos, con un vaso en cada mano, comienzan a desarrollar una coreografía sobre el tapete negro de la mesa y en el minuto **24:52** cesa el sonido de la percusión, que pasa ahora a ser realizada por los propios actores y sus vasos sobre el tapete de la mesa.

En el minuto **25:03**, fundiéndose con los ruidos de los vasos, asciende el murmullo de la percusión *in crescendo*: escuchamos una vibración grave, sin altura determinada, que recuerda el sonido de un barco, acompañada por ruidos de elementos frotados, rascados – como si los arcos rasparan las cuerdas de un chelo o un contrabajo –, mientras vemos nuevos movimientos de los performers con sus vasos. Nuevas vibraciones, ahora en frecuencias más agudas que varían, simulando el sonido de un elemento que da vueltas como una batidora o un molinillo de café, emerge en el minuto **25:30** sobre un fondo elaborado con el redoble suave de tambor. A este conjunto de ruidos se suma una sirena [25:36], que en realidad son las notas del sintetizador, y en el minuto **25:51** se hace de nuevo silencio.

En el minuto **25:56**, el sonido de golpes secos y graves del cajón de madera, simula el caminar de los vasos sobre la mesa. Cuando los vasos han recorrido longitudinalmente toda la mesa, ya en su regreso al punto de partida, la percusión recurre al redoble en una frecuencia mucho más aguda, hasta que en **26:43** los vasos se detienen y el sonido cesa.

Tras algunos movimientos en silencio, los vasos inician una nueva coreografía de movimiento sobre la mesa y en el minuto **27:05** se reanuda la música, elaborada ahora sobre la secuencia de bajo en la frecuencia muy grave de un sintetizador, y los golpes percutidos del cajón de madera.

En el minuto **27:20** se alcanza un pequeño clímax cuando el platillo se suma al sonido del cajón, y dos minutos más tarde comienza a sonar una música sencilla, descriptiva, marcada por la importancia de la percusión que no ha cesado, en la que escuchamos unas células armónicas, fundamentalmente *cluster*, en el sintetizador acompañada por el bajo. Tras la secuencia, en el minuto **28:19** la música cesa, y en el escenario se hace negro.

#### **4. Secuencia sin música** [estructura 7 del comentario teatral, **28:20 a 32:38**]

Esta secuencia no utiliza más sonidos que los recursos fonéticos de la lengua que utiliza uno de los actores, para exponer juegos de poder como ya hemos comentado. El actor recurre al valenciano, castellano, inglés y francés en una secuencia sin música alguna.

#### **5. Esculturas sonoras** [estructuras 8 y 9 del comentario teatral, **32:42 a 43:06**]

Esta sección del espectáculo está integrada por tres secuencias que desarrollan la creación de tres esculturas de vasos, su construcción, su utilización y proyección en vídeo y su destrucción, todo ello descrito también a través de la música.

Durante toda la sección, los tres actores aparecen tras la mesa negra, con una torre de vasos blancos delante de cada uno de ellos. El escenario no está iluminado, y tras ellos, apoyada en la pared de fondo, vemos de nuevo la gran pantalla de vídeo para las proyecciones

En el minuto **32:04** un vaso hace un movimiento de desplazamiento, arrastrado sobre la mesa, que es acompañado por una nota en el violín sampleada en el sintetizador y notas sueltas en el carillón. Cada vez que uno de los vasos es posado sobre la mesa, suena un conjunto de dos notas del carillón. Los movimientos casi compulsivos de los actores para colocar los vasos, van articulados sobre un motivo que se convierte en *ostinato* del carillón.

En **33:38** suena una nota tenida del sintetizador con sonido de cuerda grave. Los actores mueven los vasos en silencio, haciendo ellos mismos ruidos con la boca, como si fueran niños jugando con sus coches de juguete. En el minuto **33:57** suena de nuevo la nota tenida del sintetizador hasta **34:03**, para dar paso al sonido juguetón de la batería [**34:06**] cuando los actores comienzan a mover los vasos sin parar, haciendo una torre con todos ellos. Al estar la torre terminada, el sonido de la batería cesa [**34:17**].

En **34:19** comienza a sonar un sonido como un zumbido, con una altura media. Los actores se esconden tras la mesa, y en **23:26** escuchamos el sonido de una secuencia grandilocuente en modo menor, en la cuerda grave, con carácter amenazante. Tras ella, entre **34:38** y **34:42** escuchamos la percusión.

### **5.1. Primera escultura [34:42 a 37:27]**

En el minuto **34:42** escuchamos notas en el sintetizador, con un sonido que mezcla alturas con vibración, mientras los actores vuelven a desintegrar la torre que les amenazaba, desplegando de nuevo los vasos uno a uno, boca abajo, por toda la superficie de la mesa. Este despliegue va acompañado por una secuencia melódica ascendente en la marimba, a la que subraya el sintetizador, que también asciende en frecuencias con el sonido ya citado.

Los actores construyen una estructura escultórica con los vasos; y a partir del minuto **34:20** escuchamos sólo la marimba con la percusión, repitiendo obstinadamente un motivo en sus notas agudas, que acompaña el movimiento acompasado y repetitivo de los actores.

Ya en **35:46** el sonido se repliega por un momento sólo en la percusión por un momento. Y en el minuto **35:50** comienzan a sonar los violines sampleados, para, cuatro segundos después, desaparecer los actores y reaparecer el vídeo proyectado en la pantalla del fondo del escenario, de la propia mesa y la escultura de vasos elaborada por los actuantes.

La música es angustiosa gracias al mantenimiento de una nota tenida en los violines, sobre la que escuchamos motivos atonales en el piano y el sintetizador. Los sonidos percusivos del sintetizador –una especie de latido, con timbre sordo, a la manera de *vuvuzela*– y la percusión misma contribuyen a multiplicar el sentido opresivo y amenazante de la secuencia sonora.

En **36:07** se produce una distorsión sonora que se suma al ambiente tenso de la estructura que estamos escuchando. A partir de **36:20** la distorsión aumenta su volumen y la música lo disminuye, hasta que en el minuto **36:32** sólo perdura el latido percusivo al que aludimos antes, y los ruidos de la distorsión sonora que comenzaban en el minuto **36:07**.

En **36:40** termina el vídeo y se ilumina de nuevo el escenario en el que reaparecen los tres actuantes. De nuevo se inicia el ruido de la batería, en concreto del plato, mientras recogen la escultura desplegada, insertando unos vasos en los otros de forma rápida. El sonido del platillo aumenta la sensación de urgencia de la acción escénica. En **36:56** cesa el platillo, escuchando golpes de batería sobre el que comienzan a sonar notas del sintetizador, con

timbre distorsionado. Esta estructura sonora acompaña los nuevos movimientos de los tres actores con una torre de vasos cada uno, que parecen perseguirse por toda la superficie de la mesa. El sonido de las dos notas que utiliza el sintetizador a distancia de tono, mantienen la tensión, sobre todo a partir del minuto **37:12**, momento en el que ambas notas se superponen generando fuertes disonancias.

### **5.2. Segunda escultura [37:28 a 40:00]**

En el minuto **37:28** se hace silencio por un segundo, y comienza una nueva secuencia rítmica en la batería –bombo y plato–, a la que se suman ciertos ruidos a la manera de latido de *vuvuzela* –como ya hemos visto antes– que se extenderá hasta **38:52**, y acompaña en *ostinato* un nuevo despliegue de los vasos sobre la mesa llevado a cabo por los actuantes con movimientos repetitivos, de forma parecida a lo que sucedía ya la vez anterior.

Una vez construida la estructura escultórica, en el minuto **38:56** comienza a sonar una estructura rítmica rápida en *ostinato* en la batería, mientras se hace oscuro en el escenario y volvemos a ver la proyección de la escultura en el vídeo que se proyecta sobre la pantalla que está en el fondo del escenario. A partir del minuto **39:00**, reaparecen los sonidos amenazantes distorsionados del sintetizador, que alternan con el patrón rítmico de la batería que ya hemos comentado. Mientras, uno de los actores juega con un coche entre la estructura que los vasos forman sobre la mesa, y sus movimientos son proyectados en la pantalla de vídeo.

A partir del minuto **39:36** el vídeo termina, se hace la luz de nuevo en el escenario, y los tres actuantes reaparecen para recoger los vasos desplegados, insertando unos en otros como ya habíamos visto, mientras continúa el sonido de la batería y los sonidos/ruidos del sintetizador, que mantienen cierto grado de distorsión. El sonido del plato **[39:51]** reaparece hacia el final de la acción de recogida, transmitiendo una nueva sensación de urgencia. Finalmente, **[39:59]** todo vuelve al origen, restando tres torres de vasos en la mesa, mientras los tres actuantes se retiran de la vista del público y del foco de luz.

### **5.3. Tercera escultura [40:00 a 43:00]**

En **40:00** los tres actores cogen cada uno una de las torres, mientras escuchamos un sonido tenido del sintetizador, casi imperceptible, a la manera de vibración, que transmite cierta tensión. En el minuto **40:15** aparece una nota grave en *forte* de los contrabajos *sampleados* que marca el comienzo del movimiento de los actuantes que, por tercera vez despliegan los vasos sobre la mesa, mientras suena un patrón rítmico en la percusión que inicia una evocación en el sintetizador del íncipit del poema sinfónico *Así habló Zaratustra*

[*Also sprach Zarathustra*], Op. 30, de Richard Strauss, de 1896. La paráfrasis de Strauss se extiende hasta el minuto **40:51**.

La escultura está construida sobre la mesa una vez más, y es entonces cuando uno de los actores saca una pequeña maqueta de una nave espacial, y comienza a “volar” entre la estructura que han formado los vasos. Las imágenes de su vuelo, grabadas en una microcámara de vídeo por otro de los actores como ya ha sucedido en las dos secuencias anteriores, es proyectada en la pantalla. La referencia cinematográfica a la película icónica de Stanley Kubrick, *2001: Odisea en el espacio* (1968) es absoluta: hemos de recordar que la banda sonora incluía el poema sinfónico de Strauss *Also sprach Zarathustra* como fondo musical en varias secuencias que recreaban por primera vez a través del cine, el vuelo de las naves espaciales en el espacio interestelar.

En el espectáculo de Bambalina, el vuelo de la nave de juguete está sólo acompañado por el ruido de ciertos golpes percusivos, sobre un colchón sonoro que recrea cierto ambiente opresivo con el juego ascendente y descendente sobre un intervalo de tercera de un sonido indeterminado del sintetizador.

En el minuto **41:42** la nave espacial desaparece, y los actuantes comienzan a aumentar la longitud de una de las torres de vasos de la escultura que ya está sobre la mesa. Al patrón rítmico previo, se le suma ahora una nota en el sintetizador que recupera el sonido de vibráfono, ascendiendo y descendiendo en la frecuencia para generar o relajar tensión dramática.

En el minuto **42:53**, tras posar un vaso más, la torre se derrumba estallando la percusión en un redoble con la suma del plato, mientras los actores destruyen también el resto de la escultura que estaba sobre la mesa y caen nuevos vasos del cielo sobre ellos generando un caos que cesa de nuevo, al oscurecerse el escenario hasta quedar en negro **[43:00]**.

**6. Secuencia final** [se corresponde con la estructura 10 del comentario teatral del espectáculo **43:06 a 55:11**]

Los tres actores con camiseta de tirantes y calzoncillo negro, aparecen de pie, tras los vasos diseminados por el suelo, tal y como han quedado tras el caso previo. Se van moviendo con movimientos muy forzados, intentando trasladarse poco a poco sin pisar los vasos. No hay sonido alguno, tan sólo el jadeo y los ruidos que ellos hacen intentando transmitir el esfuerzo. Unos comienzan a apoyarse en los otros, y todo deviene finalmente en lucha entre ellos, al repelerse.

Estando los tres fuera del espacio ocupado por los vasos, uno de ellos lo atraviesa corriendo, en diagonal –ya hemos comentado la reminiscencia de esta acción con el salto de la hoguera de San Juan–; tras ello, suenan ruidos indeterminados como latidos y sonido distorsionado de líquido burbujeante. El triunfo del primero lleva a los demás a hacer lo mismo, introduciéndonos en una secuencia bucle en la que los tres actores atraviesan diagonalmente el espacio corriendo entre los vasos, uno a uno.

Tras diversas carreras, en el minuto **45:36** comienzan a aproximarse a los vasos reptando o moverse “a cuatro patas”, cogerlos y lanzarlos lejos consiguiendo, poco a poco, ir despejando el centro del suelo del escenario. Los movimientos de los actores sobre el suelo, jugando con los vasos genera una improvisada coreografía.

En el minuto **47:05** suena una célula melódica jazzística de un segundo en el piano, que se repite en el minuto **47:16**. A partir de **47:30** la célula suena de nuevo, continuando con un breve desarrollo melódico, mientras que los tres actores, ya de pie en el centro del escenario, juegan a hacer subir un vaso.

En **47:38** se repite la célula y el desarrollo que ya hemos escuchado al que sigue una secuencia elaborada sobre un patrón en *ostinato*, con marimba, contrabajo y percusión, mientras los actuantes se trasladan a los extremos del supuesto cuadrilátero que forma el suelo, en busca de agua en los vasos que llevan consigo. El vídeo se integra en la secuencia escénica, proyectando el descenso y ascenso suave, como si se suspendieran en el aire, de vasos blancos, los mismos que cubren la escena.

De nuevo en el centro [**49:11**], uno de los actuantes derrama suavemente agua de un vaso, mientras los otros dos se agolpan a sus pies para recibirla. El agua “suena” a través de las notas agudas de un piano. La lucha por el agua deviene en pelea entre los dos aspirantes a recibirla, mientras la nota aguda en el piano, repercutida en *ostinato* sobre algunos *cluster*, acompaña la pelea.

Cuando uno de los que pelean observa cómo el personaje que posee el vaso se bebe el agua que éste contiene [**49:35**], abandona la lucha para regresar hacia el dueño del agua. Mientras, la música hace pasar a un segundo plano el sonido del agua, emergiendo una nota pedal del sintetizador con timbre grave, de altura indeterminada. Poco a poco las notas agudas del piano cesan, para quedar tan sólo el sonido del sintetizador, que ahora parece emplear voces humanas *sampleadas* en el registro grave, mínimamente distorsionadas; es como si se tratar de la yuxtaposición de tres murmullos, a alturas próximas del registro grave, que van cambiando el color del sonido al jugar con las vocales /eioua/. Finalmente, una nota grave en la marimba en el minuto **50:37** marca el final del



murmullo sonoro y la aparición del silencio. Los tres actuantes están devastados sin agua, y acaban derrumbados sobre el suelo hasta que se hace negro.

En el minuto **50:52** escuchamos de nuevo sonidos de cuerdas frotadas sin altura, sobre el que emerge alguna célula melódica del violín. Dos actores –el tercero está exhausto en el suelo, inmóvil, como inerte– buscan entre los vasos del suelo que los rodean; el vídeo proyecta una imagen de troncos de árboles en una naturaleza irreal, muerta, en tonos fríos.

Los dos se mueven por el suelo, recogiendo los vasos desplegados, acompañados por inquietantes sonidos percusivos y ciertas notas con altura de los instrumentos de cuerda. A partir del minuto **51:45** los sonidos fijos, sin vibración de un saxo comienzan a ser muy agudos, mientras los dos actores activos construyen un círculo en el suelo con los vasos, que rodea al personaje que todavía no se ha levantado y permanece inerte.

Ya entonces [**52:00**] empiezan a prestar atención al ser muerto, mientras continúa el sonido de cuerdas frotadas a modo de ruido, notas sueltas afinadas con altura del violín y del saxo en tesitura aguda, sin vibrato natural, y ciertos golpes de la percusión.

Ya en **52:29**, mientras comienzan a construir de nuevo una estructura con los vasos sobre el ser inerte en el suelo, comienza a sonar el piano que poco a poco deja de ser acompañado, para quedar sólo como apoyo musical, desarrollando un fragmento sonoro al que pronto se suman el bajo y el saxo tonal, de corte jazzístico, de gran belleza lírica. El segundo actuante se tumba en el suelo pegado al primero, para que también sobre su dorso se construya un muro de vasos. Y, finalmente, también el tercero se tumba junto a sus compañeros, mientras la música sirve de epílogo musical al espectáculo, para acompañar el cierre elegíaco del mismo. Mientras, vemos en la pantalla las imágenes de un bosque en el que de los troncos y las ramas limpios de hojas, tan sólo penden vasos.

Saxo y piano desarrollan una melodía lírica, acompañada por las armonías defectivas del registro grave del piano, el bajo y la batería. Al igual que sucedía con los tres actores, los instrumentos van callando para que sea el piano, su melodía y finalmente sus notas agudas, el único sonido que cierre la escena en el minuto **55:11**.

## 4.5 Ricardo Belda

### 4.5.1 Biografía artística

Nacido en Valencia en 1960, Belda ha sido pianista de jazz desde su juventud. Él mismo recuerda así sus primeros recuerdos musicales:



Fig. 93. Ricardo Belda

Aproximadamente a la edad de 6-7 años. Mi padre era un gran melómano, sobre todo le gustaban la zarzuela y los boleros. En casa teníamos un piano que me llamaba mucho la atención y esta conjunción de factores despertaron mi interés por la música en general y por el piano en particular<sup>138</sup>.

A los 16 años Belda asiste a un concierto de Tete Montoliu que dejó en él una profunda huella y le llevó a iniciarse en el estudio del piano. En cuanto a sus referencias musicales, el músico afirma:

De niño me impactó el descubrimiento de los Beatles, esos sonidos, esas armonías, llamaron poderosamente mi atención, era algo diferente y atractivo y creo que a partir de ese momento empecé a pensar que mi futuro podía pasar por dedicarme a la música profesionalmente. Posteriormente, son dos los hitos que me marcaron definitivamente, el citado concierto de Tete Montoliu y un concierto de McCoy Tyner al que asistí en Terrassa, fueron dos auténticas revelaciones musicales e instrumentales<sup>139</sup>.

Belda ha conseguido crear su propio estilo influenciado por Herbie Hancock, McCoy Tyner y Bill Evans.

Discípulo aventajado de Joshua Edelman, este valenciano ha crecido como músico entre zarzuelas, boleros, música sacra, rock, pop y finalmente el jazz en el que se ha nutrido de forma ecléctica de los grandes del género. Ricardo es un todoterreno que no denosta ningún estilo pero es en el *hard bop* donde se siente más a gusto<sup>140</sup>.

---

<sup>138</sup> Hot Cool para *Majazzine*. "Entrevista a Ricardo Belda". 3-11-2015. <http://majazzine.com/2015/11/entrevista-ricardo-belda/> [última consulta: 15/02/16].

<sup>139</sup> *Ibidem*.

<sup>140</sup> Hot Cool para *Majazzine*. "Entrevista...".

Esa amplitud de miras e intereses le ha permitido participar en grabaciones, impartir clases de piano moderno, desarrollar sus propios arreglos y composiciones, o dirigir numerosas Big Bands.

Además, ha desarrollado una importante carrera como intérprete, acompañando también con el piano a artistas de la altura de Sole Giménez. De hecho, ha sido colaborador de *Presuntos Implicados* en sus numerosas giras de directos<sup>141</sup>.

Belda goza de amplio reconocimiento de público y crítica, habiendo recibido numerosos premios y nominaciones a lo largo de su trayectoria.

- 1987. Primer premio del Concurso de jazz de la Diputación Provincial de Valencia.
- 2001. Nominado junto con Carles Santos y el grupo *Amores*, a la mejor composición musical para teatro en los Premios Artes Escénicas de la Comunidad Valenciana.
- 2001. Premio al mejor pianista de jazz de la Comunidad Valenciana en el certamen “I premios Promusics 2001”.
- 2001. Como parte del “Ricardo Belda Trío”, nominado como mejor grupo de jazz junto con Lluís Llarío y Felipe Cucciardi, que son premiados como mejor contrabajista y mejor batería respectivamente.

#### **4.5.2 Análisis de la Sonrisa de Federico García Lorca**

##### **1. Tema inicial [piano, percusión y bajo] Jazz + Andalucismo [00:00 hasta 01:43]**

La música empieza con una breve introducción al piano de un tema expuesto en una tonalidad retóricamente vinculada a los afectos tristes, *trascendentes*, y que ha quedado marcada de forma indeleble por ser la tonalidad de la *V Sinfonía* de Beethoven, Do menor.

Se trata de una música de armonía y estructura clásica, con fraseo cuadrado, que pronto muestra su carácter contemporáneo al desarrollar una variación del tema anterior con claro perfil jazzístico a través del juego rítmico –cercano al de *bossa nova*–, los acordes y enlaces armónicos, y el añadido de la percusión y el bajo. Además, el tema revela también su perfil andalucista gracias a la utilización durante todo el fragmento de motivos de

---

<sup>141</sup> Toda la información está extraída de la página web de Ricardo Belda. [En línea]: Disponible en: <http://ricardobelda.es/ricardo/> [Última consulta 16/12/16].

cadencia andaluza y escala defectiva. El compositor evoca, lejanamente, el tema de la *Canción de los Galapaguitos* que Lorca recoge y que aparecerá posteriormente.

Una breve improvisación jazzística sirve de punto de articulación de la escena; tras el silencio, el sonido de un tema pianístico, con carácter improvisatorio y andalucista, acompaña los movimientos del plato blanco que aparece en la escena inicial y que mueven ambos actores-personajes.

## **2. Bossa nova [piano, percusión y bajo] 03:52 a 06:27**

Aparece la marioneta de Federico, y el momento es acompañado por un nuevo tema en piano de *bossa nova*, acompañado nuevamente por la percusión y el bajo, que mantiene la tonalidad inicial de Do menor. Las armonías ya no son clásicas y ha desaparecido la sonoridad andalucista; todo se llena de sueños en un contexto de irrealidad que contrapone dos realidades tan distantes como es el mundo latino de la bossa nova brasileña y la figura de Lorca. La tela azul –el cielo inmenso en la noche– y el plato blanco – la luna– son el espacio en el que Federico vuela feliz.

## **3. Vals de Federico al piano [piano solo] Clasicismo + ligero Andalicismo [06:31 hasta 08:03]**

La siguiente escena nos muestra a Federico “tocando” en su piano un triste vals en La menor. El instrumento y la marioneta están sobre una mesa cubierta por un mantón de manila, imagen icónica de Andalucía y, por metonimia, de toda España. En el piano, la marioneta simula tocar un vals melancólico, de factura clásica, que recuerda los vales de Chopin.

Pasados unos cuantos compases, la marioneta deja de tocar, apoyando su cabeza sobre la caja del mueble del piano como si durmiera. Mientras, la melodía del piano solo continúa sonando, pero ahora con cierta progresión armónica que recuerda, de forma estilizada, el sonido del sur.

En la siguiente escena, mientras escuchamos una voz lejana que llama al poeta, Federico arrastra un capacho de paja con una cuerda –evidente recuerdo de la escena de *Le Chien andalou* (1929) de Buñuel, buen amigo del poeta e icono del surrealismo–. En el capazo hay una alfombra verde que la marioneta del poeta extiende sobre el suelo a modo de verde pasillo. Uno de los actores trae un árbol blanco, el árbol de los sueños, el árbol de los deseos, que se deposita sobre el pasillo, trayendo gran alegría al muñeco. Tras un momento de temblor e incertidumbre, el poeta se sube al árbol y comienza a volar a la manera de bruja sobre una escoba. Toda esta secuencia se desarrolla sin música, con algunos sonidos de aire, lo que le confiere cierto aire de irrealidad e inconcreción.

El árbol desaparece, pero uno de los actores porta un pequeño cubo de agua; entonces, el pasillo verde se da la vuelta, y se convierte en arrollo de agua con el que jugar con el caldero mientras suenan sonidos de agua.

Tras el juego en el arrollo, Federico busca nuevos “tesoros” en el capazo y encuentra los elementos necesarios para “jugar” a decir misa, así ubica una imagen de la Virgen María sobre el cubo que sirve ahora de soporte, se cuelga un lazo a modo de estola, saca del capazo una especie de patena y comienza a simular el rito de la eucaristía, mientras el actor hace sonar una campanilla, como era habitual entonces durante la consagración. Tras esto, Federico simula dar de comulgar a los dos actores que lo manejan, y comulga él mismo como si fuera el celebrante. Tras beber el vino restante, parece verse afectado por el alcohol, y decide dormir, mientras los actores recogen la tela que era pasillo verde y arrollo de agua, y con ella envuelven a Lorca. Concluida la secuencia de la eucaristía, **[12:00]** un piano interpreta una música inquietante y muy lejana a base de escalas ascendentes y descendentes, con cierta sonoridad andaluza que cesar en el minuto **[13:26]**.

El actor hace sonar la campanilla y tras posarla en la mesa y prorrumpir en estentóreas carcajadas, coge un silbato de plástico y con él hace sonar **[13:38 a 13:58]** un fragmento de la melodía del pasodoble *España cañí* (1923), de Pascual Marquina Narro (1873-1948)<sup>142</sup>. Federico despierta, y un títere de un torero simula un enfrentamiento con un toro, clara parodia de la fiesta nacional, ahora ya sin música, en una escena desarrollada con el habitual lenguaje de los títeres de cachiporra.

Concluido el juego, Federico imita brevemente al torero, mientras la actriz que mueve la marioneta entona el recuerdo de la melodía de Marquina. La escena se cierra, también sin música, remedando el toreo entre la Virgen y la patena, hasta que finalmente todo regresa al capazo y Federico parece quedarse de nuevo dormido.

Una mujer anciana, vestida de negro, llega a escena y parece reñir al joven por haber jugado con cosas sagradas, hecho que le provoca inmenso dolor. La polisemia del signo es evidente: es una imagen próxima a la intransigencia de Bernarda Alba, también es la muerte, y también es la imagen de todas esas madres que han perdido a sus hijos, pues su movimiento de llanto sobre el cuerpo tumbado del títere, parece recordar el dolor de cualquier madre ante el hijo muerto.

---

<sup>142</sup> Para más información sobre la historia interpretativa de la obra, véase la página web: <http://cosicosas.blogspot.com.es/2013/01/canciones-espanolas-maxipluriversiada.html>

Tras propinar un bofetón al joven, el poeta le pide perdón, y ella, maternal, acaba acostándolo y tapándole de nuevo como para velar su sueño.

#### **4. Canción del Galapaguito [Cantaora y guitarra flamenca; al final, también piano]**

Entonces comienza otro nuevo fragmento musical [18:20 hasta 20:45], la canción popular del “Galapaguito”, canción que Lorca ha transcrito entre sus canciones populares españolas, una de las fuentes de inspiración que había usado Policarpo según él mismo nos había relatado. La canción es entonada en Sol menor por una cantaora flamenca a la que acompaña una guitarra, mientras Lorca, dormido, velado por la anciana vestida de negro, parece volar sobre una alfombra.

La escena –o el sueño– desaparece con el final de la canción, momento en que volvemos a encontrar a Federico ante su piano, tocando ahora él la canción que él mismo transcribió para piano [20:46-21:08].

#### **5. Tema del amor Dalí/Lorca [guitarra y piano] 21:29 hasta 26:30.**

En la siguiente escena, en la que Federico comienza siendo sólo espectador, vemos otro títere de un joven vestido como él, sostenido por un actor que lleva la barretina roja y el bastón característicos del último Dalí. Ambos títeres parecen reconocerse uno en el otro, e inician una especie de baile en el espacio, sostenidos por los autores, sobre una melodía clásica que suena primero en la guitarra, y posteriormente en el piano, llena de acentos andaluces que recuerda mucho la melodía inicial.

#### **6. El sueño de Federico [Piano, bajo y percusión] 26:40 hasta 30:12**

Tras el encuentro entre ambos, Dalí desaparece y Federico vuelve a quedarse solo. Esa soledad es interrumpida por el sonido triste del piano, acompañado ahora por el bajo y la percusión, con sonoridades jazzísticas de cierto corte atonal, que acompañan el vuelo del personaje sobre un instrumento de perfil daliniano, onírico, de evidentes connotaciones fálicas. Se trata de una melodía que desvela los sueños y anhelos del protagonista.

Tras desaparecer el títere, son los actores los que realizan en escena sus sueños **eróticos**.

#### **7. Jazz en Nueva York [piano, bajo y percusión] 30:42 hasta 41:47**

Una sirena de barco y el graznido de las gaviotas evidencian que Federico navega por el océano. El piano, acompañado por la percusión, hace sonar una melodía jazzística, con ecos de Broadway, mientras escuchamos en segundo plano sonidos de la gran ciudad como el tráfico y los cláxones de los coches. Y en un escenario de cabaret, sobre el silencio, el actor declama versos sueltos del poema “Nueva York”, del libro *Poeta en Nueva York* (1929-30), texto altamente simbolista de esta última etapa del poeta granadino.

### 8. Federico con la cruz a cuestas [25:48 hasta 38:42]

Los golpes de la caja nos introducen en una nueva escena con ritmo de marcha procesional –igual que las que suenan en Andalucía y buena parte del resto de España durante los desfiles procesionales de la Semana Santa–.

La marcha acompaña la aparición en escena de Federico llevando una gran cruz a cuestas, igual que Jesús de Nazaret, la cruz de su homosexualidad, en la que se puede leer en el palo vertical –*estipes* latino– el nombre del poeta norteamericano “Walt Whitman” (1819-1892) y en el palo horizontal –*patibulum* latino–, “Marica”. Whitman es uno de los poetas de referencia para Lorca, que le dedica una Oda incluida también en el libro *Poeta en Nueva York*.

Al sonido seco y áspero de la caja se va sumando el piano, el bajo y más instrumentos percusivos, que desarrollan un nuevo número de jazz mientras el poeta camina con su cruz y es crucificado.

La escena concluye con el cese del sonido del piano en el minuto 38:19, momento en que recupera todo el protagonismo el sonido de los golpes de caja, a ritmo de marcha que abrían la secuencia.

### 9. Federico en Cuba [Cantante y piano] 38:44 hasta 40:56

Cambiamos radicalmente de atmósfera. La cantante, acompañada ahora por el piano, entona ahora el poema “Son de negros en Cuba” –“Cuando llegue la luna llene,/ iré a Santiago de Cuba...”– que Lorca escribió en La Habana, en su estancia de 1930, tras haber abandonado Nueva York.

Se trata de una melodía con mucho ritmo y *swing* latino, acompañada por el piano a ritmo de Jazz. Federico baila con los dos actores animadamente.

En el minuto 40:56 la música cesa abruptamente cuando la vieja vestida de negro reaparece de nuevo en escena, sentada en su mecedora, acunando en silencio la bandera republicana: la evocación de Mariana Pineda es inevitable.

La vieja desaparece de nuevo, pero, desplegada la bandera de la II República, un combate en silencio de las manos de los dos actores, simboliza de forma poética la contienda civil.

El títere de Federico reaparece tras la bandera que parece servirle de telón teatral, tras el que saluda al público que le aplaude.

**10. Tema inicial, variación melódica de la *Canción de los Galapaguitos* [44:48 hasta 46:07]**

Reaparece la melodía triste y melancólica del principio interpretada por el piano; la bandera se pliega sobre sí misma y la actriz, que lleva una barretina roja, se la coloca a modo de banda transversal. Lorca parece volar de nuevo, hasta que se coloca en la espalda de la actriz, con la cabeza apoyada en la suya tapándole los ojos. Finalmente, el títere desaparece y cesa la música. Ya en silencio, un militar se lleva a la actriz, despojada de barretina y banda/bandera, y la golpea hasta matarla.

Los golpes de la muerte se funden con el sonido de un zapateado y los sonidos guturales de un combate. El actor y la actriz, con una cabeza de Federico, luchan y el poeta trata de huir de su destino, pero el sonido de dos disparos, logra matarlo.

La vieja se mece ahora sobre su calavera, mientras parece tararear algo divertida.

**11. Despedida de Federico [52:08 hasta 57:10]**

El piano interpreta de nuevo la melodía inicial a modo de epílogo, ahora sometida a un procedimiento de variación. Es una música andaluza, de carácter improvisatorio, como ya hemos dicho, pero actualizada, en fusión de estilos, flamenco y actual. Mientras, los actores tapan el títere con la misma tela morada que lo cubría al comienzo del espectáculo.

Reaparece la cantaora despidiéndose del personaje, que aparece ahora como un títere color azul, con alas de ángel, que recoge a Lorca y lo sitúa en la caja del piano, dentro, mientras la música adquiere un ritmo latino cercano al cha-cha-cha.

Los últimos acordes en el piano, a modo de *clusters*, que parecen ser tocados por el otro yo angélico de Lorca, transmiten lo caótico e incomprensible de la situación.





# *Conclusiones*

---

Clausuras de investigación

Conclusiones sobre el estudio realizado  
en la presente investigación



## CLAUSURAS DE INVESTIGACIÓN

Como cierre de la investigación, hemos realizado un cuadro-resumen que recoge la división por bloques correspondiente a los capítulos 3, 4 y 5 de la tesis doctoral. Contiene las características más reseñables obtenidas tras el análisis de los nueve espectáculos seleccionados como paradigma de estudio.

	QUIJOTE	UBÚ	CARMEN
<b>Primer Análisis: Historia</b>	Dramaturgia mixta	Dramaturgia mixta	Dramaturgia mixta
Sujetos	<p>Intensa labor de síntesis de la fábula en la versión teatral. A nivel de reparto:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Personajes presentes: Quijote y Sancho. Marionetas. Humanidad.</li> <li>-Personajes ausentes. Apuesta por la teatralidad. Actores.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Objetivo: <i>Crear la vida por abstracción y síntesis</i>, a partir de imágenes impersonales.</li> <li>-Apuesta por la teatralidad y por la parodia como sistema.</li> <li>-Apuesta por la estética y el carácter grotesco, una vuelta a lo primitivo y lo simplificado.</li> <li>-El personaje, una máscara sin psicología.</li> <li>-Recurso paródico: Extenso reparto de personajes.</li> </ul>	<p>Intensa labor de síntesis de la fábula en la versión teatral que, a nivel de reparto:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-los dos ejes de la historia, Carmen y Don José y</li> <li>-Dos únicos personajes secundarios, “El Tuerto” marido bandolero de la gitana y Lucas, un torero, el detonante de la tragedia,</li> </ul>
Acontecimientos	<p>Síntesis de la escenificación a nivel diegético y extradiegético. Respeto orden cronológico.</p>	<p>Síntesis de la escenificación a nivel diegético y extradiegético. Respeto orden cronológico.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Desnudamiento y reducción a lo esencial del esquema repetido en la tragedia clásica con un juego paródico.</li> <li>-Principio organizador hechos: <i>Principio de discontinuidad y elipsis en la estructura</i>, de <i>collage</i> intertextual de situaciones y frases textuales en clave burlesca.</li> </ul>	<p>Síntesis de la escenificación a nivel diegético y extradiegético. Respeto orden cronológico.</p> <p>De los tres momentos temporales a detectar en la cadena de acontecimientos de la novela (antecedentes, situación actual y consecuencias), todos los sucesos son antecedentes, justificado por la técnica narrativa de cajas chinas. La consecuencia, la muerte de los dos protagonistas.</p>

Circunstancias espaciales	Parajes geografía castellana. Estructura espacial de cajas chinas	-Ruptura de la convención unidad de lugar: Oposición <i>multiespacialidad diegética</i> y un decorado único abstracto y sintético, idea simbólica del espacio diegético.	Dos espacios metonímicos: el Sur y la ideología gitana, como espacio de libertad y el Norte y la ideología burguesa, como espacio del orden. La frontera: línea divisoria entre dos filosofías de vida opuestas. Lugar del conflicto y del intercambio.
Circunstancias temporales	Tres salidas en cuatro meses. -Ruptura de la convención unidad de tiempo: Continuidad marcada por la progresión delirio/lucidez de Quijote y no por la progresión del tiempo cronológico.	-Ruptura de la convención unidad de tiempo: Pocos indicativos temporales, en favor de la teatralidad y no de la mimesis. -Obra antihistórica. Mundo imaginario de los cuentos.	Ruptura de la convención unidad de tiempo en la novela: retrocede el tiempo en el tercer capítulo y en el cuarto, no coincide el tiempo cronológico con la exposición diacrónica de la narración (estudio intemporal de las costumbres gitanas).
<b>Segundo Análisis: Discurso</b>	Ruptura linealidad del discurso. Figurativismo fronterizo. Creación de momentos poéticos y abstractos.	Ruptura linealidad del discurso. Antilusionismo. Combinación de formatos o estilos teatrales.	Ruptura linealidad del discurso y de la ilusión escénica. Creación de momentos poéticos y abstractos. Combinación de formatos o estilos teatrales.
Sujetos	-Por estructura de la novela: Correlación de círculos concéntricos que provoca Polifonía de voces narrativas mediante diferentes planos de intervención. Perspectivismo múltiple. 2) Por voluntad dramática del director: Vínculo emocional del titiritero con el títere. Distintos niveles de implicación e interrelación. -Personajes ausentes a	- <i>Metateatro</i> : desdoblamiento dobles y triples actor/títere y <i>metadiégesis</i> , historia dentro de otra historia. -No identificación. -Teatro de objetos: personajes con uso de la metonimia. -Teatro de sombras: se crean personajes y soluciones escénicas con esta técnica. -Sustitución del concepto sujetos de la enunciación por <i>Visión</i> (García	- <i>Metateatro</i> y <i>metadiégesis</i> . Paralelismo doble con Quijote: 1) similitud estructural entre novelas originales con la técnica cajas chinas: Polifonía de voces narrativas mediante diferentes planos de intervención. Perspectivismo múltiple. 2) Por voluntad dramática del director: Vínculo emocional del titiritero con el títere. Distintos niveles de

	<p>nivel intra-diegético, asumidos a nivel extra-diegético por los manipuladores.</p> <p>-<i>Metalepsis</i>: Transgresión entre niveles, del intra-dramático al extra-dramático y viceversa.</p> <p>Marionetas como personajes secundarios: recurso teatro en el teatro.</p>	<p>Barrientos): Recepción del público.</p> <p>-Teatro de movimiento.</p> <p>-Danza contemporánea.</p>	<p>implicación e interrelación.</p> <p>-<i>Metalepsis</i>: Transgresión entre niveles, del intra-dramático al extra-dramático y viceversa.</p> <p>Actores, función de <i>seudomediadores</i> de “los que cuentan la historia” o de los sujetos de la enunciación.</p> <p>Código interpretativo: Disociación general entre manipulador y todo aquello que es capaz de manipular.</p> <p>-Danza contemporánea.</p>
Mecanismo discursivo	<p><i>Metateatro</i>: desdoblamiento dobles y triples actor/títere y <i>metadiégesis</i>, historia dentro de otra historia.</p> <p><i>Metadrama</i>: El drama secundario, interno o de segundo grado se escenifica como un sueño, un recuerdo, una acción verbal de un “narrador”, etc.</p> <p>-La unidad procede de la articulación de paradigmas –aventuras y conversaciones–, y no de la sucesión sintagmática de los elementos narrativos por causa-efecto.</p> <p>Diégesis envuelta y precedida por un acto ritual/ceremonial.</p> <p>-Proceso de ensombrecimiento y dramatismo de la puesta en escena.</p> <p>-“Des-literaturización del espectáculo: musicalidad del lenguaje. Teatro de imágenes visuales y sonoro-musicales.</p>	<p>-Metateatro antimimético: mimesis de mimesis.</p> <p><i>Metadiégesis</i>, historia dentro de otra historia.</p> <p>-Simultaneidad de distintos planos en la acción dramática: Teatro virtual. Animación. Coreografías/secuencias de movimiento y texto de actores</p> <p>-Se intenta clarificar la línea argumental. La interrupción de la acción dramática viene dada por la <i>dramaturgia de la imagen</i> y por la introducción de números musicales cantados y coreografiados.</p> <p>-Las tres categorías que constituyen la <i>visión</i> como sistema de análisis, teniendo en cuenta la semiosis del desdoblamiento del teatro, son:</p> <p><b>Distancia</b>: personaje degradado, <i>ucronía</i>, <i>multiespacialidad</i>, <i>espacio metonímico</i> o “indicial”, <i>interpretación distanciada</i></p>	<p>-Modelo de escenificación auto-referencial: <i>Quijote</i>, paralelismos estructurales y estilísticos y profundización en el uso de determinados recursos.</p> <p>-<i>Metadrama</i>: procedimiento diegético que va más allá que el metateatro o, convencionalmente, “teatro en el teatro”. El drama secundario, interno o de segundo grado se escenifica como un sueño, un recuerdo, una acción verbal de un “narrador”, etc.</p> <p>[<i>Metateatro</i>: desdoblamiento dobles y triples actor/títere y <i>metadiégesis</i>, historia dentro de otra historia]. La diégesis envuelta y precedida por un acto ritual o ceremonial.</p> <p>-“Des-literaturización del espectáculo: musicalidad del lenguaje. Teatro de imágenes visuales y sonoro-musicales.</p>

	-Uso de recursos musicales de la época y distanciamiento a través de un territorio sonoro totalmente conceptual. -	<i>pero orgánica, máxima distancia comunicativa espacial pero integración del público</i> <b>Perspectiva:</b> tensión entre la <i>perspectiva externa</i> (distanciamiento) y <i>perspectiva interna implícita</i> : introduce la figura de un “dramaturgo” interno como “‘doble hipotético’ del público. Identificación. <b>Niveles dramáticos:</b> Intertextualidad, parodia satirizante.	-Uso de recursos musicales de la época y distanciamiento a través de un territorio sonoro totalmente conceptual. -
Contexto dramaturgico	Combinación de lo clásico y lo contemporáneo. -Drama llamado de personaje, cómo se la concibe y presenta es un factor que afecta al resto de componentes escénicos. Expresionismo. -El teatro como rito. Intención de enmarcar la fábula en un contexto donde la ritualidad y la extradimensionalidad acogen la ficción. -Marco dramaturgico extrínseco al texto: Metateatro -Universo simbólico, metafórico y existencia de <i>anomalías en el plano espacio-temporal</i> : topología y temporalidad interioridad/ exterioridad. Espacio metonímico/indicial (Semantización del espacio. Espacio múltiple y polisémico. En continua transformación, escenario viviente. Categoría de personaje, por relevancia, junto a los actores y el papel de la música.)	-Categoría <i>performativa</i> denominada dramaturgia “ambiental”: percepción y manipulación del tiempo y el espacio a través del sonido y el movimiento, basados en gramática visual y auditiva. Dramaturgias de la imagen. - La semiología del espacio se concibe en continua construcción y aprovechando la infraestructura técnica del local como material escenográfico. -Expansión del espacio escénico en función de la teatralidad, no de la fábula. - El “estilo” escenográfico para representar el espacio visible físico se sitúa en dos grados distintos de distancia representativa: espacio <i>metonímico</i> (distancia intermedia), <i>espacio convencional</i> (distancia máxima, la escena abierta del resto del dispositivo escénico). Y, por último,	Combinación de lo clásico y lo contemporáneo. -Drama llamado de personaje, cómo se la concibe y presenta es un factor que afecta al resto de componentes escénicos. -Protagonista: más cercana a la visión mitocrítica que a la literaria u operística. Expresionismo abstracto (puente al teatro de objetos): -Uso de signos abstractos en espacios indefinidos. -El teatro como rito. Intención de enmarcar la fábula en un contexto donde la ritualidad y la extradimensionalidad acogen la ficción. -Marco dramaturgico extrínseco a la fábula: Metateatro Espacio metonímico/indicial (Semantización del espacio. Espacio múltiple y polisémico. En continua transformación. Categoría de personaje, por

	<p>Espacio mental, subjetivo e irreal.          Metonímico: libros/mundo.          Escenografía visual y sonora. Función icónica y referencial. Anomalía en el nivel de la temporalidad:          -El plano temporal de la ficción no se sitúa en el tiempo diegético de la historia.          - <u>El orden temporal</u> de la secuencia diegética de escenas es cronológico (excepto dos escenas acronológicas. Poéticas).  <u>“Distancia” temporal</u>: Dos localizaciones temporales por la superposición de diferentes niveles dramáticos. En el primer nivel se sitúan los actores, contemporáneos, que invocan y ejercen de pseudomediadores desde el nivel extra-diegético. Sitúa la fábula de <i>Quijote</i>, segundo nivel, en un presente atemporal. Acercamiento de un clásico al público actual.</p>	<p><i>escenografía aumentada</i>, modelo que se sitúa en el contexto estético de lo presentativo y lo postdramático.</p>	<p>relevancia.)          -Espacio objetual:          Diferentes niveles de figuratividad en el concepto de títere según el personaje.          Desemantización de objetos para crear signos espaciales (telas, etc.)          -Espacio corporal y sonoro: Iconicidad del espacio cultural de la protagonista con la gestualidad de los actores y de referencias rítmicas, verbales/no-idioma y musicales. (Cuerpo parcial/metonímico)          Espacio escenográfico:          Iluminación con pequeños focos manejados por los actores: luz en contrapicado.          Expresionismo abstracto.          -Al final: espacio metafórico o icónico por relación alegórica de semejanza con la ficción figurada: plaza de toros (simbología del color, semicírculo/cuerno de toro). Estilización simbólica con referentes a la iconografía de la pintura de Miró.          Anomalía en el nivel de la temporalidad:          -El plano temporal de la ficción no se sitúa en el tiempo diegético de la historia.          -<u>La estructura temporal</u>: Primero, discontinua con cambio de grado hacia la continuidad, sin llegar al isocronismo, a medida que los personajes-títeres se desdoblan en los actores.          - <u>El orden temporal</u> de la secuencia diegética de</p>
--	---	--	--

			<p>escenas es cronológico (excepto dos escenas acronológicas de anticipación. Poéticas).  <u>-"Distancia" temporal:</u> Dos localizaciones temporales por la superposición de diferentes niveles dramáticos. En el primer nivel se sitúan los actores, contemporáneos, que invocan y ejercen de seudomediadores desde el nivel extra-diegético. Sitúa al mito de Carmen, segundo nivel, en un presente atemporal. Acercamiento de un clásico al público actual.</p>
Receptor	<p>-Receptor incluido sutilmente. No ficcionalizado. Efecto distanciador. Los conflictos e interrelaciones se actualizan.          -Se obliga al espectador a traducir los significantes en su mente y averiguar los sentidos en un presente continuo.          -Le exige, de modo delicado, una participación <i>kinestésica</i> en la que vaya reaccionando físicamente a la partitura.          -Fenómeno colectivo que se produce, a nivel de recepción, en los espectadores de todo el mundo en la comprensión del uso no convencional de la lengua: <i>koiné</i>/idioma <i>standard</i></p>	<p>Receptor incluido sutilmente. No ficcionalizado.          El espectador comparte con el actor el espacio ficcional. Está inmerso en el doble perspectivismo:          Distanciamiento-          Inmersión.</p>	<p>Receptor incluido sutilmente. No ficcionalizado.          Tipo de espacio teatral "a la italiana", pero la relación con la sala se dinamiza porque se opta por la modalidad de integración:          -Espacio semicircular invita a completar el círculo con el resto de la sala, incluyendo al público.          -Escena parcialmente abierta: el espectador se sitúa frente al escenario de modo fijo, a la manera convencional.          -Fenómeno colectivo: comprensión del uso no convencional de la lengua.</p>



	Historia del soldado	El retablo de Maese Pedro	¡Hola Cenerentola!
<b>Lectura de la fábula</b>	Dramaturgia mixta	Dramaturgia fabular	Dramaturgia mixta
<b>Espacio, tiempo, acción</b>	<p>-Poema visual y sonoro en movimiento y en construcción</p> <p>-Se abandona la mesa/tarima como espacio escénico propio de la técnica del <i>bunraku</i> por la relación títere y actor con el espacio total y, por tanto, con la teatralidad.</p> <p>-Se conservan características de la técnica japonesa: depuración artística del espacio, restricción de recursos y la doble dimensión visual y auditiva. A través de la acción, desarrollo temporal y espacial simultáneos.</p> <p>-Teatralidad: Ruptura de “la cuarta pared” y de la ilusión escénica.</p>	<p>-Teatro en el teatro: Teatro de guiñol dentro del teatro de marionetas. Metadiégesis. Espacialidad: Los lugares de la fábula representados son los mismos que plantea Falla.</p> <p>Temporalidad: respeta todas las escenas que plantea la estructura original y las presenta en el mismo orden sin ningún tipo de alteración.</p> <p>Discurso: Cada escena de la historia se cuenta dos veces y con lenguajes distintos: 1<sup>a</sup>) Narratividad: Trujamán; 2<sup>a</sup>) con música y Dialoguicidad: las marionetas y cantantes interpretan la escena narrada.</p> <p>3) Narración carolingia en guiñol: sólo música, sin canto</p> <p>-Síntesis de la fábula a nivel de reparto: se prescinde de los personajes mudos de la venta (excepto, Sancho Panza) y de los personajes secundarios de las figuras del retablo.</p>	<p>Opción dramática: “reinventar” la ópera de Rossini, con la intención de despojar a la ópera de su lado más convencional y acercarla al público familiar.</p> <p>-Primera anomalía: ruptura de la mimesis aristotélica, es decir, de la ley de causalidad que rige la organización del espacio y del tiempo. Se muestran los mecanismos que habitualmente crean la ilusión. Genera el efecto de distanciamiento y la hilaridad.</p> <p><i>Anomalía en el nivel de la temporalidad:</i> es la imaginación convertida en categoría dramática la que atrae al presente mundos y personajes fantásticos no importa de qué tiempo. Presentación de los acontecimientos en un modo <i>anacrónico</i> de tipo <i>prospectivo</i> La obra tiene una estructura circular.</p>
<b>Signos visuales no intérprete</b>	<p>Escenografía de tipo abstracto (no se ajusta a ningún espacio ni tiempo concretos): Atemporalidad/ universalidad</p> <p>-Desmaterialización de la escenografía (materiales</p>	<p>-La propuesta escénica más clásica de las seleccionadas.</p> <p>-Arte figurativo: El estilo de la puesta en escena respeta el giro de Falla hacia la estética neoclásica, austera y escasa de artificio, y su mirada al Medioevo y la</p>	<p>Escenografía de tipo abstracto (no se ajusta a ningún espacio ni tiempo concretos): Atemporalidad/ universalidad</p> <p>-Orquesta en el escenario, en la extra-</p>

	<p>ligeros, volúmenes, la luz...)</p> <p>-Concepto dinámico de la escenografía. Multiplicidad.</p> <p>-Concepto de dispositivo escénico por encima del de espacio escenográfico</p> <p>-Se deja a la vista el esqueleto de todo el escenario.</p> <p>-Influjo cubismo y fauvismo</p> <p>-Dramaturgia simbólica y sintética que afecta a todos los lenguajes escénicos: Protagonismo del componente plástico de la escenificación.</p> <p>Final: espacio expresionista. Triunfo de la sombra. Diabolo.</p> <p><u>Objetos</u></p> <p>-Seis títeres de diferentes tamaños, diversos objetos escultóricos y elementos escenográficos.</p> <p>Abstracción.</p> <p>-Entre las artes plásticas y el teatro: 1) Elementos fijos, 2) Elementos no-fijos, 3) Teatro de marionetas y 4) Teatro de objetos y trayectorias manipuladores (a partir de la crisis de las artes figurativas).</p> <p>Categoría emergente postdramática: Espacios creados por la conjunción cuerpo-materia-objeto con funciones retóricas: Espacio de tránsito, escenografía humanocósmica, teatro de sombras, etc.</p>	<p>música antigua española. La iconografía se inspira y es reflejo de la novela cervantina.</p> <p>Iluminación: Fiel al original con el uso de pantallas pequeñas, con velas de cera, para dar un ambiente antiguo.</p> <p>-Orquesta en el escenario, en la extra-escena, por equilibrio entre dos lenguajes escénicos.</p> <p>-Objetos: Se utilizan dos tipos de muñecos los del retablo de Maese Pedro, más primitivos, para la acción del romance (manejados con varillas) y los personajes mudos como Sancho Panza, el mono... y los musicales don Quijote, Trujamán y Maese Pedro, con mayor articulación (bocas articuladas) para producir el efecto contrastante de una verosimilitud teatralizada.</p>	<p>escena, por equilibrio entre dos lenguajes escénicos.</p> <p>-Desmaterialización de la escenografía (materiales ligeros, volúmenes, la luz...)</p> <p>Categoría emergente postdramática: Espacios creados por la conjunción cuerpo-materia-objeto con funciones retóricas: Espacio de tránsito, escenografía humanocósmica, teatro de sombras, animación videográfica, etc. Más objeto escenográfico fijo, multifuncional a nivel semiológico.</p> <p>-Espacios múltiples: se materializa de manera estilizada, por momentos pictorizado, otros - mediante la animación-presentado como la abstracción de un cómic, pero siempre con influencia de la pintura en su composición visual.</p> <p>-Objetos (teatro asociativo):</p> <p><i>-Anomalía en el nivel del lenguaje mediante el teatro de objetos.</i></p> <p>Discurso basado en transferencia de lenguajes. Categorías: Descontextualización del objeto. Transformación.</p>
--	--	--	--

Signos visuales intérprete			
Actor	<p>Abstracción en el arte del movimiento.                      Dramaturgias no verbales: <i>teatro de movimiento/ danza contemporánea</i>.                      Modelo actoral:                      Narrador: teatro discursivo y asociativo (orador y actor). Función metadramática.                      Resto del elenco, <i>performers</i>: teatro asociativo.                      Construyen el <i>espacio gestual o lúdico</i>.                      Los personajes son marionetas que, por efecto espejo, a veces se reflejan en el <i>performer</i>, se desdoblán. -“El actor como materia plástica”.</p>	<p>Voluntad expresa en la neutralidad de la interpretación de los manipuladores. Es necesario que estén a vista de público cuando manejan a los muñecos del proscenio, pero no existe ningún tipo de implicación.</p>	<p>Estilo interpretativo orgánico, presentacional, Modelo actoral: creación del juego con arquetipos. Personajes no caracterizados psicológicamente.                      Grupo 1) Trío de personajes excéntricos: El arquetipo es el del <i>clown</i> con función de mensajero y bufonesco. Un <i>clown</i> que combina la estructura clásica del trío de payasos y sus roles, y el corte contemporáneo de personajes desarraigados y sin identidad.                      Grupo 2) Personajes de ópera, prototípicos, extraídos de la tradición oral. Ficción dentro de la ficción. Cuerpo-signo. Descontextualizados.</p>
Músico	<p>-Convivencia de músicos, actores y narrador en el escenario.                      Horizontalidad.                      Objetivo                      Stravinsky/Cerveró/                      Policarpo: ver cómo se consigue el sonido y observar la belleza del gesto cuando se enfrenta a la dificultad de ejecutar esa partitura.                      Organicidad, fusión de vivencia y expresión a través de la implicación del cuerpo.</p>		<p>Volvemos a encontrar la presencia de la formación musical en el escenario, como en <i>El Retablo de Maese Pedro e Historia del soldado</i>, sólo que, en este caso, están a la derecha del escenario y se integran en la acción dramática. Se interactúa.</p>
Otros signos visuales y espaciales	<p>Vestuario, participe de la abstracción, neutro.                      Intermediario entre</p>		<p>Semanticidad del vestuario condicionada por parámetros estéticos</p>

	<p>cuerpo del actor y objetos. Actores: texturas y colores naturales. Músicos: negro. El foco en el instrumento y la manos.</p>		<p>del espectáculo. 1) <i>Clown</i>, elegante y deportivo. Mundo del Circo y teatro del absurdo. 2) Combinación estilística de línea clásica de la ópera y cuentos infantiles. Músicos: Integración estética.</p>
<b>Signos auditivos</b>			
Texto	<p>-El silencio verbal de los títeres protagonistas ayuda a que el protagonismo sea del resto de lenguajes escénicos. - Alberti suprime todos los diálogos verbales entre el Diablo y el soldado los recitados sobre pulso rítmico que existen en la partitura de Stravinsky y Ramuz. Y sustituye el texto por didascalias convertidas en acción escénica. Al eliminar texto, se suprimen referencias espaciales y parte de los espacios aludidos</p>	<p><i>Ópera para títeres</i>, adaptación musical y escénica que recrea con perfección el lenguaje castellano arcaico de la novela cervantina. -Tendencias cercanas al movimiento reformador de la <i>reteatralización</i>: vuelta a la oralidad como recurso idóneo para romper con la ficción y volver a las raíces del teatro. Opción dramática que combina muy bien con los espectáculos musicales y escénicos.</p>	<p>El hecho de que se haya escogido a un trío de <i>clowns</i> como conductores de esta historia determina el estilo de lenguaje. Rasgos cercanos al universo de los niños. Teatro dentro del teatro. <i>Metadiégesis</i>: Fragmentación del discurso fabular original, envuelto en un marco dramático de creación personal, Intervención por incorporación de materiales textuales.</p>
Música, sonidos y ritmo	<p>-A nivel estructural, el espectáculo es fiel a la partitura original. -Ruidos:Inclusión de intervenciones y efectos musicales nuevos que poseen función dramática. -Incrementan la función semiológica de la música y el código estético-musical que rige el concepto global del espectáculo. -La dirección musical realiza una relectura contemporánea: estudia</p>	<p>Ópera de cámara con partitura muy rica en evocaciones históricas, juegos intertextuales y modernidad (por ejemplo, en la forma de utilizar la percusión como recurso. También Stravinski en <i>Historia del soldado</i>).</p>	<p><i>Anomalías a nivel de partitura</i>.El discurso musical se ve afectado por la propuesta dramática. Utilización de <i>La Cenerentola</i> de Rossini como eje vertebrador para un espectáculo de nueva creación. Tareas de intervención por supresión. Se incluyen intervenciones y efectos musicales nuevos que poseen una función dramática. Son signos</p>

	las claves originales y aporta soluciones escénicas según principios estéticos de ahora (ejemplo, la utilización de la percusión como un recurso principal concebido ya por Stravinsky).		que incrementan la función semiológica de la música y el código estético-musical que rige el concepto del espectáculo.
<b>Receptor</b>	-Receptor incluido, no ficcionalizado, al romper "la cuarta pared". -El Narrador se dirige a él.	-Receptor omitido. Dramaturgia de "cuarta pared", El discurso se ofrece en "circuito cerrado".	Receptor incluido, no ficcionalizado: El actor es "orador-hablante" que se comunica con el público.

	El jardín de las delicias	Cosmos	La sonrisa de Federico García Lorca
<b>Principios estéticos</b>			
Escenificación	Teatro asociativo o posdramático: las acciones y/o imágenes están relacionadas con un motivo y un concepto, la pintura de El Bosco, que articuladas según la percepción subjetiva del dramaturgo, construyen una red conceptual más amplia, personal y contemporánea cuyo es resultado el espectáculo de creación teatral. Disciplina que el teatro posdramático denomina <b>dramaturgia visual</b> .	Teatro asociativo o posdramático: sucesiva creación de imágenes para la escenificación mediante el movimiento y a partir de la relación con un objeto cotidiano, el vaso de plástico. -La escenificación no se refiere a una estrategia de representación, sino de generación: acciones en vivo que los <i>performers</i> presentan en el aquí y ahora compartido con el espectador. El concepto de escenificación parte del hibridismo: <b>performance art</b> .	Teatro asociativo: Policarpo "presenta" acciones e imágenes relacionadas con un tema, la vida de Lorca, a partir del cual realiza sus variaciones subjetivas y así encontrar las asociaciones entre el universo lorquiano y su universo y discurso particular.
Tesis	Visión personal del creador: Se intenta eliminar barreras entre	En <i>Cosmos</i> se sugiere un cuestionamiento de la sociedad de consumo de	Reflexionar sobre la memoria histórica transmitida por nuestros

	<p>vida y arte con el objetivo de plasmar esta falta de estructura en la escena. El arte tiene que ser capaz de seguir transmitiendo al público que no hay un pensamiento único ni un solo móvil hacia la emoción. Reflexión sobre la religión aprendida de niño.</p>	<p>masas, que convierte a las personas en engranajes del sistema capitalista y en generaciones del usar y tirar, planteado desde la experiencia estética, lejos de cualquier obviedad para reencontrar una nueva identidad.</p>	<p>padres ligada especialmente a la experiencia traumática de la Guerra Civil y sobre la homosexualidad, eje medular de la pieza. Como artista y como persona aprovecha su sistema de expresión para entenderlo y para contarlo.</p>
Línea de desarrollo	<p>La línea de desarrollo no se produce por encadenamiento sino por sucesión de acciones siguiendo la línea de composición de la pintura original: sucesión de cuadros. Ausencia de fábula, de personajes y texto. Carácter fragmentario a base de imágenes plásticas muy poéticas, autónomas y con un tempo individualizado.</p>	<p>La línea de desarrollo no se produce por encadenamiento sino por sucesión de acciones. Se aniquila la fábula. La experimentación con las infinitas posibilidades que ofrece un simple vaso de plástico desechable es la que genera el juego de parecidos formales y de ideas, y la cadena de correspondencias y asociaciones por parte del espectador.</p>	<p>La línea de desarrollo no se produce por encadenamiento sino por sucesión de acciones. Se parte de un orden lógico, cronológico, que sirva como eje estructurador, y abierto a las variaciones, alteraciones y situaciones emergentes que surjan en el proceso de creación.</p>
Lógica	<p>La lógica de desarrollo es la causalidad deconstruida, de manera que presenta acciones desordenadas. La estructura no es aleatoria, se ampara en el carácter procedimental de la pintura original, pero en las antípodas del orden jerárquico clásico del teatro narrativo.</p>	<p>La lógica de desarrollo es la causalidad deconstruida, -"Lógica perversa" porque bajo la apariencia de que no existe una lógica al estilo clásico, se esconde una nueva manera de aprehender la realidad y de estructurar el hecho escénico.</p>	<p>La lógica de desarrollo es la causalidad deconstruida, de manera que presenta acciones desordenadas pero no aleatoriamente.</p>
Principio organizativo	<p>El principio que ordena la sucesión de las partes de la estructura externa del espectáculo es la macroestructura, que otorga unidad al conjunto y es fiel, de una manera personal, a la estructura del cuadro</p>	<p>El principio que ordena la sucesión de las partes se basa en un conjunto de repeticiones y variaciones. Poesía visual hecha de rimas y ecos desde un lenguaje personal.</p>	<p>El principio que ordena la sucesión de las partes de la estructura externa del espectáculo es la macroestructura, que otorga unidad al conjunto y es fiel, de una manera personal, a la selección de momentos</p>

	original.		de la vida de Lorca. Se juega con repeticiones o variaciones temáticas y con acciones paralelas.
Estructura u ordenación	<p>Sucesión de cuadros. En cuanto a la estructura dramática interna, el principio organizativo es la forma abierta. Tenemos que hablar de trama y no de argumento. La base estructural son las escenas y los cuadros o secuencias. Fragmentación. A nivel estructural, el guión se divide en tres grandes partes con voluntad de ser fiel a la estructura del tríptico en la composición del espectáculo.</p>	<p>Se divide en tres partes o macrosecuencias a partir de la variación de un motivo que deconstruye las estructuras de los paradigmas narrativo y discursivo y recurre a otra ordenación más cercana al concepto de exposición plástica y de instalación. Sucesivas acciones performativas. Se diluyen las fronteras entre las distintas disciplinas artísticas.</p>	<p>Sucesión de cuadros. En cuanto a la estructura dramática interna, el principio organizativo es la forma abierta. Tenemos que hablar de trama y no de argumento. La base estructural son las escenas y los cuadros o secuencias. Fragmentación</p>
Montaje	<p>El criterio por el que se rige es el principio de ensamblaje de aleatoriedad. Se ha construido a base de compilar momentos y las transiciones entre las partes nunca son abruptas ni suponen un corte. Se trataría de tránsitos convencionalizados entre fragmentos, que con voluntad de caos se insertan en el pulso de un mundo que tiene un desorden ordenado particular.</p>	<p>El criterio por el que se rige es el principio de ensamblaje de aleatoriedad. No sigue un desarrollo y consiste en la yuxtaposición de acciones de manera aleatoria. En su concepción dinámica y performativa, este sistema no concibe lo presentado como un resultado, sino como un continuo hacerse. Las transiciones son tránsitos convencionalizados entre las acciones con un tempo que no responde al ritmo global del espectáculo.</p>	<p>El criterio por el que se rige es el principio de ensamblaje de aleatoriedad: concepto fragmentario de cuadros o de secuencias. Se ha construido a base de compilar momentos trabados por transiciones o tránsitos convencionalizados que actúan como secantes, acumuladores, conectores y embragues, generalmente con funciones retóricas.</p>
Principio de transmisión o efecto	<p>El objetivo es interrumpir los hábitos de percepción cotidianos y apelar al imaginario del espectador a través de la llamada asociación</p>	<p>Al escoger que la materialidad de la realización escénica se genere de un modo performativo, busca afectar no sólo la atención del</p>	<p>Busca afectar no sólo la atención del espectador sino su percepción y su mirada. Así podrían abrir sus canales y estimar que</p>

	<p>‘mental’, y provocar así una apertura sensorial y cognitiva. Así podrían abrir sus canales y estimar que hay otras vidas o, al menos, otras opciones de vivirla más intensas y fronterizas.</p>	<p>espectador sino su percepción y su mirada: 1) escogiendo un elemento ordinario que al convertirlo en insólito hace que aparezca transfigurado. 2) provocando que el espectador capte que los componentes escénicos, elaborados en el nivel de la materialidad de los lenguajes (movimientos, acciones, gestualidad, plástica, sonoridad, etc.) afectan su percepción y le transforman.</p>	<p>hay otras opciones de vida, que no por ser intensas y fronterizas, merecen menos respeto. Apelación a la memoria histórica y a cómo se ha tratado la homosexualidad.</p>
Representación del mundo	<p>Lejos de buscar de identificación y la empatía con el mundo real del teatro narrativo, pretende demostrar que aún quedan realidades por descubrir, otras percepciones, sensaciones, relaciones y experiencias que desconocemos y que están ahí, al alcance de los sentidos, y abrimos a percibir el mundo de un modo mucho más sensible, a manera de sinestesias.</p>	<p>El creador propone otra manera de captar la realidad y la transforma en arte. Desemantización del objeto. El efecto de verosimilitud radica en la realidad de sus mecanismos. Mostrarlos. Desenmascararlos y presentar el artificio. La intención es que el espectador pueda percibir de otro modo el cosmos que habita y así, transgredir las ideas prefijadas de la cultura.</p>	<p>Principio de caos organizado en Policarpo: Ardua búsqueda del duende lorquiano intentando manejar las claves que sugiere el poeta, adivinarlas desde la entraña, desde el respeto, investigando en sus gustos y su estética y explorando la manera de traducirlas a la escena jugando con sus imágenes y su simbología. El estilo teatral lejos del “ilusionismo”, forma parte del universo de la imaginación, es Lorca y es Policarpo.</p>
Procedimiento estético dominante	<p>Recurso estilístico: abandono de la síntesis. Se sustituye por una nueva visión, la semántica de la forma. Al cambiar el acento de la significación por el de la percepción, ésta es y debe ser abierta, fragmentaria y aparentemente caótica. -Búsqueda de coherencia</p>	<p>La categorías son principalmente dos (que comparten características conceptuales y procedimentales): poesía visual y <i>performance art</i>. Disolución de fronteras artísticas. Conexión con la poesía-objeto y Posteatro (poesía escénica) de Joan Brossa.</p>	<p>La categorías son principalmente dos (que comparten características conceptuales y procedimentales): Teatro poético + poesía visual: Teatro visual. Encontramos rasgos de la corriente simbolista, escenas con trazos surrealistas y otras, que</p>



	entre la forma y el discurso, es decir, entre lo que se cuenta y cómo se cuenta.		remiten al expresionismo abstracto. - <i>Metadrama</i> : onirismo y forma ceremonial. [ <i>Metateatro</i> : desdoblamientos y <i>metadiégesis</i> , historia en otra historia (guiñol)].
Relación con el texto	-El referente originario se separa del arte de la literatura dramática o musical y acude a las artes plásticas. -En el guión escénico, a modo de poema visual, hay una primera selección de los motivos del cuadro que interesan dramáticamente y adelanta la mixtura y la concepción estética del espectáculo.	Referentes no textuales que habitan la mente creativa y que se traducen en la escena en colores, sonidos, luz, música, ritmo, ideas, texturas, denuncias, etc., elementos que habitan el terreno de Psyque.	Guión escénico que lleva por subtítulo "Texto para acotar la escena", cercano al concepto de un cuaderno de dirección.
<b>Recursos de composición</b>			
Modelo actoral	-El concepto interpretativo es el del operador o ejecutante y, como dijimos, <i>performer</i> . -Categoría: conjunción cuerpo-materia-objeto: el cuerpo y las cosas (Lehmann) -El tipo de acción no es mimética. Es neutra. No se asumen personajes. Transgresión en la que el objeto pasa a ser sujeto y crea la sensación de el humano se transforma en objeto, hasta llegar en ocasiones a una cosificación. -Dramaturgias no verbales: se utiliza el <i>teatro de movimiento</i>	-El concepto interpretativo es el de ejecutante o <i>performer</i> . -Las categorías a resaltar en el sistema de interpretación de este paradigma es el concepto de corporización/ <i>embodiment</i> . -El tipo de acción no es mimética. Es abstracta. No se asumen personajes. - Se exhiben la destreza, las habilidades y el dominio de disciplinas corporales de los intérpretes. Materialidad. -Ritmo y musicalidad vocal y corporal. Mundo sonoro. Dramaturgias no verbales: se utiliza el <i>teatro de movimiento</i> .	-El concepto interpretativo es el del operador o ejecutante y, como dijimos, <i>performer</i> . -Categoría: conjunción cuerpo-materia-objeto. -El tipo de acción es más mimética que en <i>Cosmos</i> y <i>El jardín de las delicias</i> , aunque los trazos son estilizados y apuntan al expresionismo. -Se asumen brevemente personajes en el proceso de corporización. -Dramaturgias no verbales: se utiliza el <i>teatro de movimiento</i> .
Objetos	-Descontextualización	-Descontextualización del	-Desemantización del

	<p>del objeto. La categoría emergente: la transformación</p> <p>La conceptualización estética de los objetos: Figuratividad (nunca exactamente mimética, aunque se recrea el universo del Bosco). Abstracción en sentido formal filosófico y psicológico.</p> <p>-Dramaturgias no verbales: se utiliza el teatro de objetos.</p>	<p>objeto. Con la transformación referencia significados varios.</p> <p>-Categoría, por la producción performativa de materialidad: difuminación de fronteras entre lo vivo y lo inerte.</p> <p>-Proyección a plano poético.</p> <p>-Dramaturgias no verbales: se utiliza el teatro de objetos.</p>	<p>objeto: <i>transformación.</i></p> <p>Conjunción cuerpo-materia-objeto: Las variantes del cambio del modelo actoral las condiciona la estética del objeto, al tiempo que se investiga una línea de teatro más contemporáneo.</p> <p>Dramaturgias no verbales: se utiliza el <i>teatro de objetos.</i></p>
Tiempo	<p>-Anomalías del discurso en el nivel de la temporalidad:</p> <p>Se juega a la duplicidad temporal: tiempo pasado-presente atemporal cohabitan, en función de la clase de relación que tienen los distintos seres con ese mundo.</p>	<p>El tiempo es el tiempo real, el del presente, el de la vivencia directa <i>performer</i> / público.</p> <p>Tratamiento del tiempo: Procedimiento de la repetición como recurso no tanto de fracturar el tiempo, sino de contraponerse a otro procedimiento más convencional, la duración.</p>	<p>-Anomalías del discurso en el orden temporal <i>modo anacrónico prospectivo y retrospectivo.</i></p> <p>La secuencia diegética de escenas cuenta la biografía de modo acronológico.</p> <p>-Tiempo interior. Juego de dobles opuestos.</p>
Espacio	<p>-Espacio metonímico: La relación simbólica no está metaforizada porque no se acentúa la similitud visual.</p> <p>-Teatro de imágenes: retoma la tradición pictórica de los <i>tableaux vivants.</i></p> <p>-El dispositivo escénico responde a una escenografía de tipo abstracto. No se centra en ningún lugar ni tiempo específicos. Se crea la sensación de atemporalidad y universalidad, funcionando con objetos que lo completan y, a veces, concretan.</p>	<p>-Espacio parateatral o no convencional.</p> <p>-Categoría emergente: explorar la arquitectura a través del movimiento. Se involucra al espectador. (distancias, movilidad).</p> <p>-Desmaterialización de la escenografía (materiales ligeros, volúmenes, la luz...)</p> <p>-Concepto de dispositivo escénico por encima del de espacio escenográfico</p> <p>-Se deja a la vista el esqueleto de todo el escenario.</p>	<p>Anomalías del discurso en el orden espacial.</p> <p>Ámbito en que se desarrolla la acción dramática contextualizado o <i>indexicalizado</i>: hay una serie de indicios que metaforizan el tipo de entorno en que se halla el personaje (musicales, objetuales, lumínicos, etc.)</p>

	-Necesita de la imaginación del espectador porque no es una escenografía ni descriptiva ni objetiva.		
Espectador	-Se intenta desencadenar en el espectador asociaciones, un flujo de imágenes que circulen en doble dirección entre él y la escena. -Objetivo: ensanchar la percepción y, sintiendo, que haya una aceptación natural de la complejidad y de la fusión de los opuestos que componen al humano y al universo. Así, transformarle. -Fenómeno colectivo: Dramaturgias no verbales.	Categoría: copresencia física de actores y espectadores (contacto, tránsito, distancias) Espacio metonímico: la relación simbólica no está metaforizada, no se acentúa la similitud. Se genera un <i>continuum</i> de lo real, esto es sólo un fragmento del universo/cosmos. -Objetivo: ensanchar la percepción y, sintiendo, transformarle. Fenómeno colectivo: Dramaturgias no verbales.	Anomalía en el discurso en el ámbito de la figuratividad. A través del distanciamiento propio del lenguaje de los títeres, se acerca al espectador actual el universo del poeta y se le invita a reflexionar sobre las consecuencias de su homosexualidad. -Objetivo: ensanchar la percepción y, sintiendo, transformarle. Fenómeno colectivo: Dramaturgias no verbales.

Por otra parte, en cuanto al último capítulo del cuerpo del trabajo, el capítulo 6, relativo al estudio del universo sonoro en los espectáculos de Bambalina, proponemos una clasificación general de las funciones de la música en estos espectáculos. Como punto de partida, nos hemos servido de la propuesta lanzada por Anna Corral Fullà en su tesis doctoral sobre la música en la obra teatral de Els Joglars. En el capítulo de conclusiones, planteaba que su trabajo podría encontrar continuidad aplicándolo a otras propuestas escénicas del teatro actual y confirmar si su categorización es apropiada y si resulta suficiente para investigar sobre el papel de la música en estos montajes teatrales. Para nosotros ha sido de gran utilidad, aunque en determinados aspectos nos ha resultado insuficiente. Dada la importancia del carácter visual en el teatro de Bambalina, los dos mensajes, el musical y el visual, se refuerzan y la música intensifica la emoción de las imágenes según la voluntad creadora. Encontramos en la nomenclatura de Lluís i Falcó, una función que atendía a este componente emocional tan propio en su dramaturgia. Así que hemos catalogado esta función como *música empática convergente* y hemos atendido a las tres tipologías existentes para dicha convergencia: *ánimica, física y cultural*.

A nivel metodológico, se citan las funciones de la música y se corroboran con ejemplos extraídos de los distintos espectáculos.

### **CLASIFICACIÓN GENERAL DE LAS FUNCIONES DE LA MÚSICA**

#### 1) *Función estructurante:*

##### a) *Función estructurante global:*

En *Quijote* y *El Jardín de las delicias*, no existe una historia que contar, más bien está conformado por una sucesión de cuadros o secuencias, y la música ayuda a entretener este suceder armónico sin irrupciones ni interrupciones.

En *¡Hola Cenerentola!*, la estructura de la ópera *La Cenerentola* de Rossini marca la estructura del espectáculo de Bambalina.

##### b) *Función estructurante del avance de la acción escénica.*

*Quijote*, la música se utiliza para la creación de los diferentes espacios sonoros.

En *El Jardín...*, las transiciones entre cuadros siempre se sostienen por un colchón sonoro.

En *Carmen*, la música engarza las distintas secuencias y hace avanzar la acción.

#### 2) *Función de contextualización*

##### a) *Función de contextualización simple:* la música sitúa la escena en un marco.

En *Quijote*, cumple una función deíctica. Sitúa la escena en diferentes ambientes y distancias.

*Carmen* es una banda sonora elaborada a la manera de *collage*, con fragmentos de obras preexistentes, fundamentalmente de la ópera *Carmen* (1875) de Bizet que reúne alguno de los iconos sonoros del personaje y su historia, junto con elementos tomados de la cultura popular, tanto castellana como andaluza y flamenca, ésta última acompañada en ocasiones de palmas o zapateados.

En *La sonrisa de Federico...*, la melodía del piano solo recuerda, en muchas ocasiones, de forma estilizada, el sonido del sur.

b) *Función de contextualización antagónica*: el marco de la música y el texto de la ópera y el del espectáculo es el mismo en principio. Ahora bien, el sentido del texto del libreto se desvirtúa en el espectáculo adoptando un significado contrario.

En *La sonrisa de Federico...*, para la presentación del personaje, todo se llena de sueños en un contexto de irrealidad que contrapone dos realidades tan distantes como es el mundo latino de la *bossa nova* brasileña y la figura de Lorca, con armonías no clásicas y sin la sonoridad andalucista.

### 3) *Función de ambientación*

a) *Función de ambientación certera*: la música crea una atmósfera determinada.

En *Quijote*, en el inicio del espectáculo actúa como colchón sonoro que da soporte a las acciones del entrenamiento transicional de actores a personajes. Historicismo.

En *El Jardín...*, en el inicio del bloque tercero, atmósfera lúgubre, de enigmático desasosiego.

*Ubú*, la Obertura del espectáculo.

*Carmen*, la siniestra melodía que suena cuando Don José es encarcelado y degradado.

En *Cosmos*, el piano solo, con nuevos motivos tonales y carácter percusivo que acompaña el visionado de la video-proyección del niño.

En la 1ª secuencia cuando se usan vasos como títeres, la música es sosegada, minimalista, y se desarrolla en torno a pocas células y ciertos entornos tonales, lo que consigue producir sensación de calma y tranquilidad y humaniza el objeto teatral en esta secuencia de marcado carácter poético.

En *La sonrisa de Federico...*, desde el inicio, el piano interpreta un tema expuesto en una tonalidad retóricamente vinculada a los afectos tristes, trascendentes. Se trata de una música de armonía y estructura clásica, con fraseo cuadrado, que pronto muestra su carácter contemporáneo al desarrollar una variación del tema anterior con claro perfil jazzístico a través del juego rítmico –cercano al de *bossa nova*–, los acordes y enlaces armónicos, y el añadido de la percusión y el bajo. Además, el tema revela también su perfil andalucista.

El silencio, como elemento musical que indica ausencia de música, se utiliza para conferir cierto aire de irrealidad e inconcreción, de gravedad, de frialdad, etc.

La canción popular del “Galapaguito” para crear atmósfera del sueño.

4) *Función clasificadora* (insertar el espectáculo teatral dentro de un género).

En *Quijote*, antes de *El retablo Maese Pedro*, primero suena una danza de corte renacentista. Remite al mundo bufones y trovadores.

En *Historia del soldado*, el ambiente musical recreado está próximo al del circo y a la música de feria.

En *Carmen*, la ópera *Carmen*, tocada con guitarra (lo flamenco) y con acordeón (lo francés).

5) *Función descriptiva*: la música imita y recrea un fenómeno.

En *Quijote*, el traqueteo, las aspas, etc.

En *El Jardín...*, la mosca, sonidos de película pornográfica, etc.

En *Cosmos*, en la tercera escultura, suena un patrón rítmico en la percusión que inicia una evocación en el sintetizador del incipit del poema sinfónico *Así habló Zaratustra* [*Also sprach Zarathustra*], Op. 30, de Richard Strauss, de 1896. La referencia cinematográfica a la película icónica de Stanley Kubrick, *2001: Odisea en el espacio* (1968) es absoluta que recreaba por primera vez a través del cine, el vuelo de las naves espaciales en el espacio interestelar.

6) *Función de advertencia*: la música advierte de un peligro.

En *Quijote*, el inicio de la ficción dramática anuncia tensión y misterio.

7) *Función escenográfica(-operística)*

En *Quijote*, exotismo geográfico.

En *Ubú*, el paisaje sonoro creado con la coral del inicio.

En *La sonrisa de Federico...*, el piano, acompañado por la percusión, hace sonar una melodía jazzística, con ecos de Broadway, mientras escuchamos en segundo plano sonidos de la gran ciudad como el tráfico y los cláxones de los coches. El actor declama versos sueltos del poema “Nueva York”.

Federico en Cuba. La cantante, acompañada ahora por el piano, entona ahora el poema “Son de negros en Cuba” que Lorca escribió en La Habana, en su estancia de 1930, tras haber abandonado Nueva York.

8) *Función de pantomima lírica:*

a) *Función de pantomima lírica simple:* la música marca el movimiento de los actores. Se trata de una representación coreográfica de la música.

*Historia del soldado, Carmen o Cosmos*

b) *Función de pantomima lírica paródica.* Igual, pero con marcado carácter burlesco.

En *Historia del soldado*, la Marcha Real es una especie de pasacalle en palacio. Representación coreográfica de la música con tintes de vulgaridad, humorística charanga. Recuerda la de las bandas de música, las formaciones militares, los números de circo o, incluso, los desfiles procesionales.

9) *Función mimética:* imitación de un procedimiento musical como recurso dramático.

En *Quijote*, junto a los efectos sonoros, se reproduce el universo sensorial.

En *Carmen*, el toque de diana conocido en la música de tradición oral como “Quinto levanta” hace referencia a la profesión de Don José.

En *Ubú*, es importante el trato coral que se da a este fragmento.

En *El Jardín...*, creciente tensión sexual con aumento del número de instrumentos o variación del patrón principal.

10) *Función ultimante*

a) *Función semi-ultimante:* las características melódicas y armónicas de la música, con un marcado carácter conclusivo, cierra la escena en el interior del espectáculo.

En *El Jardín...*, disminuyendo hasta desaparecer en final de la 1ª sección. Largas notas de arpa y notas cuasi suspendidas y octavadas en el registro agudo de un teclado/vibráfono/*glock*, final 2º grupo.

*Historia del soldado*, la Coda final de la Marcha Real.

En *Cosmos*, reaparece el sonido del piano, con arpegios y *roulades* que exploran toda la tesitura del instrumento, y ayudan a terminar la escena en negro.

b) *Función ultimante perfecta*: las características melódicas y armónicas de la música, con un marcado carácter conclusivo, cierra la última escena de la obra.

En *Cosmos*, la música sirve de epílogo musical al espectáculo, para acompañar el cierre elegíaco del mismo. Saxo y piano desarrollan una melodía lírica, acompañada por las armonías defectivas del registro grave del piano, el bajo y la batería. Los instrumentos van callando para que sea el piano, su melodía y finalmente sus notas agudas, el único sonido que cierre la escena.

En *La sonrisa de Federico...*, los últimos acordes en el piano, a modo de *clusters*, que parecen ser tocados por el otro yo angélico de Lorca, transmiten lo caótico e incomprensible de la situación.

## 11) *Función semántica*

### a) *Función semántica instrumental*:

i. la *función semántica funcional*, cuando la música sólo ilustra o refuerza contextualmente la escena.

En *El jardín...*, la música es funcional, creada para servir a la idea dramática.

En *Carmen*, el guión anuncia clarines de nuevo y de nuevo sevillanas, para reforzar la acción.

Una atmósfera incierta da paso a una saeta. En la misma plaza de toros, los celos se han apoderado de Don José: la música es intrigante y narra a la perfección el apuñalamiento que sufre Carmen a manos de éste. Una canción francesa cierra tristemente la obra en modo menor.

En *Cosmos*, todo el sonido se reduce al de un carillón, que remite a un mundo onírico, infantil, a un paraíso perdido.

ii. la *función semántica paródica*: 1) *caricaturesca* y 2) *grotesca*: *contradicción entre el significado de la música y otro código que participa en la escena.*

En *Historia del soldado*, estilizaciones de danzas y bailes recientes o de moda en aquél momento, como tango, vals o *ragtime*, y una evidente influencia del *jazz*.

En *Ubú*, el carácter de la música es empático con carácter del protagonista y del universo plasmado por el autor. Además, con efecto oximorante, bajo un



aparente caos disonante se percibe un fuerte conjunto coral de gran belleza que enuncia una letra absurda.

En *Cosmos*, la música describe la acción, la acompaña. Actúa como personaje, aporta punto de vista e hilaridad (sin romper la atmósfera general).

En *La sonrisa de Federico...*, el actor coge un silbato de plástico y con él hace sonar un fragmento de la melodía del pasodoble *España cañí* (1923), de Pascual Marquina Narro (1873-1948) para despertar a Lorca. Sigue una acción paródica de la fiesta nacional.

- iii. la *función semántica simbólica*, la música es independiente de los otros códigos creando una relación directa entre significante y significado alegórico respondiendo a otro código o añadiendo un nuevo elemento a la escena.

En *Quijote*, la melodía y la voz humana crean momentos líricos. También, el mundo de las caballerías que representan las danzas en el violonchelo. Ritmo, batalla, tiempo.

En *El Jardín...*, la ensoñación amorosa y sexual (amor homosexual) se recrea a través del sonido elegante de uno o dos violonchelos junto a la melodía estilizada y sutil de un arpa. Connota lirismo y sensibilidad.

En el bloque 3, se percibe una atmósfera lúgubre que representa a la planta carnívora en contraste con el violonchelo en modo menor que representa a los amantes. Las disonancias en el violonchelo sirven para crear la amenaza.

En *Ubú*, la música se hace eco a partir de metáforas entre industria del entretenimiento, anacronismo estético y vacío de contenidos ideológicos, pero un poco parodiando la EROTIKA del poder.

En *Cosmos*, en el fin de la Primera escultura y Segunda escultura, la música aporta sensación de urgencia, tensión y ambiente de extrañamiento a la acción dramática con los sonidos de la batería y los sonidos/ruidos del sintetizador, que mantienen cierto grado de distorsión.

En la Secuencia final, El agua “suenan” a través de las notas agudas de un piano. La lucha por el agua deviene en pelea entre los dos aspirantes a recibirla, mientras la nota aguda en el piano, repercutida en ostinato sobre algunos cluster, acompaña la pelea.

En *La sonrisa de Federico...*, Federico, títere, “tocando” en su piano un triste vals en La menor, de factura clásica, que recuerda los vales de Chopin o la canción popular del “Galapaguito”, canción que Lorca ha transcrito entre sus canciones populares españolas.

Muerte de Lorca. Escena sonora. Los golpes de la muerte se funden con el sonido de un zapateado y los sonidos guturales de un combate. Dos disparos.

- iv. la *función semántica auténtica*, en el sentido en que se produce una unión total entre el significado de la música y el de los demás signos. Esta sinergia provoca en algunas escenas un alto grado de emotividad.

En *El Jardín...*, la pulsión más primitiva de los instintos se apoya sobre los ritmos básicos y repetitivos de un conjunto de instrumentos de percusión. En cambio, en la sodomización se escucha un arpa que aporta belleza e intimidad..

En *Cosmos*, se crea la ruptura de la atmósfera onírica con diálogo de dos pianos, jugando con la célula en *ostinato* trabajada de forma progresiva, y el resto del grupo instrumental. Además, se suma el pulso percusivo del bombo. Se provoca un aumento paulatino de la tensión, de la angustia.

b) *Función Función semántica operística o función simbiótica:*

- i. *Función simbiótica elocutiva:* simbiosis entre ópera y espectáculo. Los actores hablan a través de las palabras y la voz de los diferentes personajes de...

*¡Hola Cenerentola!, El retablo de Maese Pedro y Ubú.*

- ii. *Función simbiótica pictórica:* p. 227

En *El Jardín...*, *¡Hola Cenerentola!* y *Ubú* las relaciones intersemióticas se establecen entre música, plástica y escena.

12) *Función empática convergente:*

a) de tipología física

En *El Jardín...*, refuerza el sentido del movimiento y las acciones.

En *Carmen*, suena una de las arias de la ópera en un sonido enlatado [las seguidillas de Carmen] que dará paso a una guitarra muy flamenca, esta guitarra introducirá un nuevo personaje, el torero Escamillo que va camino

de Granada pero hace una parada en la taberna de Lilas Pastia donde están Carmen y los contrabandistas.

La música sube de intensidad a medida que los dos amantes inician su idilio, incluso se añaden palmeros al estilo flamenco cuando se consuma el acto sexual.

En la pelea suena un zapateado interpretado por instrumentos de percusión y acompañado por palmas, con un claro ritmo flamenco, simulando la lucha y lo incierto del resultado.

En *Cosmos*, música atonal de piano acompañado por un sonido cercano al del acordeón para acompañar el movimiento de la figura.

La música atonal del violonchelo, sobre las células repetidas en el piano sostiene el baile de los tres actores; posteriormente se añade también la cuerda aguda. Teatro cinético. Música abstracta y angustiante.

Vasos como títeres. 2ª y 3ª secuencia. La música y los sonidos describen la acción y el movimiento de los dos objetos que se confrontan: el vaso-títere y la cabeza humana, en la segunda y de los *performers*, en la tercera.

Espacio sonoro creado sin música, sólo con recursos fonéticos de la lengua de uno de los actores. Se recurre a varios idiomas: uso del lenguaje como mero significante. En otros momentos, juegos vocales unidos al juego escénico.

Secuencia final, murmullo sonoro: el sonido del sintetizador, que ahora parece emplear voces humanas sampleadas en el registro grave, mínimamente distorsionadas; es como si se tratara de la yuxtaposición de tres murmullos, a alturas próximas del registro grave, que van cambiando el color del sonido al jugar con las vocales /eioua/.

Movimientos por el suelo, recogiendo los vasos desplegados, acompañados por inquietantes sonidos percusivos y ciertas notas con altura de los instrumentos de cuerda.

En *Historia del soldado*, teatro cinético o de movimiento, danzas.

En *La sonrisa de Federico...*, la música acompaña los movimientos de los objetos que mueven los dos actores-personajes.

b) de tipología anímica:

En *Quijote*, la música revela los procesos internos del personaje desde el impacto emocional.

En *El Jardín...*, es dinámica, estimulante y divertida. O sirve para dulcificar y embellecer unas escenas en que las prácticas sexuales, tanto homosexuales como heterosexuales, podrían resultar más fuertes, incluso violentas, y la función de la música es colaborar a ofrecer una lectura más sensible a nivel de recepción.

En *Carmen*, la música es triste cuando Carmen rechaza a Don José.

“La Tarara”, es interpretada para definir la personalidad de Carmen.

Se escucha a un cantaor entonando un canto de desesperación, la misma que experimenta el personaje.

“Coro” inicial desafinado y aterrador que simboliza las contradicciones de Carmen ante su amor y los contrabandistas.

Una bonita melodía a la guitarra, melódica y pausada, con canto incluido, aunque testimonial, puesto que tiene una corta duración, representa la ilusión de Don José al salir de la cárcel y leer una carta de Carmen.

Don José entona su aria nuclear en la ópera de Bizet –“La fleur que tu m'avais jetée”–, donde le cuenta a Carmen lo que supuso la flor que ella le lanzó al comienzo de la obra y le explica la profundidad de sus sentimientos hacia ella.

Don José interpreta una canción tradicional de amor originaria de la región de Sola, en el País Vasco francés, “Maitia nun zirá?” [¿Dónde estás, amada?].

La muerte del contrabandista es acompañada, además, por el sonido elegíaco de las campanas. Una saeta narra el final de la escena, junto a unos golpes en la percusión que aumentan el estado de desazón que lo inunda todo.

En *Cosmos*, en la Primera escultura, la música es angustiosa gracias al mantenimiento de una nota tenida en los violines, sobre la que escuchamos motivos atonales en el piano y el sintetizador. Los sonidos percusivos del sintetizador –una especie de latido, con timbre sordo, a la manera de *vuvuzela*– y la percusión misma contribuyen a multiplicar el sentido opresivo y amenazante de la secuencia sonora.

En *La sonrisa de Federico...*, la melodía que desvela los sueños eróticos y anhelos del protagonista se consigue con el sonido triste del piano,

acompañado ahora por el bajo y la percusión, con sonoridades jazzísticas de cierto corte atonal.

Cuando aparece Federico con la cruz a cuestas de la homosexualidad, los golpes de la caja, de sonido seco y áspero, nos introducen en una nueva escena con ritmo de marcha procesional, al que se va sumando el piano, el bajo y más instrumentos percusivos, que desarrollan un nuevo número de jazz.

c) de tipología cultural:

En *El Jardín...*, paralelismo cultural cronológico, puesto que escuchamos unos giros que remiten a la música medieval. De los supuestos significados religiosos y moralizantes de la pintura del Bosco a la visión actual de esas imágenes que cobran vida.

En *Historia del soldado*, la Marcha Real emula la marcha de una banda municipal, un pasacalle. Atmósfera española, con un corto *ostinato* sobre motivos ornamentados con floreos que juegan con la cadencia andalucista, de ahí que resulte cercana a lo hispánico.

En *Ubú*, el principio intenta plasmar el mundo sonoro pop/setentero, pop-rock, superpuesto, rearmonizado y reciclado.

En *Carmen*, banda sonora interpretada en directo, elaborada a la manera de *collage*, con fragmentos de obras preexistentes, fundamentalmente de la ópera *Carmen* (1875) de Bizet que reúne alguno de los iconos sonoros del personaje y su historia, junto con elementos tomados de la cultura popular, tanto castellana –“La Tarara” o el toque de diana convertido en canción popular, “Quinto levanta”– como andaluza como las sevillanas que acompañan el toreo de Escamillo en la plaza, y flamenca, ésta última acompañada en ocasiones de palmas o zapateados.

Corrida de toros. Suena música grabada con una copla de sevillanas –entre ellas, “De grana y oro”– que acompañará toda la faena del torero Escamillo, nuevo pretendiente de Carmen.

En *La sonrisa de Federico...*, Jazz. Andalucismo (flamenco). *Bossa nova*. Clasicismo. Ritmo cubano.

En *Cosmos*, manifiesta referencias diversas, sobre todo del ámbito del jazz, el mundo oriental y el minimalismo americano.



---

Esta investigación surgió con el propósito de estudiar la poética en evolución en la dramaturgia de la compañía valenciana Bambalina Teatre Practicable como institución creadora y cómo estas variaciones observadas en el estilo y centros de interés han influido en el papel de la música escénica de sus espectáculos.

El análisis para realizar este estudio se centró en las siguientes líneas de investigación que articularán la exposición de las conclusiones de la presente investigación:

1. Estudio de la dramaturgia contemporánea, a partir del análisis de una compañía teatral en activo. El objetivo a conseguir al término del trabajo doctoral se enfocó en averiguar cuáles han sido las aportaciones de la compañía al teatro desarrollado desde los años ochenta del pasado siglo hasta la actualidad.
2. Dignificación del teatro de marionetas, considerado una disciplina marginal por parte de la cultura oficial y de su ajuste al devenir del tiempo. El estudio se enfocó en la demostración de si la compañía investigada consigue elevar este campo a la categoría de arte teatral contemporáneo.
3. Estudio del papel de la música escénica en las producciones de Bambalina, a partir de plantear desde la óptica de la semiología teatral la relación música y escena en estas tipologías discursivas.

En síntesis de todo lo anterior, hemos estructurado las conclusiones en cinco apartados, atendiendo al marco general, a los procesos internos de creación del espectáculo y a las metodologías empleadas en la investigación:

- Marco general:
  1. De lo figurativo a lo abstracto.
- Procesos de creación del espectáculo:
  2. De lo dramático a lo postdramático.
  3. Del teatro de títeres al teatro de objetos. Modelos actorales.
  4. De lo programático hacia lo abstracto.
- Metodología:
  5. De la dramaturgia fabular al teatro asociativo.

## **1. Conclusiones al estudio de la poética en evolución en la dramaturgia de Bambalina, como institución creadora: de lo figurativo a lo abstracto.**

La evolución en la dramaturgia de la compañía está definida desde los orígenes de su actividad por su marcado sentido plástico, constructivo y formal. Se trata de un rasgo distintivo tan arraigado en la personalidad de sus producciones que consecuentemente llega a constituir la firma del creador, es decir, su poética.

Se dice que un recurso repetido con frecuencia por un artista puede llegar a determinar su poética y es evidente que el componente visual y plástico en la trayectoria de Bambalina es una constante que llega a singularizarles respecto a otros creadores del ámbito teatral. Ahora bien, podemos examinar las variaciones en su estilo artístico en función de la mimesis de sus formas, es decir, del grado de iconicidad.

En este sentido, podemos afirmar que su estética nunca se adscribió al estilo realista. Hemos de partir del concepto de estilo figurativo y de la distancia subjetiva que éste mantiene con la realidad. Partiendo de esta base, consideramos que en la etapa figurativa de Bambalina se encuentra ya el germen de lo que será la evolución de su poética hacia lo abstracto.

A pesar de que el criterio que guía nuestra investigación en ningún momento ha sido el cronológico, hemos decidido organizar los espectáculos seleccionados por orden de antigüedad para demostrar la afirmación anterior y exponerla con la mayor claridad.

Observábamos en el estudio del contexto dramaturgico de *Quijote* (1991), que el movimiento artístico que mejor define su estética es el expresionismo. Quizá la tendencia dentro del estilo figurativo que mejor conecta con el mundo de la emoción y la visión interior del creador. Potencia y subraya la adscripción a este estilo en el montaje la influencia del *bunraku* y también, la concepción del teatro como rito, herencia latente de los renovadores del siglo XX, tales como Peter Brook (1925) o Jerzy Grotowski (1933-1999), cuyo teatro se aproximaba al ideal de Artaud (1896-1948), los tres con la mirada puesta en las culturas orientales.

La conceptualización estética de los objetos de *El jardín de las delicias* (1994) también la vinculábamos a la figuratividad, de la cuál decíamos que nunca es exactamente mimética, aunque el universo de El Bosco se recrea con diferentes grados de iconicidad. En el montaje, Jaume Policarpo esencializa la pluralidad de los motivos de la pintura y selecciona alguno de los grandes objetos que servían como ejes organizadores en la pintura de El Bosco (la oreja-cuchillo, el hombre-árbol, etc.). En este caso, el grado de iconicidad es alto, puesto que busca ser lo más fiel posible a la imagen representada. En



cambio, en los títeres que simbolizan el género humano, el grado de iconicidad es medio, precisamente para dotarles de un carácter global y genérico, aunque, en general, realizan una abstracción en sentido filosófico, psicológico y formal.

A la habilidad para manejarse con cuestiones abstractas en los distintos niveles que conforman una pieza, a su sentido del dibujo como base de su composición, a cierta capacidad para dotar de sentido el movimiento y su integración estilística en el conjunto de lenguajes escénicos, hay que sumar la colaboración con Carles Alfaro en ambos espectáculos como factor principal: director de escena en *Quijote* y creador del espacio escénico en *El jardín de las delicias*.

Alfaro sumó a *Quijote* la incorporación cómplice de Joan Cerveró para crear la atmósfera onírica, íntima y sombría que envuelve el montaje a nivel musical –colaboración que posteriormente mantuvo Bambalina para la creación del universo sonoro de El Bosco–. Para *El jardín de las delicias*, Alfaro creó un dispositivo escénico que respondía a una escenografía de tipo abstracto de gran funcionalidad, un marco estructural y metonímico que aportó un carácter de atemporalidad y universalidad. Esta escenografía nada descriptiva ni objetiva, junto a un conjunto de objetos que la completan y, a veces, concretan, participa de las raíces anti-ilusionistas del teatro de Bambalina.

Dos años después estrenan *El retablo de Maese Pedro* (1996), el espectáculo más clásico del conjunto analizado en todos los sentidos y, por tanto, el más fiel al arte figurativo, hecho que demuestra que la evolución estilística de la compañía no sigue una transformación lineal. Como en todo proceso natural, hay saltos hacia delante y hacia atrás. En este caso, la iconografía se inspira y es reflejo de la novela cervantina.

Cercanos a esta línea más ilusionista, citaremos *Alicia* (1997) –con licencias puesto que recrea un universo fantástico– y *Cyrano* (1999). En cambio, el siguiente espectáculo, *Pasionaria* (2001) marca un cambio estilístico hacia la abstracción y el teatro posdramático muy acentuado, que consideramos predecesor de la concepción dramaturgica de *Historia del soldado* (2003).

En estos espectáculos, se detecta con claridad una evolución hacia la puesta en escena postdramática como categoría emergente: espacios, títeres e interpretación creados por la conjunción cuerpo-materia-objeto con funciones retóricas. Todos los componentes escénicos dan un giro hacia la abstracción y destaca el gran protagonismo del componente plástico de la escenificación. Al final del espectáculo, gracias al triunfo del diablo y el mundo de la sombra, el espacio se convierte en expresionista. Esta combinación será el

preludio de otro rasgo estilístico en la evolución de la compañía, el expresionismo abstracto.

Al año siguiente se estrena *La sonrisa de Federico García Lorca* (2004), también adscrito al teatro asociativo o posdramático. Respecto al procedimiento estético predominante, las categorías son principalmente dos que comparten características conceptuales y procedimentales: teatro poético y poesía visual, de cuya suma resulta el llamado teatro visual. Encontramos rasgos de la corriente simbolista, escenas con trazos surrealistas y otras que remiten al expresionismo abstracto.

Existe un momento que marca claramente un cambio en la poética de Bambalina, tanto que deciden cambiar hasta el nombre de la compañía, de Bambalina Titelles a Bambalina Teatre Practicable, palabra ésta –“practicable”– que define y ubica. Obviamente, está asociada al concepto contemporáneo de desmaterialización de la escenografía, de manera que pasan a utilizarse materiales ligeros, volúmenes, luz, animaciones, etc. En esta toma de decisión coinciden varios factores que devienen en una declaración de principios: la voluntad de ampliar el horizonte artístico, el deseo de trabajar para un público adulto, la necesidad de seguir elaborando un discurso personal a través de los espectáculos, el aprovechamiento de la relación con el diseñador gráfico Paco Bascuñán para crecer en las dramaturgias de la imagen y como guinda, coincidiendo en el tiempo, el mayor encargo institucional a nivel de producción que ha tenido la compañía, *Ubú* (2005), como vimos, una coproducción a tres bandas.

Como relectura contemporánea del original, el objetivo de *Ubú* fue crear vida por abstracción y síntesis, una clara apuesta por la teatralidad. Pertenece a la categoría performativa denominada dramaturgia “ambiental”, en que la percepción y la manipulación del tiempo y el espacio se realiza a través del sonido y el movimiento, basados en la gramática visual y auditiva de las llamadas dramaturgias de la imagen. El espacio visible físico se sitúa en el contexto estético de lo presentativo y lo postdramático, más allá del espacio teatral convencional.

Con *Kraft* (2007), se vuelve al concepto de pequeño formato, pero implica una apuesta clara por la abstracción y el trabajo con materiales cotidianos alejados de todo mimetismo formal y funcional.

*¡Hola Cenerentola!* (2008) es un proyecto novedoso para la compañía, puesto que trabajan con un género musical, la ópera, que hasta el momento no habían manejado. A nivel estético, siguen con la línea de colaboración iniciada con Paco Bascuñán, quien enriquece la apuesta formal con un concepto contemporáneo del espacio y del diseño plástico propio

del teatro asociativo. Se sugieren espacios múltiples, esto se materializa de manera estilizada, por momentos, pictorizados, otros –mediante la animación– presentados como la abstracción de un cómic, pero siempre con influencia de la pintura en su composición visual.

A este encargo del antiguo Instituto Valenciano de la Música, le sucede *La mujer irreal* (2009), uno de los montajes más personales de la compañía y, en particular, de Jaume Policarpo.

El modelo de escenificación auto-referencial de *Carmen* (2010) es *Quijote*, estrenado diez y nueve años antes. Como dijimos, son muchos los paralelismos estructurales y estilísticos y se profundiza en el uso de determinados recursos. En cuanto al estilo, se observa la evolución del expresionismo del primero al expresionismo abstracto de *Carmen*. Un ejemplo claro es la iluminación con pequeños focos manejados por los actores con la que se consigue la luz en contrapicado propia de esta tendencia y el uso de signos abstractos en espacios indefinidos. Más adelante, trataremos cómo incide en el paso del teatro de títeres al teatro de objetos.

*Cosmos* (2011) supone otro cambio radical en la producción de Bambalina. Se trata de un espectáculo perteneciente por definición al teatro asociativo o posdramático. Implica la disolución de las fronteras artísticas. Las categorías del procedimiento estético dominante son principalmente dos que también comparten características conceptuales y procedimentales: poesía visual y *performance art*. A través de esta experimentación artística, se consigue la conexión con la poesía-objeto y el Posteatro –poesía escénica– de Joan Brossa.

Los dos últimos espectáculos de la compañía, *Mr. Kidd* (2014) y *Cubos* (2015), significan una vuelta al formato familiar, pero no por eso se regresa al estilo figurativo. Se sigue en la línea estética de la abstracción y en la línea de investigación *performativa* que participa de los principios estéticos del más actual teatro asociativo.

## **2. Conclusiones al estudio de la dramaturgia contemporánea, a partir del análisis de una compañía teatral en activo: De lo dramático a lo posdramático.**

El hecho de que Bambalina Teatre Practicable se iniciase en el teatro a través del arte del títere que, como dijimos, por su carácter sintético acapara todo tipo de manifestación artística para contar sus historias, además de la vocación experimental de la compañía y de su inagotable curiosidad intelectual y cultural, fueron factores que hicieron que entendiésemos que han partido del concepto de colectividad de las artes en la práctica

totalidad de su obra escénica. Eclecticismo que les sitúa, desde el origen, en el marco de los caracteres del teatro contemporáneo.

Así como dedujimos que en lo figurativo se hallaba el germen de lo abstracto a nivel estilístico, nos atrevemos a afirmar que en su teatro dramático -adscrito por definición al teatro contemporáneo- subyace la sustancia renovadora del teatro asociativo o posdramático, sin perder nunca la esencia artesanal y tradicional del arte del titiritero: ésa es la fórmula.

A lo largo de esta tesis, hemos comprobado cómo iban aprehendiendo el conocimiento que adquirían de las manifestaciones teatrales desde las vanguardias históricas hasta nuestros días y cómo lo iban reconvirtiendo en un arte personal espectáculo tras espectáculo. Así, el arte del títere les condujo al rechazo del ilusionismo y el realismo, el espíritu de los renovadores potenció la naturaleza cada vez más visual de su discurso, les indujo a la búsqueda en lo espiritual y en el carácter ritual y ceremonial del teatro y, sobre todo, les motivó a buscar con coraje un discurso propio que dotase su labor de coherencia y personalidad artística más allá del teatro comercial.

Experimentan con el espacio, desde la mesa del *bunraku* a la relación con el espacio total e incluso con espacios parateatrales o no-convencionales.

Experimentan con temas y géneros, desde el drama llamado de personaje, extraído de la literatura universal, a clásicos de la literatura musical inspirados en relatos de la tradición oral y literaria, hasta llegar a temas más comprometidos relacionados con la moralidad, la religión, la sociedad de consumo o la homosexualidad.

Experimentan con la manera de presentarlos, y justo en este aspecto radica el cambio más perceptible a nivel de evolución de la compañía en la dramaturgia contemporánea.

Un rasgo fundamental del teatro contemporáneo es la des-literaturización del espectáculo y la consiguiente apuesta por la teatralidad y el teatro de imágenes visuales y sonoro-musicales. Y, a pesar de que resulta paradójico, Bambalina escoge clásicos de la literatura universal para contarlos a partir de las **dramaturgias no verbales**, ofreciendo una mirada integradora del teatro a través de un corpus que ejemplifica cómo actúa y qué significaciones desarrolla la interrelación de todos los lenguajes que intervienen en la puesta en escena.

Esta opción marca sin duda una manera de concebir su teatro dramático y determina y ha posibilitado la fuerte proyección internacional de una compañía de teatro que, siendo privada, ha accedido al marco del duro mercado teatral. La solvencia en la gestión de Josep

Policarpo ha permitido la creación de una sólida base empresarial que ha dado soporte a la actividad artística y ha hecho equilibrios por subsistir en un país que no apuesta precisamente por la dramaturgia contemporánea y mucho menos, por la corriente postdramática.

Otro factor que resulta paradójico y revelador a la vez es que son precisamente los títulos más clásicos de su repertorio los que se siguen exportando al mercado internacional, clásicos universales contados a través de las dramaturgias no verbales y la música, un repertorio que les permite mantenerse y les da la posibilidad de experimentar con otras formas teatrales de mayor formato y más arriesgadas. El teatro dramático contemporáneo más clásico y el más innovador conviven en su práctica teatral.

Los espectáculos del Bloque A, con origen en el texto, se caracterizan por el uso del *metateatro*, la *metadiégesis* o el *metadrama* como opción para elaborar un discurso en el que lo que se cuenta es un componente más del espectáculo y una manera de explorar nuevos recursos en la relación más o menos distanciada con el espectador. Por una parte, se trata de procedimientos teatrales que potencian y multiplican la polifonía de voces narrativas existente en la estructura de cajas chinas de las novelas *Quijote* y *Carmen*, y por otra, en *Ubú*, lejos de conformar la macroestructura, estas técnicas se utilizan en momentos específicos para fragmentar, casi en añicos, del discurso y dotarlo de teatralidad. En los tres, mediante la creación de diferentes planos de intervención, también llamado *perspectivismo múltiple*.

En *El retablo de Maese Pedro* [Bloque B], el libreto original parte del popular recurso de *teatro en el teatro*, incluso del guiñol dentro del teatro de marionetas, para escenificar el relato carolingio. Este factor ha sido respetado fielmente por el director de escena, de manera que en su opción dramática no ha aportado mayor distancia ni perspectiva que la propuesta por Falla.

En *¡Hola Cenerentola!* [Bloque B], volvemos a encontrar el recurso de la *metadiégesis* para fragmentar el discurso de la fábula original. En esta ocasión, enmarca la ópera de Rossini en una macroestructura contemporánea que juega a la teatralidad.

*Historia del soldado* [Bloque B], es en su concepción dramática el espectáculo más cercano a las características del teatro asociativo o postdramático representativo del Bloque C, en el que las acciones e imágenes están relacionadas con un tema a partir del cual el creador realiza sus variaciones subjetivas para construir una red conceptual más amplia, personal y contemporánea en su creación escénica.

Aludíamos a los rasgos que los relacionan con las dramaturgias contemporáneas hasta llegar a lo postdramático. Y sí, en sus creaciones vemos reflejadas la mayoría de las características que lo definen: la forma domina sobre el contenido, la fragmentación se utiliza por norma, el tipo de narración es no lineal, el tiempo y el lugar son indefinidos como en un sueño, concepto del teatro polifónico, ruptura en la comunicación entre escenario y audiencia, uso intenso de imágenes visuales, movimientos estilizados y formaciones en grupo, arquetípico teatro de mito y ritual más que teatro socio-político, agrada a una audiencia habitual y elitista. El lenguaje no se usa para comunicar de forma convencional: las palabras son liberadas de la tiranía del texto y dan cabida a los sonidos, cantos, piezas rotas de diálogo en un intento de ofrecer respuestas conativas en los miembros de la audiencia considerados de forma individual. El punto de partida, pues, se manifiesta en muchas ocasiones como deconstrucción.

Y sin embargo, existe algún tipo de razón que nos indica que, aunque participe de estos criterios que le dan modernidad, no es ésta la base esencial que les sostiene en la variedad de espacios a los que acuden y en el tiempo.

Nos acercamos al terreno de los temas y del repertorio. Otro criterio fundamental es la selección de títulos clásicos y, por tanto, universales. Ya tenemos dos indicadores. Si los combinamos, llegamos a la pregunta que hacía Joan Cerveró de sí mismo y de Bambalina: ¿clásicos o modernos?

Si planteamos una visión panorámica de la clasificación de los nueve montajes seleccionados, observaremos que sólo encontramos los tres montajes del Bloque C en los que la dramaturgia es asociativa, es decir, más libre y también, *¡Hola Cenerentola!* que quiebra el formato de la ópera original. Y aún así, los temas que actúan como sustrato narrativo son *La Cenerentola* de Rossini, el universo de *El jardín de las delicias* de El Bosco y un personaje tan universal como Lorca. Por lo demás, el resto de montajes mantiene un equilibrio bastante compensado entre discurso del dramaturgo y fábula original, excepto *Cosmos* que es el espectáculo más experimental. Diríamos por tanto que en cuanto a dramaturgia y temas son moderadamente vanguardistas.

Llegamos de nuevo a los “cómo”, a la forma, pero desde otro ángulo. Y consideramos que, sin olvidar los elementos anteriores, en este lugar de llegada se puede encontrar parte del secreto.

Meyerhold hablaba de la presión de dos fuerzas de la dramaturgia: la literaria y la teatral. Relación teatral que, como explicamos anteriormente, ha existido en todas las épocas y todos los países. En literatura la acción se expresa por medio del diálogo, y el verdadero

teatro, decía Meyerhold, no surgió de las entrañas de la literatura, sino del “balagán”, término ruso que significa teatro popular, teatro de feria o incluso *commedia dell’arte*.

Y esto es lo que, salvando las distancias, hace Bambalina: escogen grandes títulos, pero no los plantean desde la influencia literaria –que parte de la mente–, sino que los conducen hacia la influencia teatral –que parte del corazón–, con preeminencia de la imagen. Los artesanos del *balagán* conocían la *forma* específicamente teatral (trajes, colores, telas, trucos escénicos, chistes, estructuras de improvisación que siempre funcionaban con el público, etc.) y su propósito era que el público percibiese la forma de todo esto. Lo mismo ocurre con el teatro hecho en China o en Japón, por ejemplo. También traen al escenario un cuento cualquiera, conocido por todos, por el público y lo que hacen es **reelaborarlo**. Se capta al público no por lo psicológico sino por las figuras teatrales y los trucos de todo tipo, con invenciones y alusiones a la actualidad –también Dario Fo lo ha desarrollado en su propio estilo–. Lo importante es que se obliga a mirar lo viejo con una mirada nueva.

Lo cierto es que entrando por el corazón, ayudados por los lenguajes simbólicos y no verbales como la música, se han convertido en una plataforma teatral que exhibe literatura y música universal y la exporta fuera de España.

### **3. Conclusiones a la dignificación del teatro de marionetas y de su ajuste al devenir del tiempo: Del teatro de títeres al teatro de objetos. Modelos actorales.**

Desde los orígenes de la humanidad, mito y religión han caminado unidos. También, mito y arte. A lo largo de la historia, gran parte de la andadura la compartieron los tres: mito, religión y arte. Ya el hombre primitivo para invocar a las fuerzas naturales utilizó imágenes canalizadoras o se implantó una máscara transformándose en imagen en movimiento dotada de la energía espiritual de la fuerza que invocaba.

El teatro tiene el poder de transfigurarnos, con sólo traspasar el umbral del universo de lo simbólico. El títere nace precisamente en esos orígenes para mediar a través de imágenes figurativas con las fuerzas naturales y las sobrenaturales. Se dice que es el paso siguiente a la máscara. La máscara cobra vida al insertarse en el rostro del hombre y el títere necesita que lo pongan en movimiento para poder actuar.

Tenemos, por una parte, al títere en su condición de objeto material creado como representación de algo, representación que con frecuencia se consigue a través de una semejanza, llegando en ocasiones a tener el valor de un símbolo y siempre el de una metáfora. Y, por otra parte, su condición vendría dada cuando se le pide que sea capaz de actuar y representar.

El ámbito natural del títere es el teatro. Si estudiamos el arte y evolución de los títeres a través de todas las épocas y espacios, siempre se los ha usado en público y este arte se ha manifestado como un espectáculo. Las razones, motivos y finalidades de tal exhibición han sido muchos y diversos: mágicos, religiosos, estéticos, educativos o simplemente lúdicos. Puede ser religioso o profano, popular o culto; puede ser ambulante o estable, presentado al aire libre o en un local instalado con los más modernos equipos técnicos de su época... Sin embargo, siempre asumirá el carácter de una exhibición ofrecida por una persona o un grupo de personas a un público reunido para presenciar la exhibición.

No sólo el nacimiento, sino también el desarrollo del títere es en gran parte semejante y simultáneo al del teatro: se le ve como un legítimo y digno hermano menor del arte teatral. Apreciación que deviene probablemente de un momento histórico no muy lejano, que el arte del títere ha cargado como una losa, puesto que su carácter rebelde se acalló limitándolo a un público infantil y que, en nuestra opinión, carece de fundamento si nos detenemos a reflexionar y a analizar la historia de la interpretación.

El arte de la interpretación de los personajes, ha variado subjetivamente a lo largo de los siglos, y con él la visión crítica del mismo, es decir, la teoría de la interpretación. De hecho, el concepto de verdad en escena no ha sido el mismo en todas las épocas.

Naturalmente, el actor “construye” el personaje a partir de códigos de interpretación específicos de cada época aunque solo sea para transgredirlos, es decir, en cada momento histórico existen formas diferentes de plasmar una cultura, con todo lo que conlleva de elementos ideológicos, psicológicos, artísticos, etc., e incluso posibilidades tecnológicas distintas.

Desde la funcionalidad del personaje en la Antigua Grecia hasta su presencia como ejecutor de acciones ejemplares y universales en el Neoclasicismo francés, hay una línea de continuidad que engloba diferentes particularidades en distintas épocas y contextos sociales, pero que, sin embargo, tienen en común todas una noción de teatro en donde el personaje está subordinado a la acción, siguiendo la tradición aristotélica, y sólo se define en función de ésta. Por eso es razonable pensar que, lejos de una justificación psicológica de los caracteres, el entrenamiento del actor consistía entonces en el desarrollo de aquellos elementos externos que contribuían a la emisión: voz, gesto, expresión corporal y uso del espacio escénico. En las escuelas tradicionales, el personaje se consideraba un conjunto de rasgos externos y la aproximación del actor, por tanto, no incluía la emoción o el sentimiento. No parece extraño suponer que la funcionalidad de los personajes conlleva la propia funcionalidad del actor. El hecho de que un actor representase varios personajes o que los personajes femeninos fuesen ejecutados por hombres no era óbice



para la verosimilitud del drama, pues el público, acostumbrado a estas convenciones, no indagaba en la identificación actor/personaje, sino que aceptaba que el personaje era parte de la historia contada, sin conexión con el actor que lo representaba en escena. Actuar era en cierto modo “mostrar” el personaje y el público era consciente del artificio escénico.

El teatro dramático y el teatro de títeres son dos artes escénicas que poseen una rica tradición conjunta. Como acabamos de decir, por motivos diversos, según los momentos históricos, se han difundido corrientes de opinión interesadas en devaluar y banalizar el teatro de títeres y con él, la ciencia que lo estudia, la titerología.

Respecto a la relación que establecimos entre actor/personaje, cabe destacar que es durante la época del Romanticismo cuando el individuo se convierte en el valor máximo y con ello aparece la subjetividad, no solo en el dramaturgo, sino también en el actor.

Hasta entonces se hablaba de “papeles”, “roles” o “partes”, pero ahora aparece el personaje, mucho más cercano a la persona humana. Tras el legado romántico, el personaje ya no será funcionalidad, artificio o “parte”, sino que se convierte en un individuo, en un ser independiente, frente a los tipos tradicionales.

Como respuesta al espíritu romántico, Hegel introdujo la noción de personaje como parte de una estructura dialéctica. Para él, el personaje no es un ser aislado, con existencia propia, sino que forma parte de un sistema. El personaje es el resultado de unas funciones en la estructura del drama.

Es importante que observemos que el primer cambio revolucionario en la concepción del sentido interpretativo de la palabra *personaje* no se produjo hasta finales del siglo XVIII y que por tanto existe una continuidad de muchos siglos en los que primó la posición aristotélica y su sentido ontológico. Este dato es decisivo a la hora de entender, a través de la teoría de la interpretación, la incidencia histórica del teatro dramático –perteneciente a la esfera de lo literario– y del teatro de títeres en la recepción de cada época. El público asistía a ver la representación de una historia y tenía asimilada la *convención* de que los personajes estaban tipificados y que eran meros participantes en la acción, independientemente de que estuviesen interpretados por actores de carne y hueso o por muñecos manipulados por un actor.

A partir de Stanislavski, el actor en escena se convierte en personaje físico, es decir, cuerpo que percibe, mira, escucha y toca. Personaje y actor se hacen indivisibles. Ya no se trata de imitar o reflejar un carácter, sino que éste ha de ser vivido orgánicamente por el actor,

dentro de la situación imaginaria en que esté. Al darle vida, a través de él, el actor expresa su propia verdad, la idea profunda que vive y que quiere transmitir al público.

Constantin Stanislavski, uno de los pilares de esta transformación -que suele representar el punto de vista realista-, desvía las técnicas hacia el cuerpo y abre el camino hacia el hallazgo de la especificidad semántica del teatro como arte independiente sobre la escena. Lógicamente, este gran hombre de teatro fue producto de una época en la que se está indagando en el estudio de las relaciones entre lo interno y lo externo, en la búsqueda de un equilibrio entre lo que ocurre en el alma y lo que se refleja en el cuerpo. A finales del siglo XIX había muchos hombres de teatro que entendían que el trabajo del actor se basaba en una buena articulación entre vivencia y expresión.

Éste fue el segundo cambio secular en la concepción del sentido interpretativo de la palabra *personaje* y supuso una auténtica revolución. Una Revolución, con mayúsculas, puesto que a partir de finales del siglo XIX se cuestiona la finalidad misma del teatro, no sólo los postulados estéticos.

El naturalismo fue atacado por los renovadores, que cuestionaban la función imitativa del personaje teatral respecto a la persona en la vida. Pero si en el Naturalismo derivado de Antoine y Zola los actores debían desarrollar la observación e imitar personas de la vida real, limitando así su capacidad creadora, en los grupos que nacieron bajo los *ismos*, por el contrario, el actor se subordinó a la figura del director, llegando a ser su trabajo aún más superficial.

Las tendencias vanguardistas suponen el tercer gran cambio en la concepción del sentido interpretativo de la palabra *personaje* e implicaron una revolución en espiral; se trata de “la revolución de la revolución”.

La historia del teatro europeo ha conocido periodos en los que la marioneta formaba parte de la cultura de las élites. Baste mencionar el periodo del Barroco en Italia, la Ilustración en Inglaterra o el romanticismo en Alemania. Entre 1850 y 1900, Charles Darwin, Karl Marx, Sigmund Freud y Friederich Nietzsche alteraron los fundamentos de la sociedad y, con ellos, los del teatro. En los comienzos del siglo XX, tras la influencia de la corriente naturalista, se acentúa la tendencia en contra del teatro burgués que domina buena parte de la dramaturgia del mundo occidental y comienza su declive. La marioneta gana un reconocimiento desconocido hasta entonces gracias a las nuevas inquietudes de los movimientos de vanguardia. Ante el gran poder del cientifismo, que el mundo empieza a estar en guerra y la situación existencial del hombre, los artistas teatrales de finales de siglo tuvieron que buscar una alternativa al modelo tradicional del actor. La marioneta fue

su hallazgo, se aboga por la desaparición del actor y su sustitución por un cuerpo que no conoce ni la degradación ni la muerte.

Los románticos alemanes ya vieron el teatro de títeres como una fuente de metáforas y la marioneta como un sustituto del actor. Maurice Maeterlinck (1862-1949) empezó a hablar de una nueva concepción del actor. Su influencia sobre la literatura dramática de la época es inmensa, especialmente en el campo del teatro de títeres (Georg Trakl, Blaubart, Jiri Karasek, Deszö Kasztolanyi, Claudel, Ghelderode, etc.). El concepto de la marionetización del hombre será seguido por numerosos autores: Alfred Jarry, Ramón del Valle-Inclán, Enrico Prampolini, Luigi Pirandello, Jacinto Benavente, Edward Gordon Craig o Jacinto Grau, entre otros.

Con las Vanguardias, a medida que el actor pierde su lugar privilegiado sobre el escenario, los objetos adquieren una nueva autonomía expresiva. Objetos, actores y títeres se colocan en un mismo plano. La apuesta es la renovación del teatro.

Por su ambigua condición, la marioneta ha nutrido la reflexión de los grandes innovadores del teatro del siglo XX, pero tras aquel intenso momento los caminos volvieron a separarse. La lista de motivos es larga. Hay indicios que sugieren que sólo es signo de renovación como lugar de encuentro entre las artes visuales y las plásticas.

El auge de la marioneta coincidió en el tiempo con aquello que Robert Abirached describió como *La crisis del personaje en el teatro moderno*, título de un libro fundamental que hoy en día constituye ya un clásico de la teoría del teatro. Un argumento fundamental de Abirached es que la crisis del personaje no es sino uno de los efectos –sin duda el más espectacular y perceptible– de una crisis de la mimesis; de hecho, todo un capítulo de la obra trata sobre “El personaje destituido por el actor”.

La definición del término “personaje” ha estado sometida a todo tipo de controversias a lo largo de los tiempos. Las ideas distintas sobre qué es el personaje han ido evolucionando a medida en que lo hacía la mentalidad de los hombres, adaptándose a los distintos comportamientos culturales y sociales.

Una de las últimas grandes corrientes en la controversia sobre el distinto valor y sentido del personaje es la teoría actancial: La acción y el personaje-actor son complementarios. Diferencia al actor en cuanto personaje-individuo caracterizado por las acciones que le son propias; al actante, como una fuerza general de acción colectiva en escena; y al rol, como algo figurado, anónimo y social, dentro de la representación. Según Pavis, la acción es diferente según sea realizada por el actante, por el actor, o por el rol. Para él son participantes de la acción. Anne Ubersfeld apunta que en este sentido, no surgen de una

operación psicológica del dramaturgo, sino de un enfrentamiento de fuerzas, de relaciones y oposiciones, que el autor construye de un modo racional, estructural.

Llegados a este punto reflexionamos sobre por qué el teatro de títeres sigue siendo considerado como la hermana pobre del gran teatro, si las fronteras en la interpretación cayeron hace años cuando el personaje perdió la identidad.

Por todo esto, y recordando su carácter ecléctico, hemos intentado justificar desde la vertiente teórica, la necesidad de dignificar este lenguaje teatral y de explorar las vías que conduzcan a hacer de este sistema expresivo un vehículo de cultura, atendiendo a dos de los objetivos principales marcados por nuestro objeto de estudio.

El paso del teatro de títeres al teatro de objetos y su relación con los cambios de modelo actoral, funcionan acordes con la poética en evolución de su dramaturgia a nivel estilístico.

*El retablo de Maese Pedro* es el montaje más cercano al modelo mimético y la concepción del títere es la más puramente figurativa. En cuanto al tipo de interpretación, hablamos de la voluntad expresa en la neutralidad por parte de los manipuladores, cuyo color en la indumentaria es el negro. Aunque es necesario que estén a vista de público cuando manejan a los muñecos del proscenio, no existe ningún tipo de implicación.

*Quijote*, *Carmen* y *La sonrisa de Federico García Lorca* son dramas llamados de personaje. Ahora bien, según el factor de cómo se les concibe y presenta afecta al resto de componentes escénicos.

En el caso de *Quijote*, el concepto de títere es el más figurativo del conjunto, aunque por su pérdida de mimetismo se adscribe a la estética expresionista. En cambio, los objetos que se utilizan son de estética realista, aunque alejados de su función. A nivel espacial, es un espectáculo de mesa. A la manera clásica, se trabaja con una única mesa y los actores/manipuladores desarrollan la acción desde detrás.

En *Carmen* y *La sonrisa de Federico García Lorca*, el títere gana en síntesis y se enmarcan en el estilo expresionista abstracto. En ambos se incorpora además el uso de la máscara por parte del actor, exigiendo de éste una interpretación más corporal y un paso a la cosificación en su interpretación. Es decir, se adentran a un modelo actoral más contemporáneo en el que el actor se concibe como materialidad y se *transforma* en objeto/títere. Obviamente, son momentos en los que se interactúa con el espacio total.

En *Carmen*, aunque los objetos acaben siendo importantes para la puesta en escena no son el elemento central. Los muñecos con su anatomía, estilización de la humana, constituyen la sustancia iconográfica del montaje. Hay un esfuerzo por ser innovadores en el diseño y

construcción de títeres. Por una parte, se intercambia en el rostro de las marionetas una especie de máscaras que proporcionan al muñeco variaciones y una gran expresividad. Por otra, el títere de los personajes principales es una cabeza a la que se suman distintos elementos de indumentaria que completan y actúan como cuerpo-signo. El máximo grado de abstracción se consigue con el personaje del torero, asumido por uno de los actores que incorpora a su cuerpo un mínimo elemento, y del toro, uno títere-percha manejado por el propio actor.

El trabajo corporal es intenso, con un sentido plástico del movimiento. Existe referencias a la danza y, en este caso, al baile flamenco y español, siempre de manera estilizada y con el cuerpo desestructurado propio de la danza contemporánea.

*La sonrisa de Federico García Lorca* comparte gran parte de estos criterios, además de trabajar con más de una mesa, como escenarios de la acción, y con la relación actor y espacio total.

Es común a los tres montajes la disociación general entre el manipulador y todo aquello que es capaz de manipular, animar o avivar. El juego de los actores se desarrolla en paralelo y aporta una significación complementaria a la escena, a los títeres y objetos. Se profundiza constantemente en la relación títere-titiritero y las posibilidades comunicativas y expresivas que desencadena esta relación en escena al presentarse a la vista del espectador con distintos niveles de implicación e interrelación. Citamos como recurso la Metalepsis, dado que existe una transgresión entre niveles, del intra-dramático al extra-dramático y viceversa. Por voluntad dramática del director existe un vínculo emocional del titiritero con el títere.

El expresionismo abstracto se convierte en un puente hacia el *teatro de objetos* en el resto de los espectáculos, mediante el uso de signos abstractos en espacios indefinidos. Forma parte del perfil creativo de Jaume Policarpo la tendencia hacia la abstracción y la síntesis. Este carácter anti-ilusionista conlleva la categoría de la *desemantización de los objetos*, observada ya en el renovador teatral polaco Tadeusz Kantor. Pueden ser formas de la ilusión o no, pero el rasgo es que están privadas de sus funciones. No se trata de creer en la realidad de esos personajes u objetos figurados, sino de entrar en la convención retórica y saber interpretar carácter referencial a los signos.

Gracias a que la voluntad de la representación es interdisciplinar, lo mismo ocurre en el modelo actoral del resto de montajes teatrales. El actor sigue desarrollando el sentido de la plasticidad corporal, realiza incursiones en la danza contemporánea u otros estilos coreográficos, adquiere diferentes técnicas: técnica en el manejo de la voz y, en ocasiones,

del canto, tener nociones musicales, de magia... Se exhiben las habilidades, la destreza y el dominio de disciplinas corporales de los intérpretes. Se sitúa, en suma, más cerca de la idea de *performer* del teatro oriental que a la de actor del teatro occidental. El teatro contemporáneo y el postdramático prefieren la acepción de *performer*, para insistir en la acción que lleva a cabo el actor que trabaja desde sí mismo, rechazando de este modo la concepción mimética de la interpretación y desarrollándose en el marco de las dramaturgias no verbales a través de la utilización de la disciplina, *teatro del movimiento*.

Entra en la categoría de la *conjunción cuerpo-materia-objeto*. El tipo de acción no es mimética, es neutra y no se asumen personajes. El estilo interpretativo es orgánico y presentacional. Se trata de una transgresión en la que el objeto pasa a ser sujeto y crea la sensación de que el humano se transforma en objeto, hasta llegar en ocasiones a una cosificación. Materialidad. Sin embargo, el compromiso con la actuación se considera algo sagrado y se respeta la utilización de la faceta ritual y sagrada que las marionetas y los objetos conservan intacta desde tiempo inmemorial.

Las variantes del cambio del modelo actoral la condiciona la estética del objeto. La descontextualización del objeto conlleva de modo implícito una categoría emergente principal en el teatro de la compañía: la *transformación*.

#### **4. Conclusiones al estudio del papel de la música escénica en las producciones de Bambalina, a partir de plantear desde la óptica de la semiología teatral la relación música y escena en estas tipologías discursivas: De lo programático hacia lo abstracto.**

Una de las líneas de investigación principales de la tesis doctoral era poner en valor la utilización de la música escénica en la trayectoria de Bambalina Teatre Practicable, puesto que ha sido uno de los lenguajes escénicos clave en la búsqueda de nuevas formas de creación en la dramaturgia de los espectáculos.

Existe un campo extenso de propuestas escénicas que están aún por explorar y que suelen partir del estímulo creativo de un perfil de profesional o de equipos artísticos, como Bambalina Teatre Practicable, que conciben su tarea de manera rigurosa, culta, heurística y a la búsqueda de un lenguaje propio.

Da la sensación de que, a la hora de seleccionar como objeto de estudio la música escénica de este tipo de iniciativas, los músicos no lo abordan por desconocimiento del lenguaje teatral y porque la música no es la disciplina dominante; y por otra parte, la gente de teatro no repara ni se detiene a analizar la música escénica. Una, porque su prioridad está

en la praxis y no en teorizar sobre la praxis, y dos, porque los lenguajes escénicos suelen ser examinados en conjunto dentro del marco de una propuesta escénica y no por separado.

Esta conclusión la extrajimos cuando fuimos observando que prácticamente no existe material consultable de una materia como la música escénica en el teatro incidental contemporáneo, algo que no ocurre en géneros como la ópera y el género lírico en general, puesto que estas disciplinas se han investigado desde Wagner y Adolphe Appia hasta nuestros días. Entendemos que es lógico porque en ópera existe una dramaturgia musical precisa, la referencia texto y música funciona de modo conjunto casi al cien por cien; mientras que toda dramaturgia musical y espacio sonoro en el teatro no deja de ser un artefacto de baja intensidad respecto a la ópera. Es innegable que en ópera predomina la energía musical, pero en teatro el problema se da a la inversa y, en este caso, la relación con la música se traduce en “lo que nos venga bien” y su utilización, por tanto, ha alcanzado porcentajes mínimos o, sencillamente, caprichosos.

Cabe decir que paralelamente la ópera está trascendiendo sus propios límites y en creación de ópera contemporánea surgen propuestas novedosas que buscan una mayor sincronía creativa entre escena, texto y música. Citamos, por ejemplo, *D. Q. (Don Quijote en Barcelona)*, ópera multimedia concebida por La Fura dels Baus, con música del compositor José Luís Turina, y libreto de Justo Navarro, cuyo proceso de creación resultó novedoso porque se concibe como una autoría a tres bandas.

Salvando todas las distancias, observamos similitudes en la manera de trabajar de Bambalina con los compositores que han creado música original para sus espectáculos, especialmente Joan Cerveró y Jesús Salvador “Chapi”.

Pensamos que el germen de las características originales de la música escénica incidental contemporánea se puede encontrar en el postromanticismo musical con su idea de convergencia de las artes –particularmente con la literatura-, la revalorización de la música instrumental y el auge de lo extramusical en la música de programa. Algo fundamental para la escena teatral fue el deseo romántico de resaltar el valor semántico del sonido musical y, con esto, el deseo creciente de narrar o contar a partir de la música en un sentido de avance. El concepto que mejor responde a esta idea narrativa, a la vez que formal, en términos musicales es el poema sinfónico. Dentro de la música programática, ésta es la manifestación que mejor se ajusta a parte de las composiciones creadas para Bambalina, sobre todo las pertenecientes al Bloque A, con su origen en la literatura y, especialmente, *Quijote*, con su carácter de banda sonora.

En relación a su justificación óptica y el grado de verosimilitud de la aparición de la música en escena en las propuestas escénicas de Bambalina estamos hablando, por tanto, de *música incidental*. Dado el grado de lirismo que caracteriza la mayoría de sus espectáculos, en especial los montajes pertenecientes a los Bloques A y C, nos atrevemos a declarar que la fuente sonora que la produce es irreal, proviene de la nada, puesto que ópticamente no tiene justificación física. Y dado que la música de estos dos bloques fue creada para servir a la idea dramaturgica, la enmarcamos dentro de la categoría de *música funcional*.

El hecho de que hayan inventado un lenguaje nuevo que cuenta con la eliminación de la palabra y de que utilicen la música escénica como lenguaje no verbal para acceder a recodos que la palabra no llega hace que se pongan en marcha circuitos menos intelectuales y que se transmitan sentidos con sonidos en gran parte de su producción. De este modo, por una parte, se evita que sea desde la psicología como se entienda a los personajes y como le lleguen al espectador y, por otra, se activa en él otros circuitos sensoriales más conectados a la sensibilidad de la emoción y el sentimiento. Y, claro, ambos son universales, más que las historias. Quizá éste sea uno de los grandes motivos de que los guiones escénicos que escribe Jaume Policarpo se conviertan, más que en textos dramáticos que dan prioridad al diálogo, en grandes didascalias compuestas por todo tipo de indicaciones e informaciones escénicas.

Estos espectáculos sin texto hacen que la música se convierta en el elemento expresivo predominante y, a pesar de que el sello de la compañía sea el teatro de títeres o de objetos, es la música la que ejerce un papel organizador y estructurador que rige la totalidad del espectáculo.

En *Quijote*, por ejemplo, la música está grabada y mantiene presencia a lo largo de todo el espectáculo. Marca el *tempo* del montaje y de los personajes, además del ritmo general. Toda la acción se incorpora a la partitura músico-sonora (lo mismo ocurre en *El jardín de las delicias*, la diferencia es que incorpora timbres más contemporáneos).

La voz se trabaja al estilo grotowskiano, cuya técnica llega a España principalmente a través de Esperanza Abad y Esteve Grasset. Esta corriente del siglo XX trabajó la voz disociada de la palabra, estilo que conecta con el teatro sagrado de Peter Brook.

En *Ubú*, *Historia del soldado* y *¡Hola Cenerentola!*, sumado a la presencia de la música, toma relevancia el sentido musical de la dicción del texto: el ritmo, la intensidad, la elocución y otros componentes musicales de la palabra como la entonación y el timbre. La manera de decir tiene una importancia capital en cada una de estas obras. Además de ser elementos



musicales del habla: timbres, cadencias, sonido, melodía y ritmo de la palabra están al servicio de las funciones expresivas de la lengua.

En estos tres espectáculos, más en *El retablo de Maese Pedro*, encontramos la presencia de la formación musical en el escenario. Músicos y actores conviven en la horizontalidad de las tablas y, en ocasiones, hasta se integran o interactúan con la acción dramática. Llama la atención que un recurso que las vanguardias históricas recuperaron de la tradición anterior al siglo XIX como apuesta de modernidad, Bambalina lo aplique actualmente -con su marcada mirada puesta en esta etapa de inicios de siglo XX- a cuatro de las propuestas estudiadas y lo convierta en canon.

De esta manera, la música no sólo se emplea como fenómeno audible sino también visible. Un objetivo de Stravinski, respetado por Cerveró y Policarpo, es ver cómo se consigue el sonido y observar la belleza del gesto del músico cuando se enfrenta a la dificultad de ejecutar esa partitura a través de la implicación del cuerpo. La recibimos a nivel estésico a través de nuestro cuerpo, de nuestra piel, de nuestro oído, pero también por medio de nuestra vista. Como elemento sinestésico o sencillamente propio de su teatro sensorial. También se emplea como recurso intra-diegético o como falsa diégesis. Por ejemplo, en *La sonrisa de Federico García Lorca*, se incorpora un pequeño piano que se supone que Lorca-títere toca, de manera que por momentos la música que inunda la sala de sonido y de color parece que sea producto de su interpretación.

Es evidente que uno de los objetivos principales de Bambalina es convertir la música en lenguaje escénico protagonista dentro de su espíritu ecléctico y multidisciplinar. Ejerce diversas funciones dentro de los espectáculos: ambienta, evoca, empatiza, identifica, sorprende, demuestra, emociona, parodia... Por otro lado, como dijimos, ordena y estructura dando forma a gran parte de las obras.

En función de la evolución de la compañía y de la incorporación de nuevos códigos como la expresión corporal y la danza contemporánea, la música interacciona como código escénico, afectando al gesto, al movimiento, al ritmo, a las trayectorias de los actores, etc. Así como también interactúa con la evolución del concepto escenográfico, puesto que la semiología del espacio se concibe en continua construcción. De esta transformación deviene una categoría emergente postdramática: los espacios creados por la conjunción cuerpo-materia-objeto con funciones retóricas. Los espacios de tránsito, la escenografía humana o cosificación, el teatro de sombras, las animaciones videográficas, etc. se construyen y dinamizan junto a la música.

En el Bloque C, encontramos tres obras en torno a la creación artística: pintura, teatro y elevación a arte del objeto cotidiano. La música participa muy activamente, pero las obras ofrecen gamas de colores dispares, aunque son variaciones a partir del mismo pulso, la creación artística y del mismo concepto musical, la música descriptiva.

Destacamos que en el espectáculo más antiguo de este bloque, *El jardín de las delicias*, predomina la utilización de la percusión y de la música de violonchelo para las partes más melódicas, al igual que ocurría en *Quijote*; también en *Ubú*, aunque sólo la percusión. Por el contrario, en los otros dos espectáculos del Bloque C, *Cosmos* y *La sonrisa de Federico García Lorca*, el instrumento predominante es el piano y el género musical, el jazz.

En el Bloque B, por el contrario, la música se encuentra en la génesis misma del espectáculo y representa el núcleo que desata los demás mecanismos y recursos que serán puestos en escena.

En *¡Hola Cenerentola!*, al ritmo de Rossini, la música es utilizada como elemento rítmico y climático. Jaume Policarpo, como director de teatro que es, se apropia de un género musical como la ópera para la puesta en escena de su obra, en concreto, se puede decir que reutiliza la ópera bufa. Toma un conjunto de elementos del libreto y los aprovecha en la trama de la historia como un juego más. Tanto la macroestructura como la microestructura de *¡Hola Cenerentola!* han sido creadas con el molde de *La Cenerentola* de Rossini.

En la ópera de cámara *El retablo de Maese Pedro*, al igual que pasa en la ópera como género, cada escena de la historia se cuenta dos veces y con lenguajes distintos: 1ª). Narratividad: Trujamán; 2ª). Con música y Dialogicidad: las marionetas y cantantes interpretan la escena narrada. Por la repetición, la función retórica de la música es pleonástica y 3ª). Narración carolingia en guiñol: sólo música, sin canto.

En *Historia del soldado*, a pesar del formato contemporáneo de la puesta en escena, la estructura original de la partitura musical se ha respetado fielmente.

En resumen, si la idea base del marco general de esta tesis se define como una poética en evolución que viaja de la figuración a la abstracción, a nivel musical también se puede observar este rasgo, aunque las rupturas son más moderadas. Por una parte, al igual que lo que sucedía a nivel estilístico (que las manifestaciones más figurativas en Bambalina nunca son realistas), a nivel musical el poema sinfónico -como concepto de partida-, se expresa con cualidades propias de la música del siglo XX, ya que cuenta con rupturas de la tonalidad, timbres oscuros y la revalorización del silencio como elemento musical expresivo. Por otra, el camino hacia la abstracción se expresa de distintos modos, según

los montajes. Si las artes del siglo XX se caracterizan por partir de la ruptura de la forma como manifestación de ideas, musicalmente se intenta romper con el principio narrativo de “idea temática”. Este concepto podemos encontrarlo principalmente en los espectáculos acogidos a la definición de teatro asociativo, Bloque C, y especialmente en *Cosmos y El jardín de las delicias*, en los que al mezclarse la música acústica con el diseño de sonido de la música electroacústica nos remite a la denominación de *música mixta*. En la tendencia a la abstracción, destacamos también la búsqueda de sonidos naturales mediante los sonidos fuente (“objetos sonoros”) y de los sonidos ambientales, creando “paisajes sonoros”. Otra de las características del sonido del siglo XX, es la ruptura del ritmo y la incorporación de nuevos ritmos como el folclore o el jazz, rasgo que hemos visto en la mayoría de los espectáculos de los Bloques A y C, así como en la *Historia del soldado*. Por último, dentro de estas manifestaciones rupturistas, citamos la distorsión de la música vocal observable claramente en *Ubú*.

Nos hemos centrado en la música, pero el filtro que hemos aplicado no es el análisis musical como tal. Nuestro enfoque parte de la semiología teatral y ésta nos obliga a conectar con el resto de lenguajes escénicos, al ver las intenciones del compositor a la hora de fusionar música y acción escénica y de observar cómo traduce, a través del lenguaje de la música las intenciones del director de escena. Se trataría pues de una semiología polidireccional.

De la conjunción de todas estas cualidades, disciplinas y lenguajes escénicos se genera el sentido de la obra y según sea el intercambio, varía la interacción semántica en la conjunción de música e imagen/escena. Según la intención creadora, los dos mensajes, el musical y el visual, se refuerzan y la música intensifica la emoción de las imágenes según la voluntad creadora. Así que –según la nomenclatura de Lluís i Falcó– hemos catalogado esta función como *música empática convergente* y hemos atendido a las tres tipologías existentes para dicha convergencia: *ánimica, física y cultural*. Y hemos mostrado además un conjunto de categorías en la clausura de las conclusiones que responden a las diversas funciones que ejerce la música, según la categorización de Anna Corral Fullà para demostrar que los compositores y directores musicales que trabajan con Bambalina extraen todo el potencial dramático que brinda la música en los espectáculos de la compañía.

Somos conscientes de que se podrían abrir nuevas vías de investigación en cuanto a la música escénica en los espectáculos de Bambalina puesto que la relación entre ambas disciplinas es prolífica y este estudio únicamente ha cubierto el objetivo de mostrar y suscitar el interés.

- a. La trayectoria de la compañía abarca más de treinta años de trabajo en activo y multitud de espectáculos susceptibles de ser estudiados.
- b. Por el carácter de esta investigación, se ha tenido que seleccionar sólo un fragmento musical de cada uno de los montajes teatrales. Sería de gran interés poder profundizar en la totalidad de cada uno de los títulos.
- c. Los parámetros musicales serían ampliables como catálogo de funciones y también al resto de compañías teatrales valencianas que estén trabajando según este modelo de colaboración.
- d. Rastrear en el estado español qué compañías teatrales están poniendo en valor la música escénica y realizar una investigación específica de este ámbito.

Consideramos que a lo largo del trabajo se han expuesto razones suficientes que demuestran el grado de interés que suscita la labor llevada a cabo por el equipo de Bambalina en este campo y estimamos interesante estudiarlo, entre otros motivos, porque las generaciones futuras que se interesen por la cultura teatral y musical obtengan pistas para seguir por esta línea de investigación tan yerma y que a su vez esta información les sirva para conocerse mejor.

##### **5. Conclusiones a las metodologías empleadas en la investigación: De la dramaturgia fabular al teatro asociativo.**

En la división entre lo esperable y lo sorprendente de la tesis doctoral, la evolución en la poética de la compañía obligó a la investigadora a buscar metodologías que se ajustasen a las progresivas variaciones que van experimentando en el tiempo los procesos de creación. Este problema metodológico, relacionado con la vertiente académica, se resolvió con el hallazgo de una categoría emergente, *el análisis paradigmático*, ya que optamos por el pluralismo metodológico, que en este trabajo doctoral viaja de lo fabular a lo asociativo.

Esta necesidad surgió por dos razones básicas: 1) el estudio del grado de clasicismo y de contemporaneidad que les caracterizaba como compañía y el modo en que ambos factores se han combinado hasta la actualidad nos condujo a investigar las variaciones de las propuestas estilísticas en su dramaturgia; y 2) el estudio de la influencia de esta evolución en el papel de lo musical nos condujo a deducir que la mayoría de los métodos de investigación que existen en artes escénicas no contemplan -o lo hacen escasamente- un aspecto fundamental en nuestra investigación: el lenguaje de la música.

Tuvimos que abrir procedimientos metodológicos, no tanto desde el punto de vista teatral (que también), sino en el aspecto musical. Finalmente, planteamos el estudio de cada bloque según un paradigma o modelo distinto.

A nivel de resultados, consideramos que en nuestro caso el enfoque paradigmático ha sido útil, pero resta una laguna por resolver a nivel metodológico en el estudio de la música escénica del teatro incidental contemporáneo. En el salto a un estudio intelectual, no existe un método único en la actualidad que cubra al completo la investigación del nexo escondido entre el material creativo -teatral y musical- y sus procesos dada la multitud de tendencias que existen en el teatro contemporáneo, más clásico o más innovador y con mayor o menor relación entre texto y escena, relación que sigue siendo polémica. El teatro dramático y el postdramático conviven como formas teatrales en un tiempo en el que predomina la mixtura entre géneros. Relación enriquecedora en la praxis teatral, pero que dificulta la elaboración de un discurso metodológico a la hora de teorizar sobre el teatro.

En nuestra clasificación estilística, nosotros partimos de la dramaturgia fabular como modelo más puro, pero se ha demostrado que sólo responde a esta tipología *El retablo de Maese Pedro*, el espectáculo más clásico de Bambalina. Dentro de la corriente de hibridación característica del arte a partir del siglo XX, las dramaturgias del Bloque A, que tienen su origen en el texto y los otros dos espectáculos del Bloque B, responden por definición a un modelo de dramaturgia mixta. Lo mismo ocurre con los tres títulos del Bloque C, pero por su carácter más innovador y discursivo las fronteras entre disciplinas, géneros y artes se diseminan dando lugar -como modelo de estudio- al teatro postdramático y asociativo. Este paradigma [el teatro asociativo] propuesto por Aragón Pividal resulta muy apropiado para la poesía visual y auditiva en movimiento que crea Bambalina Teatre Practicable, pero en cambio los otros dos paradigmas escénicos que plantea, el teatro narrativo y el teatro discursivo, no representan por definición a ninguno de los espectáculos de los Bloques A y B.

En este sentido, ninguno de los modelos seguidos se han ajustado plenamente a la hora de estudiar las propuestas escénicas de la compañía. Determinado enfoque metodológico nos servía para interpretar algunos aspectos de sus formas teatrales, pero para seguir con el análisis debíamos seguir buscando nuevos métodos que cubriesen el estudio en su totalidad. Esto sin tener en cuenta el problema añadido del estudio del papel de la música y las funciones concretas para producir mensajes y para afectar así la percepción del espectador según los objetivos de cada producción.

De manera que queda pendiente una línea de investigación que continúe el estudio de este fenómeno relacional y que profundice en los objetivos de nuestra investigación. A saber, sondear los modos de producción de sentido de la música como sistema expresivo cuando interviene con las propuestas dramaturgias y escénicas.





# *Bibliografía*

---

Libros

Artículos de revistas

Recursos en internet





## BIBLIOGRAFÍA

### GENERALES

-*Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. “El Levante” Mercantil Valenciano. Editorial Prensa Valenciana, S. A. / Editorial Prensa Alicantina, S. A. 1992.

### BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

-ABIRACHED, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de España, 1998.

-AGRA, M. J. *El vuelo de la mariposa: la investigación artístico-narrativa como herramienta de formación*. En R. Marín (Ed.), *Investigación en Educación Artística*. Granada: Editorial Universidad de, 2005.

-ALCALDE, Jesús. *Música y comunicación. Puntos de encuentro básicos*. Madrid, Editorial Fragua, 2007.

-ÁLVARO VÁZQUEZ, Rafael. *Psicópolis: paradigmas actuales y alternativos en la psicología contemporánea*. Barcelona, Editorial Kairós, 2005.

-APPIA, Adolphe. *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de España (ADE), 2000.

- APUD FUBINI, E. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza música, 1988-1990.

-ARREGUI, JUAN P. *Hacia una historiografía del espectáculo escénico*. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena en España Serie: Debate nº 21, Madrid, 2015.

-ARTILES, Freddy. *Títeres: historia, teoría y tradición*. Zaragoza, Editorial Arbolé. 1998.

-ASLAN, Odette. *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili S. A., 1979.

-BAMBALINA Teatre Practicable. *25 anys pràcticament inventats*. València, Bambalina Titelles, S.L., 2006.

-BARTHES, Roland. *Escritos sobre el teatro*. Barcelona. Editorial Paidós. 2009.

-BARTHES, Roland. *Ensayos críticos. “La imaginación del signo”*. Barcelona, Seix Barral, 1977.

-BERTHOLD, Margot. *Historia social del teatro*. 2 tomos. Madrid, Editorial Guadarrama, 1974.

-BINDING Paul. *García Lorca o la Imaginación Gay*. Barcelona, Laertes, Colec. Rey de Bastos, 1987.

-BOGART, Anne. *Los puntos de vista escénicos*. Madrid, Publicaciones de la ADE, 2007.

-BOVES NAVES, M<sup>a</sup> del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Arco/Libros, 1997.

-BOVES NAVES, M<sup>a</sup> del Carmen. *Teoría del teatro*. Madrid, Arco/Libros, 1997.

-CARRILLO GUZMÁN, Mercedes. *Introducción a la dramaturgia musical*. Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2009.

-CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid, Editorial Siruela, 2002.

-CHARADEAU, Patrick y MAINGUENEAU, Dominique. *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires, Amorrortu, 2005.

-CHEJOV, Michael. *Sobre la técnica de la actuación*. Barcelona, Alba Editorial, 2002.

- DIDEROT, D. *La paradoja del comediante*. Madrid, Ed. J. García-Verdugo, 1995.
- DE MARINIS, Marco y PELLETTIERI, Osvaldo. *En busca del actor y del espectador: Comprender el teatro II*. Buenos Aires. Editorial Galerna, 1997.
- DE MARINIS, Marco. *El Nuevo Teatro (1947-1970)*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1987.
- DE MARINIS, Marco. *La Parábola de Grotowski: El secreto del Novecento teatral: Breviarios de Teatro XXI*. Buenos Aires, Galerna, Colección Teatrología, 2004.
- DI MAURO, Héctor. *Medio siglo de profesión titiritero*. Zaragoza. Editorial Arbolé. 2001.
- DOMÉNECH, Fernando (ed.). *Manual de Dramaturgia*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2016.
- DORT, Bernard. *Teatro y Sociología*. Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968.
- DURAND, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Madrid, Fondo de cultura económica, 2006.
- EISENSTEIN, Sergei. *El montaje escénico*. México D.F. Grupo Editorial Gaceta, 1994.
- FALKENBURG, Reindert. *The Land of Unlikeness*, Wbooks, Zwolle, 2011.
- FERNÁNDEZ, Juan (coordinador), *Guía visual de pintura y arquitectura*, Madrid, Santillana, 1997.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. (2ª ed.) Madrid, ABADA Editores, 2014.
- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luís. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid, Ed. Síntesis, 2007.
- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luís (dir.). *Análisis de la dramaturgia cubana actual*. La Habana, Ediciones Alarcos, 2011.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Juego y teoría del duende*. Barcelona, Nortésur, 2010.
- GENÉ, Juan Carlos. *Escrito en el escenario. (Pensar el teatro)*, Colección Estudios No. 6. Caracas, Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral – CELCIT, 2005.
- GONZALES BADIAL JORGE, *Los títeres*. Buenos Aires, Librería del colegio, 1971.
- GORDON CRAIG, E. *El arte del teatro*. México, Colección Escenología, UNAM-Gegsa, 1987.
- GUENÓN, René. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. R.L.S. Cibeles nº 131 – Gran Logia de España (compilación póstuma de Michel Vâlsan en pdf), 1962.
- GUSDORF, G. , *Mito y metafísica*. Buenos Aires, Nova, 1960.
- HAGEN, Uta. *Un reto para el actor*. Barcelona. Alba Editorial, 2002.
- HERZOG, Christophe. *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*. José-Luís García Barrientos (ed.). Madrid, Fundamentos-RESAD, 2007.
- HORMIGÓN, Juan Antonio. *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Madrid, Alberto Corazón Editor, 1970.
- HORMIGÓN, Juan Antonio. *Trabajo dramático y puesta en escena*. 2 vol. (3ª ed.) Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de España ADE, 2008.
- IGLESIAS CABRERA, Sonia y MURRAY, Guillermo. *Piel de papel, manos de palo. Historia de los títeres en México*.
- KOWZAN, Tadeusz. *El signo y el teatro*. Madrid, Arco Libros, 1997.
- LAVANDIER, Yves. *La dramaturgia. Los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*. Madrid. Ediciones Universitarias Internacionales, 2003.
- LAWLER, M. Narrative in social research. In T. May (Ed.) *Qualitative research in action*. London: Sage, 2002.

- LAWSON, John Howard. *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de España, 1995.
- LECOQ, Jacques (comp.). *Le théâtre du geste*. París. Bordas, 1987.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Posdramático*. Murcia, CENDEAC-Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2013.
- LYOTARD, Jean François. *Dispositivos pulsionales*. Madrid, Fundamentos, 1981.
- MARCO, Tomás. *Historia cultural de la música*. Madrid, Ediciones Autor, 2008.
- MARTÍNEZ, Monique. J. Sanchis Sinisterra. *Una dramaturgia de las fronteras*. Ciudad Real, ÑAQUE Editora, 2004.
- McPHALIN Paul, *The Puppet Theatre in America*, New York, Harper & Brothers Publishers, 1949.
- McPHARLIN, Paul, *Animal Marionettes*, New York, Harper & Brothers Publishers, 1936.
- MELNITZ, William y MACGOWAN, Kenneth. *La escena viviente*. Buenos Aires: EUDEBA, 1966.
- MELNITZ, William y MACGOWAN, Kenneth. *Las edades de oro del teatro*. México D.F. Fondo de Cultura Económica, 1964.
- MEYERHOLD V. E. *Lecciones de Dirección Escénica (1918-1919)*. Madrid, Serie: Debate, nº 15 Publicaciones de la Asociación de Directores de España, 2010.
- MÉRIMÉE, Prosper. *Carmen*. Madrid, Espasa Calpe-Colección Austral, 2003.
- MONLEÓN, José. "Reflexiones en torno a una esperanza. La nueva Academia de las Artes Escénicas". *Libro blanco de la Academia de las Artes Escénicas de España*. (Prologuista: José Luís Alonso de Santos). Colección Libros de la Academia, Nº 1. Madrid, Academia de las Artes Escénicas de España, 2015.
- NIEVA, Francisco. *Tratado de escenografía*. Madrid, Fundamentos-RESAD, 2003.
- NOOTEBOOM, Cees. *El Bosco. Un oscuro presentimiento*. Madrid, Ediciones Siruela, 2016.
- OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco. *Historia básica del arte escénico*. (8ª edición) Madrid, Cátedra, 2005.
- OLIVA BERNAL, César, *La verdad del personaje teatral*, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2004.
- OLSON, Elder. *Teoría de la comedia*. Barcelona, Editorial Ariel, 1978.
- OLTRA ALBIACH, Miquel. *Vorejant la història (Els titelles valencians, del Betlem de Tirisiti a les companyies independents 1875-1975)*, Albaida, MITA publicacions, 2000.
- ÓSIPOVNA KNÉBEL, María *La palabra en la creación actoral*. Ed Fundamentos, Madrid, 2003.
- ÓSIPOVNA KNÉBEL, María *El último Stanislavsky*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1996.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Editorial Paidós Comunicación, 1983.
- PAVIS, Patrice. *Teatro contemporáneo: Imágenes y voces (de VVAA)*. Santiago de Chile, Libros Arces-Lom, 1999.
- PAVIS, Patrice. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona, Paidós Comunicación 121, 2000.
- PORRAS SORIANO, Francisco. *Los títeres de FALLA y GARCÍA LORCA*. Madrid, Editado por él mismo y patrocinado por UNIMA Madrid, UNIMA Federación España, Fundación SOCIES y Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1995.

- RANDEL, D. M., *The New Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.
- RODARI, Gianni. *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de contar historias*. Barcelona, Editorial Planeta, 2006.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid, Editorial Castalia, S. A. 1998.
- ROSS, Alex. *El ruido eterno*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 2009.
- RUÍZ, Borja. *El Arte del Actor en el siglo XX*. Bilbao, Artezblai, 2008.
- SÁNCHEZ, José A. *La escena moderna. Antología de manifiestos y sobre textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid, Editorial Akal, 1999.
- SÁNCHEZ, José A. *Dramaturgias de la imagen*. - 3ª ed. corr. - Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- SÁNCHEZ, José A. *Cuerpos sobre blanco*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- SÁNCHEZ, José A. *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.
- SÁNCHEZ, José A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid, Visor Libros, 2007.
- SÁNCHEZ, José A. y PRIETO, Zara. *Teatro*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- SANCHIS SINISTERRA, José. *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Ciudad Real, Ñaque Editora, 2002.
- SANCHIS SINISTERRA, José. *Dramaturgia de textos narrativos*. Ciudad Real, ÑAQUE Editora, 2003.
- SCHINCA, Marta. *Expresión corporal. Técnica y Expresión del Movimiento*. Monografías Escuela Española. Barcelona, Editorial Praxis, 3ª edición, 2002.
- SERRANO, Raúl. *Nuevas tesis sobre Stanislavski. Fundamentos para una teoría pedagógica*. - 1º ed. - Buenos Aires. Ed. Atuel, 2004.
- SHATTUCK, Roger. *La época de los banquetes. Orígenes de la vanguardia en Francia; de 1885 a la Primera Guerra Mundial*. Madrid, Visor Distribuciones S.A., 1991.
- SPANG, Kurt. *Teoría Del Drama*. Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, 1991.
- STRAVINSKY, Igor. *Crónicas de mi vida*. Barcelona, Ed. Nuevo Arte Thor, 1985.
- SUÁREZ, Jorge Iván. *Escenografía aumentada. Teatro y realidad virtual*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2010.
- SZONDI, Peter. *Théorie du drame moderne*. Lausanne, L'Âge d'homme, 1983.
- TAVIRA, Luís de. *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*. Publicaciones de la Asociación de Directores de España, 1999.
- TRASTOY, Beatriz y ZAYAS DE LIMA, Perla. *Lenguajes escénicos*. 1º ed., Buenos Aires, Prometeo Libros, 2006.
- TREFALT, Uros. *Dirección de Títeres*. Ciudad Real, Ñaque Editora, 2005.
- TRIADÓ TUR, J. R. et al. *Historia del arte*, Barcelona, Vicens Vives (2º bachillerato), 2011.
- TURINA, Joaquín. *Enciclopedia abreviada de la música*, (1ª ed. 1996) Madrid, Biblioteca Nueva, Editorial, 2000.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. París, Éditions sociales, 1977 (2ª ed., 1982).
- UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Editorial Cátedra, 1998.

- UBERSFELD, Anne. *El diálogo teatral (Teatrología)*. Editorial Galerna, 2004.
- UBERSFELD, Anne. *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Editorial Galerna, 2002.
- UBERSFELD, Anne. *La escuela del espectador*. Madrid, Asociación de Directores de Escena, 1997.
- VALIENTE, Pedro. *Robert Wilson. Arte escénico planetario*. Ciudad Real, ÑAQUE Editora, 2005.
- VEINSTEIN, André. *La puesta en escena. Teoría y Práctica del Teatro*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1962.
- VIVES, Javier. *El teatro japonés y las artes plásticas*. Gijón, Satori Ediciones, 2010.
- VVAA. *Le théâtre. Paris*, Editeur: Bordas, 1980.
- VVAA. *Les grans tradicions populars: ombres i titelles*. -2ª edic.- Barcelona, Monografies de l'Institut del Teatre de l'Excma. Diputació Provincial de Barcelona, 1982.
- WAGNER, Richard. *La obra de arte del futuro*. -2ª edic.- Valencia, Fundació General de la Universitat. Patronat Martínez Guerricabeitia. Publicacions de la Universitat de València, 2007.
- WAGNER, Richard. *Ópera y Drama*. Sevilla: Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía/Asociación sevillana de los amigos de la ópera, 1997.
- 100 Obras Maestras del Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008.

#### **ARTÍCULOS Y OTRAS FUENTES DOCUMENTALES**

- AGUILERA, F., "Caracteres sígnicos de la música en el teatro", *Tornavoz, Revista de Teatro*, nº 0. 1987.
- ANDREWS, B. W. "Seeking Harmony: Teachers' Perspectives on Learning to Teach in and through the Arts". *Encounters on Education*, 11, 2010, pp. 81-98.
- ALONSO-SANZ, M. A. "A favor de la Investigación Plural en Educación Artística. Integrando diferentes enfoques metodológicos". *Arte, Individuo y Sociedad*. Alicante: Universidad de, 25 (1), 2013, pp. 111-119.
- ALZATE OCHOA, Luz D. y PARADA GIRALDO D. "La investigación en las artes escénicas del Departamento de Teatro de la Facultad de las Artes, de la Universidad de Antioquía", *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 3, 2009, pp. 25-26.
- ARAGÓN PIVIDAL Agustina. "La renovación de la escena tras el relevo del paradigma narrativo por el nuevo teatro posdramático: teatro discursivo, teatro asociativo, teatro relacional", *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 10, 2014, pp. 165-204.
- ARREGUI, Juan P.. "Escenología, teatrología, musicología. Observaciones sobre una relación académica entre la dependencia y la resistencia", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 25-26, 2013, p. 276.
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- BARONE, T. y EISNER E. "Arts-Based Educational Research. En J. Green, C. Grego y P. Belmore (eds.). *Handbook of Complementary Methods in Educational Research*. Mahwah, New Jersey: AERA, 2006, pp. 95-109.
- BARTHES, R., 2003, "La imaginación del signo" en *Ensayos críticos*. (3ª ed.) Buenos Aires, Seix Barral, pp 252-253.

- 
- BERMÚDEZ, Lola (ed.). *Ubú rey*. José Benito Alique (trad.), Madrid, Editorial Cátedra, nº 259, 2007.
- BRECHT, Bertolt. 1963, *Ecrits sur le théâtre*. París, L'Arche, ("Théâtre récréatif ou théâtre didactique?") p.11
- BUDIA, Mariam: «Aproximación a las estrategias creativas en *Así que pasen cinco años*: tiempo absoluto y subconsciente», en *Teatro, Revista de Estudios Teatrales*, nº 21 (2007).
- CARRILLO APARICIO, Sonia. *La música en las artes escénicas: Inmaculada Almendral y la compañía Teatro del Velador*. Directora de la tesis: Dra. D<sup>a</sup> Diana Pérez Custodio. Tesis doctoral. Universidad de Málaga. Facultad de Ciencias de la Comunicación. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Málaga, 2015.
- CONNELLY, M. y CLANDININ, J. "Relatos de experiencia e investigación narrativa". En J. Larrosa, et al. *Déjame que te cuente. Ensayos sobre narrativa y educación*. Barcelona: Laertes, 1995. pp. 11-59.
- CORNAGO, Óscar. "La teatralidad como crítica de la Modernidad". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 15-17, Universidad de Zaragoza, 2004-2006, pp. 242-265.
- CRUZ, José. "c. Dramaturgia del libreto del teatro musical" en Fernando Doménech (ed.). *Manual de Dramaturgia*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2016, pp. 179-189.
- DAY, C., SAMMONS, P. & GU, Q. "Combining qualitative and quantitative methodologies in research on teachers' Lives, work, and effectiveness: from integration to synergy". *Educational Researcher*, 37 (6) 2008.
- DE AGUILERA Miguel, SEDEÑO Ana y BORGES REY Eddy (coord.). "Entre el pasado y el futuro: La investigación sobre comunicación y música en Málaga". *Hibridando el saber. Investigar sobre comunicación y música*. (M. de Aguilera y A. Sedeño), Málaga, Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA), 2010, pp. 9-17.
- DELEUZE, G. y BENE C., «Un manifiesto menos», *Superposiciones*, Buenos Aires, Artes del Sur, 2003.
- DOMÍNGUEZ Isabel, HERNÁNDEZ Ana, ÚRIZ Uxue. Guía Didáctica *Hª del soldado*. (coord. Fernando Palacios) Madrid, Teatro Real. Proyecto pedagógico 2009/2010.
- DOMÍNGUEZ Isabel, HERNÁNDEZ Ana, ÚRIZ Uxue. Guía Didáctica *El Retablo de Maese Pedro*. Madrid, Teatro Real. Proyecto pedagógico 2015/2016.
- DORT; Bernard., 1994, "El actor emancipado". Teatro francés actual. Madrid, *Revista ADE-Teatro (Asociación de Directores de España)*. Nº 39-40, pp. 117-121.
- EISNER, E. "The Primacy of Experience and the Ploitics of Method". *Educational Researcher*, Juny-July, 1988.
- ERULI, Brunella. "Un espacio descentrado: Jarry Ymaginero" en *De los nabis a la patafísica. Alfred Jarry*, Valencia, Catálogo. IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, 2000.
- FERNÁNDEZ VALBUENA, Ana Isabel. "La coronación de Poppea (Drama musical de Claudio Monteverdi y libreto de Gian Francesco Busenello" en José Luís García Barrientos (ed.) *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*. Madrid, Fundamentos-RESAD, 2007.
- FRIZE, Nicolas, "La musique au théâtre", en *Une esthétique de l'ambiguïté*, Lyon, J. Pigeon, Les Cahiers du Soleil Debout, 1993, pág. 54.
- GRANDA, J.J., "Tempo di música, tempo di parole". Madrid, *Revista ADE-Teatro (Asociación de Directores de España)*, Nº 39-40, 1994, pp. 53-59.
- GUTIÉRREZ, Fátima. "Arquetipos femeninos: Carmen, Tosca". Madrid, *Revista ADE-Teatro (Asociación de Directores de Escena de España)*, Nº 39-40, Octubre 1994.
-

- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Fernando. "La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación", *Educatio Siglo XXI*, 26, 2008, p. 87.
- HORMIGÓN, Juan Antonio. "La Música y la puesta en escena". Madrid, *Revista ADE-Teatro (Asociación de Directores de Escena de España)*, N° 50-51, abril-junio 1996, p. 166.
- HUTCHEON, Linda. "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie". *Poétique. Revue de Théorie et Analyse Littéraires*. Paris, n° 46, 1981, pp. 140-155.
- JOHNSON R. & ONWUEGBUZIE A. "Mixed Methods Research: A Research Paradigm Whose Time Has Come". *Educational Researcher*, 33 (7), 2004, pp. 14-23.
- JURKOWSKI, Henryk. "La Marioneta literaria de Maeterlink a Ghelderode" en *Puck. El títere y otras artes. Las vanguardias y los títeres*, 1, Éditions Institut International de la Marionette/Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1989. pp. 4-6.
- KOWZAN Tadeusz, "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo", en María del Carmen Bobes Naves (ed.), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco Libros, 1997, pp. 121-153.
- KARTUN, Mauricio. "Escritos sobre dramaturgia y teatro de títeres", *Móin-Móin. Revista de Estudios sobre Teatro de Formas Animadas*, 8, 2011, p. 21 en Vizcaíno, ibídem, p. 287.
- MAESTRO, Jesús G. "El sistema narrativo del Quijote: la construcción del personaje Cide Hamete Benengeli". *Bulletin of the Cervantes Society of America* [15.1 \(1995\)](#): 111-41, The Cervantes Society of America (Universidad de Vigo). Copyright © 1995.
- MARÍN, Mariano. "La música original para la escena". *ARTESCÉNICAS. La revista de la Academia*, n° 3, Madrid, Academia de las Artes Escénicas de España, Febrero de 2016, pp. 28-30.
- MARÍN R. *La "Investigación Educativa Basada en las Artes Visuales" o "Arteinvestigación Educativa"*. En R. Marín (Ed.), *Investigación en Educación Artística*. Granada: Universidad de Granada, 2005, pp. 223-274.
- MEDRANO GARCÍA Salomé. "*Carmen*", de la literatura a la imagen. Directora de la tesis: Doña Caridad Martínez González. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona. Facultad de Filosofía y Letras. Barcelona, 1990.
- MONLEÓN, José. "Reflexiones en torno a una esperanza. La nueva Academia de las Artes Escénicas". *Libro blanco de la Academia de las Artes Escénicas de España*. (Prologuista: José Luís Alonso de Santos). Colección Libros de la Academia, N° 1. Madrid, Academia de las Artes Escénicas de España, 2015. pp. 75-76.
- MULLEN C. "A self fashioned gallery of aesthetic practice". *Qualitative Inquiry*, 9 (2), 2003.
- PASCUAL, Itziar. "La danza contemporánea" en Fernando Doménech (ed.). *Manual de Dramaturgia*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2016, pp. 275-282.
- PODEHL, Enno. "LOS QUE TOCAN EL CIELO. La percepción espacial del manipulador". *PUCK. El títere y las otras artes*. 1991, N° 4 Cuerpos en el espacio. Bilbao/Charleville-Mezières, Éditions Institut International de la Marionette/Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1991, pp. 31-38.
- PONDRUEL, Denis. "La Bomba y el Reloj" en *Puck, "Pasarelas"*. *Puck. El títere y otras artes. Las Marionetas y las artes plásticas*, 2, Éditions Institut International de la Marionette/Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1989. p. 57.
- PUCK. "Pasarelas". *Puck. El títere y otras artes. Las Marionetas y las artes plásticas*, 2, Éditions Institut International de la Marionette/Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1989, p. 3
- RUÍZ CAMPO, Aroa. *La supervivencia de Carmen a través de la representación escénica de la danza como símbolo de la lucha por la igualdad de género*. Director de la tesina: Alberto García Castaño. Tesina. Madrid, Universidad Rey Juan Carlos, 2012.

- RUIZ, Rafael. "Fundamentos de la Expresión Corporal. Una sistematización del lenguaje del movimiento según el modelo de Marta Shinca". *Revista de investigación del arte del movimiento*, nº 0, Cuadernos Estudio Shinca, 2011, p. 9.
- SÁNCHEZ, José A. "Los teatros del Cuerpo: un apunte histórico". Universidad de Castilla-La Mancha en 14ª Mostra Internacional de MIM a Sueca / Artículos. p. 109.
- SCHLEMMER. O. *Théâtre et Abstraction* (1927). Lausana, L'Âge d'Homme, 1978 en Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Editorial Paidós Comunicación, 1983.
- VIZCAÍNO, Juan Antonio. "El teatro de objetos" en Fernando Doménech. *Manual de Dramaturgia*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2016, p. 283.
- WILSON, Robert., 1993, "Interpretation and the Work of Art" en *Conversation with Umberto Eco and Robert Wilson*. In *Performing Arts Journal*, p. 175.
- WILSON, Robert. "Danton's Death", programa de mano, Salzburg Festival.

### **RECURSOS EN INTERNET**

- TITERENET Revista digital. [En línea]: Disponible en: <http://www.titerenet.com> [Última consulta 22/04/11].
- Grupo Instrumental de Valencia. [En línea]: Disponible en: <http://www.grupinstrumental.com/web/> [Última consulta 15/06/2009].
- AMORES Grupo de Percusión. [En línea]: Disponible en: <http://www.amoresgrupdepercussio.com> [Última consulta 25/06/2011].
- PARNASEO. Universidad de Valencia. [En línea]: Disponible en: <http://parnaseo.uv.es> [Última consulta 16/06/2011].
- El País.com [En línea]: Disponible en: [http://www.elpais.com/articulo/Necrologicas/Paco/Bascunan/renovador/disenio/grafico/valenciano/elpepinec/20090930elpepinec\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/Necrologicas/Paco/Bascunan/renovador/disenio/grafico/valenciano/elpepinec/20090930elpepinec_1/Tes) [Última consulta 18/06/2011].
- Periódico El Mundo. [En línea]: Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/09/29/valencia/1254212325.html>  
[Última consulta 18/06/2011].
- Periódico El Levante. [En línea]: Disponible en: <http://www.levante-emv.com/cultura/2009/09/30/disenio-pierde-paco-bascunan/636592.html> [Última consulta 18/06/2011].
- Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad. [En línea]: Disponible en: <http://www.muvim.es/home.html> [Última consulta 18/06/2011].
- Asociación Valenciana de Empresas de Teatro y Danza. [En línea]: Disponible en: <http://www.avetid.com/> [Última consulta 19/06/2011].



- Universidad de Valencia. [En línea]: Disponible en: <http://www.uv.es/uvweb/universidad/es/lista-noticias/festival-serenates-al-claustre-acoge-hoy-jueves-concierto-orquesta-valenci1285846070123/Noticia.html?id=1285846730405> [Última consulta 10/07/2011].
- Instituto Valenciano de la Música. [En línea]: Disponible en: <http://www.ivm.gva.es/cms/es/actividades/xarxa-musical-valenciana.html> [Última consulta 11/07/2011].
- Diccionario de Psicología científica y Filosófica. Torre de Babel Ediciones, Portal de Filosofía, Psicología y Humanidades en Internet. [En línea]: Disponible en: <http://www.e.torredebabel.com> [Última consulta 14/07/2011].
- GUTIÉRREZ, Fátima. "Mitos, amores, palabras y música. Carmen o el desafío de la otra parte", Universitat Autònoma de Barcelona. *Los ojos de Minerva*. [En línea]: Disponible en: <http://viversan.com/trabalon/colabora/julio5b.htm>. [Última consulta 14/07/2011].
- Cátedra de Psiquiatría. Facultad de Medicina. Sistema de Educación Virtual de la UNNE (Universidad Nacional del Nordeste). Argentina. [En línea]: Disponible: [www.med.unne.edu.ar/catedras/smental/lecturas/1\\_Psicopatolog.DOC](http://www.med.unne.edu.ar/catedras/smental/lecturas/1_Psicopatolog.DOC) [Última consulta 15/07/2011].
- CERVANTES: Bulletin of the Cervantes Society of America. [En línea]: Disponible en: <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics95/maestro.htm> [Última consulta 19/07/2011].
- GARCÍA, Santiago. "El juego de las imaginaciones en la dramaturgia brechtiana", cap. III. *Teoría y práctica del teatro*. Biblioteca virtual Luis Ángel Arango. 1983. [En línea]: Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/tea/tea3b.htm> [Última consulta 19/07/2011].
- Centro Virtual Cervantes. [En línea]: Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/paralinguistico.htm](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/paralinguistico.htm) [Última consulta 28/07/2011].
- GALEON La Página Psicológica. [En línea]: Disponible en: <http://psicopag.galeon.com/jung.htm> [Última consulta 2/08/2011].
- UNIMA. [En línea]: Disponible en: <http://www.unima.es/spip/index.php>. [Última consulta 28/08/2011].
- El Confidencial. Periódico digital. [En línea]: Disponible en: <http://www.elconfidencial.com/ultima-hora-en-vivo/2011/06/compositor-cervero-nombrado-director-musical-proyecto-20110615-534302.html> [Última consulta 06/09/2011].
- Patronato Municipal de Turismo de Alicante. [En línea]: Disponible en: <http://www.alicanteturismo.com/adaptingNews/usuario/muestraevento.asp?IdNoticia=1844&accADesplegar=4> [Última consulta 06/09/2011].
- Dra. Susana González Aktories. "Semiología como investigación interdisciplinaria: un vínculo entre la Escuela Nacional de Música y la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM". [En línea:] Disponible

- en: [http://cife.unam.mx/archivos/FFyL/Humanidades%20y%20Artes/Dra.Susana González Aktories](http://cife.unam.mx/archivos/FFyL/Humanidades%20y%20Artes/Dra.Susana_González_Aktorries) [Última consulta: 28/10/15].
- Dialnet: Poesía sonora, arte sonoro: un acercamiento a sus procesos de semiosis. [En línea:] Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3646361> [Última consulta 28/10/15].
  - Reflexiones sobre Semiología Musical. Serie Breviarios de Semiología Musical. [En línea:] Disponible en: <http://www.semiomusical.unam.mx/secciones/servicios/publicaciones/reflexiones/Reflexiones.PDF> [Última consulta: 01/11/15].
  - Fundación Dialnet. [En línea:] Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/ejemplar/7321> Josep Lluís i Falcó. "Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica" *D'Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*. 1995, Nº 21 [Última consulta: 01/11/15].
  - Museo Nacional Del Prado. Enciclopedia online. [En línea:] Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/jardin-de-las-delicias-el-el-bosco/578702d4-4420-4e97-8518-8363a1fc2c9e> [Última consulta: 6/03/16].
  - Instituto Cervantes. [En línea:] Disponible en: [http://pekin.cervantes.es/es/cultura\\_espanol/artistas\\_jardin\\_delicias.htm](http://pekin.cervantes.es/es/cultura_espanol/artistas_jardin_delicias.htm) Extraído de un artículo titulado *Sobre El jardín de las Delicias* de Huang Du, crítico de arte. [Última consulta: 10/04/16]
  - Tráiler del documental "El Bosco, el jardín de los sueños". [En línea:] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=k0EnQUhFWgw> [Última consulta: 11/04/16].
  - Milenio.com. [En línea:] Disponible en: [http://www.milenio.com/cultura/El\\_bosco-museo\\_del\\_prado-bosco\\_centenario\\_restrospectiva\\_El\\_Bosco\\_0\\_658134233.html](http://www.milenio.com/cultura/El_bosco-museo_del_prado-bosco_centenario_restrospectiva_El_Bosco_0_658134233.html) [Última consulta: 12/04/16].
  - Alfonso de Toro: "Pasajes-Heterotopías-Transculturalidad: Estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas. Un acercamiento teórico". [En línea:] Disponible en: [http://www.uni-leipzig.de/~detoro/wp-content/uploads/2014/03/Pasajes\\_Heterotopias\\_Transculturalidad.pdf](http://www.uni-leipzig.de/~detoro/wp-content/uploads/2014/03/Pasajes_Heterotopias_Transculturalidad.pdf). [Última consulta: 13/06/16].
  - CULTURARTS MÚSICA. [En línea:] Disponible en: <http://ivm.gva.es/cms/val/convocatories/noticies/1182-el-teatro-principal-de-valencia-acoge-la-opera-para-ninos-ihola-cenerentola-el-espectaculo-es-u.html>. [Última consulta: 4/07/16].
  - THE CULT. [En línea] Disponible en: <http://www.thecult.es/Cronicas/historia-de-los-cuentos-de-hadas.html> [Última consulta: 5/07/16].
  - EXAM. [En línea] Disponible en: <http://l.exam-10.com/istoriya/32251/index.html?page=2> [Última consulta 6/07/16].
  - Biografía y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. [En línea] Disponible en: [http://www.biografiasyvidas.com/obra/ubu\\_rey.htm](http://www.biografiasyvidas.com/obra/ubu_rey.htm) [Última consulta: 12/09/16].

- *Alfred Jarry*. Sel., trad: Alicia Romero, Marcelo Giménez. [En línea] Disponible en: [www.deartesypasiones.com.ar/03/doctrans/Jarry.doc](http://www.deartesypasiones.com.ar/03/doctrans/Jarry.doc) [Última consulta: 12/09/16].
- LA FLAMENCA. Revista digital especializada en flamenco. [En línea] Disponible en: Investigación: "La Carmen de Merimée: Un arquetipo femenino en el universo flamenco". <http://www.revistalaflamenca.com/inicio/link-verticales/Miscelanea-de-flamenco/investigacion-la-carmen-de-merimee-bizet-un-arquetipo-femenino-en-el-universo-flamenco.html> [Última consulta: 18/09/16].
- iHistoriArte. [En línea] Disponible en: <http://www.ihistoriarte.com/2013/11/el-expressionismo-abstracto-pollock-y-rothko/> [Última consulta: 21/09/16].
- El Catoblepas. Revista crítica del presente. [En línea:] José Antonio López Calle. "Estructura narrativa y personajes principales del Quijote". El Catoblepas, nº 71, 2008, p. 9. Disponible en: <http://nodulo.org/ec/2008/n071p09.htm> [última consulta: 27/09/16].
- ARTEESPAÑA: Arte contemporáneo. Expresionismo. Pintura expresionista. [En línea] Disponible en: <http://www.arteespana.com/expresionismo.htm> [Última consulta: 2/10/2016].
- JURADO DÍAZ, Raquel. "John Cage: un nuevo paradigma artístico en las fronteras de la creación". Revista Musicalia, nº 1. Conservatorio Superior de Música "Rafael Orozco" de Córdoba, 2005-2016. [En línea]: Disponible en: <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-1/184-john-cage-un-nuevo-paradigma-artistico-en-las-fronteras-de-la-creacion> [Última consulta 16/11/2016].
- VIANA, Israel. "John Cage, el hombre que "compuso" el silencio", Diario ABC, Madrid, 2/12/2013. [En línea]: Disponible en: <http://www.abc.es/20120208/archivo/abci-john-cage-pieza-silenciosa-201202071414.html> [Última consulta 16/11/2016].
- Gutiérrez Flórez, Fabián. "Kurt Spang, "Teoría del drama" (Lectura y análisis de la obra teatral). Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra S. A., 1991 en [En línea]: Disponible en: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/13893> [Última Consulta: 6/12/2016].
- Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM) [En línea]: Disponible en: [http://www.cndm.mcu.es/sites/default/files/pdf/joan\\_cervero\\_1.pdf](http://www.cndm.mcu.es/sites/default/files/pdf/joan_cervero_1.pdf) [Última consulta: 11/12/16].
- Grup Instrumental de València (Facebook): [https://www.facebook.com/pg/grupinstrumentalvalencia/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/grupinstrumentalvalencia/about/?ref=page_internal) [Última consulta 11/12/16].
- Universitat Politècnica de València. [En línea]: Disponible en: <http://musicaelectronica.blogs.upv.es/profesorado/joan-cervero/> [Última consulta 11/12/16].
- LA RED, todo sobre las artes escénicas. [En línea]: Disponible en: <http://www.redescena.net/compania/35050/amores-grup-de-percussio/> [Última consulta 16/12/16].

- Albert Sanz. [En línea]: Disponible en: <http://www.albertsanzmusic.com/albert> [Última consulta 16/12/16].
- Ricardo Belda. [En línea]: Disponible en: <http://ricardobelda.es/ricardo/> [Última consulta 16/12/16].
- CASHALADA cia. [En línea]: Disponible en: <http://www.cashalada.es/wp-content/uploads/2016/11/D-TWO-LADIES-OR-NOT-TWO-LADIES-CAST.-2016-compressed.pdf> [Última consulta 17/12/16].
- PAVIS, P. “¿Adónde va la puesta en escena?”. *Teatro. Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies*, vol. 23, Connecticut College, 2009, pp. 83-90. [En línea] [Disponible en:] <http://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1253&context=teatro> [Última consulta: 19/12/16].
- Academia de las Artes Escénicas de España. [En línea]: Disponible en: <http://academiadelasartesescenicas.es/carles-alfaro/> [Última consulta: 19/12/16].

ANEXO 1

DOCUMENTO ACREDITATIVO DE BAMBALINA COMO EMPRESA CON SEDE EN ALBAIDA  
(VALENCIA). AÑO 1986



**MINISTERIO DE CULTURA**  
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

El Jefe de la Sección de Programación y Seguimiento

CERTIFICA: Que en el Registro de Empresas y Asociaciones de carácter teatral, dependiente del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, en el folio 38 del I libro de Empresas de Compañía figura inscrita con el n.º de orden 38/86 y fecha 4-3-86 la BAMBALINA TITELLES cuyo domicilio social radica en C/ Cooperativa S. Miguel, 9  
Albaida )(VALENCIA)

Lo que a todos los efectos determina la O. M. de 27 de mayo de 1985, hace constar en Madrid, a Cuatro de Marzo de mil novecientos  
ochenta y seis

V.º B.º  
El Director del  
Departamento Dramático,



*E. Puig*

ANEXO 2

DOCUMENTO DE CONSTITUCIÓN DE BAMBALINA TITELLES EN SOCIEDAD  
LIMITADA (S.L.) CON SEDE EN VALENCIA. AÑO 1989

2

0455/2-1-17

SERVS. TERMS. D'ECONOMIA I HISENDA DE VALENCIA GESTIO. I TRIBUTARIA
09.06.89 044720
TRANSMISSIONS PATRIMONIALS I ACTES JURIDICS DOCUMENTATS

*Francisco Llovera de Yriarte*

*Notario*

*Calle Colón, 70 - Teléfono 96/351 63 75  
46004 - Valencia*

REGISTRO MERCANTIL DE VALENCIA
Núm. 425 del diario 77
a las 9 horas de 22-6-1989
Calificada el 23 JUNIO. 1989.

Número 1.109
En Valencia, a        uno        de        Junio        de 1989
<p>== CONSTITUCION DE LA ENTIDAD DENOMINADA ==  " BAMBALINA TITELLES, SOCIEDAD LIMITADA "  =====</p>
OTORGADA POR: DON JOAN-JAUME POLICARPO BODI, y DON JOSEP-VICENT POLICARPO BODI



OM8896922

REGISTRO MERCANTIL DE VALENCIA

Núm. 925 del libro 77

a las 9 horas de 22-6-1915

CLASE 8ª

NUMERO MIL CIENTO NUEVE.

CONSTITUCION DE LA ENTIDAD DENOMINADA -----

"BAMBALINA TITELLES, SOCIEDAD LIMITADA"

En Valencia, mi residencia, a uno de Junio de /  
mil novecientos ochenta y nueve.-----

Ante mi, FRANCISCO LLOVERA DE YRIARTE, Notario  
del Ilustre Colegio de esta Capital,-----

COMPARECEN:

DON JOAN-JAUME POLICARPO BODI, mayor de edad, /  
A c t o r , soltero, vecino de Albaida (Valencia),  
con domicilio en calle Sant Lluch, nº 6. Con  
D.N.I. nº 19.988.614. -----

Y DON JOSEP-VICENT POLICARPO BODI, mayor de  
edad, A c t o r , soltero, vecino de Albaida  
(Valencia), con domicilio en calle Sant Lluch, nº  
6. Con D.N.I. nº 79.150.018. -----

Soñ de nacionalidad española.-----

Intervienen en su propio nombre y derecho.-----

Tienen, a mi juicio la capacidad legal neces-  
ria para otorgar la presente escritura de CONSTI-  
TUCION DE SOCIEDAD y -----

OTORGAN:

PRIMERO.- Que los señores comparecientes como  
unicos socios constituyen una sociedad mercantil  
de Responsabilidad Limitada, que se registrá por los  
-----

ANEXO 3

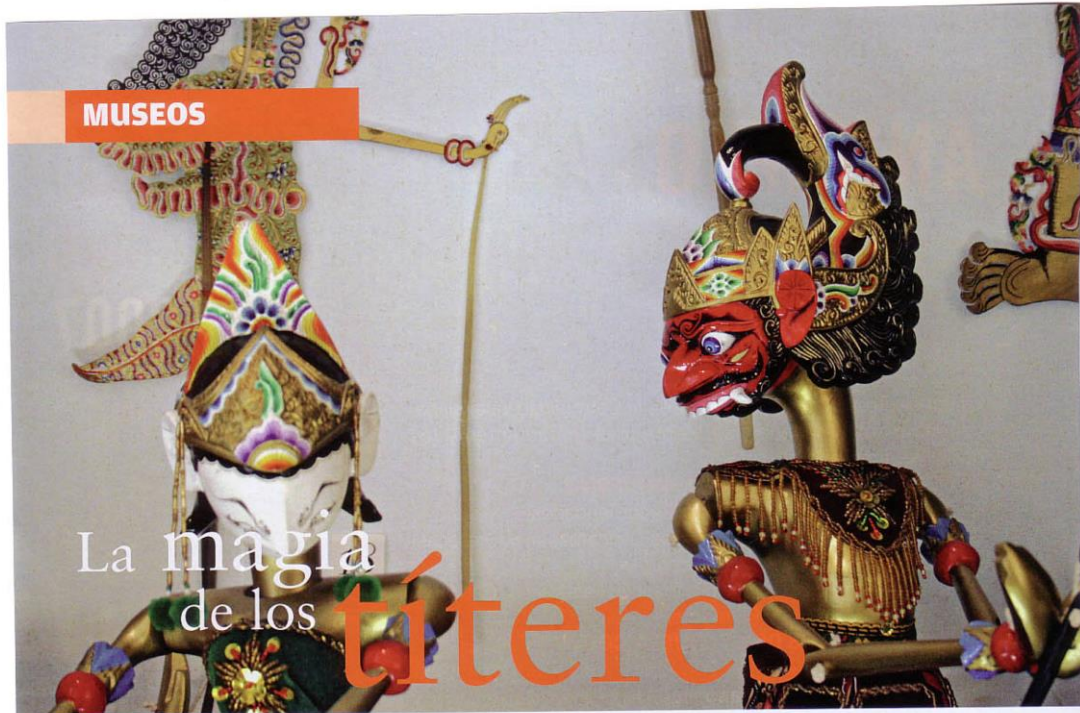
DOCUMENTO DE IDENTIFICACIÓN FISCAL DE LA EMPRESA

	<b>IDENTIFICACION FISCAL</b>	
	MINISTERIO DE ECONOMIA Y HACIENDA DIRECCION GENERAL DE INFORMATICA TRIBUTARIA	
	<b>Código de Identificación</b>	B46466215
Denominación	BAMBALINA TITELLES SL	
	o	
Razón Social		
Domicilio Social	CL CABILLERS 3 VALENCIA	46003 VALENCIA
Domicilio Fiscal	CL CABILLERS 3 VALENCIA	46003 VALENCIA
Actividad Principal CNAE	000	
Administración	46600	



ANEXO 4

REPORTAJE MUSEO INTERNACIONAL DE TÍTERES DE ALBAIDA



MUSEOS

La magia de los títeres

TEXTO: Nàdia Alonso  
FOTOS: Vicente Bauset

En 1997 se inauguraba el Museo Internacional de Titelles d'Albaida. De esta manera, se materializaba una iniciativa del grupo Bambalina y se creaba un centro único en España. Precisamente, en este municipio existe una vinculación muy especial con los títeres; cada año, desde 1984, tiene lugar la Mostra de Titelles de la Vall d'Albaida, que reúne a reconocidos artistas del mundo del teatro de títeres y marionetas. En 1994, a partir de una exposición que tuvo lugar en la Mostra, surgió la propuesta de que fuese permanente. Y así sucedió. Los títeres, marionetas y otros materiales regalados o adquiridos por los miembros de Bambalina durante sus viajes por todo el mundo; prestados o cedidos por embajadas de diversos países; obsequios de compañías teatrales... conforman una amplísima colección de más de cuatrocientas piezas que puede visitarse en el

El Museo Internacional de Titelles d'Albaida es un espacio único en España. Alberga una extensa colección de títeres y marionetas de todo el mundo que evidencia la riqueza y variedad de un arte presente en todas las culturas.

Palacio de los Milà y Aragón, un hermoso conjunto arquitectónico que data del siglo xv.

En la entrada del museo, da la bienvenida al visitante una monumental escultura del artista Evarist Navarro. Una vez dentro del recinto, dos arcos de piedra recuperados de la estructura original del palacio dan acceso al mágico mundo de los títeres. En la planta superior, marionetas y títeres de tamaños, técnicas y materiales muy diversos, procedentes de compañías valencianas y estatales, no pierden detalle desde sus vitrinas. Es fácil dejarse llevar por la imaginación y sentir la energía que emanan cuando el artista mueve sus articulaciones de cartón o de madera. Tirant lo Blanc, junto a su amada Carmesina –cuyos manipuladores actúan a cara descubierta–;

personajes clásicos de la literatura infantil –títeres de guante–; marionetas de Las Palmas de Gran Canaria de un barroquismo casi exuberante; o los títeres de guante para jugar –datados de los años 40 y 50– y los del Belén de Tirisiti, de 1880, que conservan todo su encanto, pueden admirarse en esta parte del museo. Además, unos viejos conocidos, los Fraguel, cedidos por Jim Henson, su creador. Su importancia va más allá de su fama; supusieron un cambio radical en el tratamiento que tendría la marioneta en los medios audiovisuales a partir de ese momento. Frente a ellos, los personajes del programa *Gomaespuma* emitido por Tele 5 en 1995. Pero aún queda por descubrir. En la primera planta se ubican títeres y marionetas representativos de las grandes tradiciones

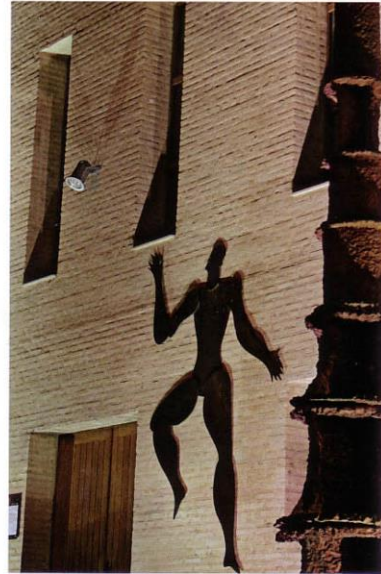
**Es fácil dejarse llevar por la imaginación y sentir la energía que emanan cuando el artista mueve sus articulaciones de cartón o de madera.**

asiáticas, africanas, anglosajonas, de Europa del Este, que transmiten su fuerza, dinamismo y sofisticación a todo aquel que las observa. Representan desde los aspectos más sublimes del ser humano hasta los más denigrantes, así como a grupos sociales o las costumbres del país en cuestión. Destacan los africanos, de aspecto naturalista, relacionados con la mitología o el culto a los muertos, o empleados para sensibili-

zar a la población de los problemas que afectan a África; los japoneses formados para el teatro de sombras y los *bunraku* con la cabeza articulada; los títeres de madera del oeste de Java; o los famosos Punch y Judy, de la tradición medieval inglesa, que encarnan el engaño y la maldad.

Pero el museo ofrece aún más. Para los que quieren profundizar en todo aquello relacionado con títeres y marionetas, en el anfiteatro de la primera planta se proyecta un audiovisual sobre esta forma de expresión presente en todas las culturas en diferentes formas. Asimismo, en la entrada, se puede acceder a una variada bibliografía.

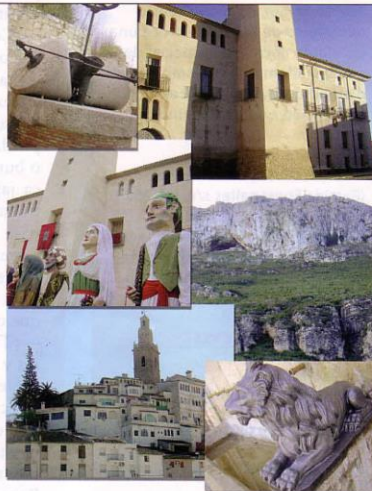
Y a partir del año que viene, con motivo del x aniversario de su inauguración, el museo se ampliará con la apertura de una torre del palacio que albergará nuevas piezas además de la ya extensa e interesante colección actual.



## Te esperan muchas sorpresas



Rosí, la mítica marioneta de los Fragels te espera en el Museo Internacional de Títeres de la Vall d'Albaida, junto con cientos de marionetas procedentes de todo el mundo. Esta y otras sorpresas te están esperando en Albaida.



**Albaida**  
Un paradís entre muntanyes

**MUSEOS**  
**MUSEU DE TITELLES**



**GUÍA PRÁCTICA**

**¿DÓNDE COMER y DORMIR?**

El restaurante **El Comodoro**, situado en la Plaza Mayor (tel. 962 90 16 56), en pleno centro neurálgico de Albaida. Ofrece una excelente cocina, en especial de paellas, además de un ambiente distendido y agradable con una decoración que no deja indiferente.

Para descansar, en **el Pansat** (Partida Fontanelles s/n, tel. 962 90 11 56) se puede acceder a un alojamiento rural de calidad. Dispone también de restaurante donde degustar excelentes arroces.

**¿DÓNDE VER TÍTERES?**

En Valencia.  
**La estrella. Teatro de Marionetas.**  
Tel. 963 406 934-963 562 292

**Escalante Centre Teatral.**  
Tel. 963 912 442  
**Sala Marionetarium**  
Tel. 963 925 290

En Elx  
**La Carreta Sala Teatro.**  
Tel. 965 449 573

**ÀNGELS GONZÁLEZ DE BAMBALINA TEATRE**

**“Existe una relación muy especial entre el títere y su manipulador”**

En 1981, los hermanos Jaume y Josep Policarpo fundaban la compañía Bambalina dedicada al teatro de títeres. Veinticinco años después, con una trayectoria plagada de éxitos en escena, reconocimientos institucionales y la puesta en marcha de iniciativas como la Mostra de Títelles a la Vall d'Albaida o el Museu Internacional de Títelles d'Albaida, continúan con espectáculos teatrales que integran marionetas, actores y danza contemporánea, pero siempre con los títeres en un lugar destacado. Con el recién estrenado *El cielo en última estancia*, charlamos de títeres y marionetas con una de las componentes de Bambalina.

—¿Qué atractivo tiene un títere o una marioneta?

—Tiene la capacidad de transformarse, de hacer cosas que no puede un ser humano, como volar o romperse en mil pedazos. Tal vez por ello ejerce una gran capacidad de atracción sobre el espectador. Además, es muy importante la sensibilidad del manipulador. Nosotros trabajamos con intérpretes a la vista, el actor interactúa con el títere, lo manipula, y entre ellos se establece una relación muy especial que trasciende al escenario.

—Una manera sencilla de hacer un títere o una marioneta.

—Hay cientos de formas muy fáciles. Se puede emplear cualquier material o elemento; tela, papel, incluso frutas o verduras. Una propuesta muy simple del italiano Claudio Cinelli consiste en coger una pelota de ping-pong de plástico, le pintas unos ojos y la colocas entre los dedos corazón y anular. El resto de dedos se gastan de boca. También puedes pinchar un tenedor en un panecillo, darle la vuelta y ya tienes un títere. La cuestión es ponerle imaginación.

—¿Cómo se trabaja con títeres y con marionetas?

—Como he dicho, los intérpretes han de tener una sensibilidad especial a la hora de manipular el títere. De ello depende en gran parte la conexión con el público. Por otra parte, los detalles y la técnica de construcción de un títere se han de tener muy en cuenta para que se pueda manipular con facilidad. Nosotros gastamos títeres de mesa o bunraku. Se trata de una técnica japonesa milenaria en la que trabajan tres manipuladores, uno para la cabeza y dos para cada extremidad. En nuestro caso intervienen dos, uno para la cabeza y un brazo y otro para el brazo que queda y las piernas.

—¿Tiene futuro el teatro de títeres y marionetas?

—Siempre es complicado mantener cualquier actividad de carácter cultural. En el caso del teatro de títeres, se suele clasificar como infantil y no tiene por qué serlo. Por ese carácter reduccionista, es difícil incorporar marionetas a los espectáculos teatrales, pero la perspectiva va mejorando.



**J.J. SOLER**  
**PARA SORPRENDERTE EN ALBAIDA**



**S**iempre me habían hablado de las afamadas fábricas textiles de Albaida y de los artesanos de la cera que siguen la tradición desde el siglo XV. Pero eso sólo es el abrigo, la periferia de la latente cultura que guardan en el corazón de su casco urbano.

Aparcamos en la avda. de la Feria, y de inmediato nos cautivará la Covalta, visible desde toda la comarca, al igual que la Peña del Benicadell. Mucho más próximo, el potente Campanario sobresaliendo por la fachada de la Casa Museo José Segrelles y el antiguo Barrio Medieval, que reclaman una sosegada visita. Prestos a subir por las calles que nos llevan a la plaza Mayor, suavizadas por la sombra de sus señoriales casas, nos reclama la atención la Ermita de la Verge del Roser. Traspasamos la Puerta de Valencia, gemela de la que podemos encontrar a la entrada de la

plazoleta del Pintor Segrelles, desde la que se preside un auténtico laberinto medieval que se extiende por el Barrio de la Vila y del Raval Jussà, y en ambos, sus refrescantes aguas, siempre manando de las abundantes fuentes públicas en las que rompen perspectivas de jardines como el de la Glorieta.

En Albaida todo tiene sabor antiguo y todo está vivo, todo es como el Palacio Marquesal, construcción de origen musulmán y actual residencia de innumerables marionetas venidas de todo el mundo para engrandecer el MITA, una de las apuestas museísticas más arriesgadas de este país. Pero el Palacio, reestablecido de su larga restauración, vuelve a mostrar la más importante pintura mural barroca valenciana, entrelazando motivos vegetales, ángeles y demonios, unicornios, faunos y centauros, obra de Bertomeu Albert.



**Servi-rent**  
 Alquiler de vehículos Industriales y turísticos

www.servirent.es  
 902 52 52 92  
 Fax. 96 317 04 19

gestión grandes flotas

## ANEXO 5

## ENTREVISTA A JOSEP POLICARPO

(Realizada mediante correo electrónico el 26/07/2016)

- 1) Existe un momento que marca claramente un cambio en la poética de Bambalina, tanto que decidís cambiar hasta el nombre de la compañía, de Bambalina Titelles a Bambalina Teatre Practicable. Eso implica toda una declaración de intenciones que intuyo que ocurrió en 2005, con motivo de la gran producción *Ubú*. ¿Es esto cierto? ¿Por qué? En el caso de que no sea este el montaje ni el año de estreno correspondiente, ¿podrías indicarnos cuál fue?

**El cambio de nombre de la compañía responde a la voluntad de ampliar nuestro horizonte artístico, la muletilla *titelles* ha comportado durante mucho tiempo una asociación directa con el mundo infantil, y tal vez también con una determinada manera de hacer espectáculos. Pensábamos que lo de *Teatre Practicable* abría nuestro campo artístico y respondía a esa idea iconoclasta con la que se identifica la compañía. Creo recordar que ocurrió por el año 2004-2005, cuando manteníamos una relación muy estrecha con el diseñador gráfico Paco Bascañán. Establecimos un diálogo muy enriquecedor con él y para la celebración del 25 aniversario (2006) editamos un libreto que era una especie de manifiesto artístico de la compañía, donde él desarrolló el nuevo concepto también desde el punto de vista gráfico. Esa fue la base de la nueva imagen, que está esbozada en la intro de nuestra actual web.**

- 2) Hablamos de evolución porque estos cambios no se producen de un día para otro. ¿Qué montaje consideras que marca un primer punto de inflexión en la línea estética y de producción iniciada por la compañía en 1981 y por qué? Teniendo en cuenta que ningún proceso evolutivo avanza de manera lineal, ¿podrías hablar de qué espectáculos implicaron un paso hacia delante y cuáles uno hacia atrás hasta llegar a la decisión definitiva?

**Bueno, la trayectoria es larga y muchos los espectáculos estrenados. Con la perspectiva que nos da el tiempo, yo mencionaría varios. *Pinocho* (1989) supuso un primer punto de inflexión, en el sentido que asumíamos una producción para el Teatro Escalante, con un gran equipo de gente. Supuso nuestro primer reconocimiento en la capital y la demostración de la capacidad que tenía la compañía de generar grandes proyectos escénicos. Más tarde vendría *Quijote* (1991) y *Ulises* (1992), que a mi modo de ver supusieron el verdadero punto de inflexión porque la compañía había encontrado un lenguaje propio, singular, que abría nuevas perspectivas de futuro. El tiempo lo ha corroborado y, sobre todo, *Quijote* se ha convertido en un espectáculo de referencia dentro del teatro de títeres a nivel nacional. *Pasionaria* (2001) supuso un nuevo punto de inflexión. Aquel espectáculo reunió a un equipo artístico con un gran potencial creativo y los resultados también han permanecido en el tiempo. Pienso que son momentos en los que se condensa toda la experiencia acumulada, sumada a una voluntad de reinención que, a veces, da resultados sorprendentes. *Ubú* fue, de nuevo, otro punto de inflexión. Tal vez el más estremecedor por la naturaleza del proyecto. Ha sido la producción de mayor envergadura, con el mayor equipo de profesionales, el mayor grado de especialización y exigencia en todas las áreas y el mayor presupuesto también. Aquello fue realmente un sueño cumplido. Luego ha habido algunos proyectos como *Hola Cenerentola* (2008), *Petit Pierre* (2012) o *el Jorobado de Notre Dame* (2013) que, por distintos motivos, han supuesto para la compañía mayores retos. El hecho de afrontar un musical, introducirse en el mundo**

de la ópera o trabajar con profesionales de talla de Alfaro y Adriana Ozores han provocado en una especie de revulsivo muy poderoso, muy exitante y del que he aprendido mucho.

- 3) ¿Cómo explicarías la evolución en la poética hasta que surge la necesidad de cambiar hasta el sello de identidad?

**Em sent incapaç de respondre a esta pregunta, sorry!**

- 4) ¿Continuas sintiéndote representado por esta “marca” o crees que la evolución natural y coyuntural os está conduciendo hacia otra etapa en esta evolución?

**Actualmente todos vivimos a un ritmo trepidante y las transformaciones sociales son tan gordas que estamos en estado de permanente alerta. El mundo de las artes escénicas no es ajeno a estos cambios y los años de crisis económica también han influido en nuestra visión actual del teatro. A ello se suma el factor generacional y, tal vez por eso, yo haya decidido explorar otros campos ajenos a la compañía. De hecho, en los próximos años voy a ejercer mi tarea fuera de la compañía. Tengo la sensación de que la compañía está en un nuevo punto de inflexión, ahora más consciente y decisivo, en el que debe reformular sus bases y redefinir su proyecto artístico.**

- 5) ¿El teatro es una artesanía que debe ser un arte? ¿Podríamos pensar en la fragilidad del artista y que no todo artista puede sobrevivir al mercado? ¿Cómo combinan estos dos factores? ¿Sentís la necesidad de expresar o conectar con la realidad inmediata?

**Sin duda el ejercicio del arte es complejo, frágil y sometido a tensiones muy difíciles de calibrar, dada su gran carga subjetiva. En nuestra compañía siempre ha prevalecido el sentido artístico frente al comercial, la voluntad de crear frente a la de reproducir. Siempre hemos creído que debíamos construir un relato subyacente a nuestros espectáculos que dotara de coherencia a la compañía. Tal vez, no siempre lo hayamos conseguido porque el mercado se impone de manera agresiva y no siempre te puedes resistir a sus presiones. Siempre digo que mi trabajo como productor es situar los espectáculos en el tiempo y en el espacio, y eso incluye también el mercado. Mi misión es garantizar la viabilidad de los espectáculos para que la compañía pueda continuar, de modo que intento jugar un papel armonizador entre las aspiraciones artísticas de los creadores y el entorno social e institucional en el que nos movemos. Decías Carles Alfaro que la servidumbre del público siempre existe, la tenemos interiorizada, aunque sea en el plano inconsciente.**

## ANEXO 6

### PRIMERA ENTREVISTA A JAUME POLICARPO

(Realizada mediante correo electrónico el 23/06/2009)

*(Ten en cuenta que, aunque he hecho a lo largo de los últimos años centenares de funciones de 'Quijote', el proceso de creación es del año 1991, de modo que no sé cómo me funcionará la memoria).*

1.- En la concepción primera del montaje, ¿cuál fue el valor dramático de la música? ¿Cambió a lo largo del proceso de creación? Si es así, ¿en qué sentido?

Desde el principio el músico participó del proceso creativo y asistió a las distintas exposiciones que periódicamente hacíamos del material que se iba fijando. Se comenzó con la elaboración de un guión que yo mismo hice a partir de la lectura de la novela. Sobre esta selección de ideas expuestas sobre el papel se creaba material escénico que se contrastaba y rehacía con el director (C. Alfaro). El material se fue organizando hasta que se configuró una propuesta que consideramos definitiva como material de base para la grabación de la música. Se grabó en vídeo y el compositor se sirvió de él para ajustar y grabar la banda sonora (como se suele hacer en las películas). Esta banda sonora no sufrió alteraciones después de salir del estudio, fuimos los intérpretes quienes hicimos un trabajo de reajuste ya que la música se suelta al iniciarse el montaje y no se detiene en ningún momento (están grabados hasta los silencios). Aquel tempo inicial sigue siendo idéntico al de ahora, 18 años después. En los ensayos se hicieron pruebas sonoras, Joan trajo algunos fragmentos grabados de manera provisional que se introdujeron en momentos concretos de la obra.

2.- A partir de la respuesta anterior, cuáles dirías que son las funciones que ha desarrollado la música para contar una historia tan conocida como la del Quijote?

La música es fundamental en un espectáculo en el que la palabra como tal no existe. La historia se sintetiza recreando la sustancia de sus dos protagonistas principales y la relación que entre ambos se establece. La música representa el mundo que habitan, conforma una dimensión de sensaciones y sugerencias que les introduce a ellos y a los mismos espectadores en un territorio imaginario. Irreal pero tangible. Plagado de pequeñas sugerencias sonoras que conducen sutilmente al espectador desde un inmenso paisaje a la desolación por una nueva derrota.

3.- ¿Se trataría de un teatro de texto, a pesar de que la opción escogida sea el lenguaje no verbal? ¿O teatro de la imagen? Lo digo porque la palabra se encuentra en la génesis y exige una dramaturgia del espectador, ya que tiene que armar su propia historia con sensaciones, emociones e imágenes, pero también con palabras.

Con el texto se produce un fenómeno curioso: a los pocos minutos del comienzo los espectadores se olvidan de que las palabras están descompuestas y por lo tanto no tienen significado alguno. Cuando sucede esto, empieza a cobrar gran importancia expresiva, el tono, las inflexiones, la musicalidad, el volumen y todos los mil aspectos que matizan el lenguaje verbal y de los que apenas somos conscientes al quedarnos normalmente en la superficie. Es decir, en el uso convencional de la lengua. Todo el mundo se sorprende de la gran cantidad de cosas que se pueden llegar a comunicar sin usar ni una sola palabra en la que se corresponda el significante con el significado. Quijote es un tanto inclasificable, de hecho hemos participado en festivales, encuentros y programaciones absolutamente dispares: Títeres, contemporáneo, imagen, visual, animación, de autor...

4.- ¿Sería el Quijote un espectáculo universal a nivel de comunicación escénica gracias, en parte, al papel de la música de Joan Cerveró?

Pienso que sin duda lo es, por la música de Joan, por el peso de sus dos personajes centrales en todas las culturas del mundo y por algo mucho más difícil de aprehender y de explicar que tiene que ver con una especie de estado de gracia que sobreviene sin saber cómo ni porqué, en este caso, al grupo de personas que participamos en su creación y en su posterior representación.

5.- Ya que también fuiste actor en el montaje, ¿cómo viviste la convivencia entre el proceso de creación musical y tu propio proceso actoral? ¿A nivel de impulso y en relación a la acción dramática?

La música de Quijote la tengo grabada a fuego en el alma. Tengo tan interiorizados todos sus momentos que cuando oigo un fragmento fuera de contexto tengo una sensación absolutamente vivida e hiperreal del momento al que pertenece y de los laberintos en los que ando perdido como actor justo en ese instante. Todo lo que recuerdo del proceso fue fácil, no tuvimos grandes atascos ni desavenencias importantes. Es, sin duda, el montaje más fluido y tranquilo en el que he participado.

6.- Y por último, ya que vosotros, como compañía teatral, habéis trabajado con Joan Cerveró en diferentes espectáculos, ¿se podría hablar de unas características fundamentales como creador de música escénica?

La principal virtud, a mi entender, de Joan es su gran adaptabilidad. Participa de un sentido de la música que siempre circula en paralelo a la escena matizándola y promoviéndola. Nunca te pedirá que crees o adaptes una escena a una idea musical ni tampoco impondrá un concepto estricto o una pretensión personal. Siempre trabaja a partir de las ideas que define el responsable de la puesta en escena sin que ello suponga renuncia alguna en su estilo compositivo.



## ANEXO 7

### SEGUNDA ENTREVISTA A JAUME POLICARPO

(Realizada mediante correo electrónico el 19/08/2011)

#### 1.- Características generales de la puesta en escena.

- a. Teniendo en cuenta los seis espectáculos seleccionados para la elaboración del presente trabajo de investigación, en qué se sustentan los elementos de cada espectáculo (relaciones de los sistemas escénicos)? ¿Cuáles serían los elementos comunes en todos?

Distingo, primero, entre los dos grupo.

Empiezo por Quijote-Lorca-Carmen. Son tres vidas de personajes singulares con su correspondiente muerte con la que cae el telón. Supongo que pesa mi atracción por las biografías, por las vidas ya concluidas que quedan suspendidas en el tiempo como metáforas perfectas. Hace poco he escrito en algún sitio que la vida es la única y verdadera obra de arte. También, creo que es importante tener en cuenta que Quijote fue la primera i que todas las obras que han venido después se han alimentado de un modo u otro de ésta, debido, sobre todo, al hecho de que he sido su intérprete durante años y esto ha significado un permanente análisis de todos y cada uno de sus componentes a niveles muy profundos. Creo que no hay que perder en ningún momento la perspectiva sobre Quijote como obra matriz. En los tres casos se incluye una dimensión onírica que surge del propio protagonista permitiendo al espectador acceder a ciertas facetas de su encarnadura como personaje que trascienden la pura realidad. En las tres historias, los personajes que las protagonizan, transgreden el orden social aceptado y común y este hecho acaba precipitando, de alguna manera, su muerte. También resulta evidente y revelador el esfuerzo de los tres personajes por conciliarse y formar parte de un mundo que de algún modo les rechaza. Crudamente son un loco, un maricón y una puta. Este enfoque de vida contada creo que también aporta elementos comunes a las tres obras, como el tratamiento del tiempo, que remite siempre a la memoria que se esfuerza por reconstruir una cronología sujeta a un orden racional que se acaba rompiendo en muchas ocasiones debido a la propia vulnerabilidad o subjetividad de los recuerdos i la mente o la sensibilidad que los gestiona.

Retablo-Soldado-Cenerentola han sido abordados desde una perspectiva más lúdica. Por decirlo así, en ellos juega más la inteligencia y los placeres que ésta nos puede deparar que la preocupación por los misterios del alma y del teatro. Desde una mirada muy personal en estos montajes musicales juego con lo que conozco bien mientras que en los otros necesito implementar ideas que escapen a mi control. Aunque la música es importante siempre, en este segundo bloque es ésta la que diseña de antemano una estructura , un ritmo e incluso unos estados de ánimo. Muchas veces me he sentido como cuando niño ante un dibujo solo de líneas que tuviera que colorear. Siempre que pienso en estos espectáculos me sobreviene una intensa sensación de placer y privilegio por poder contar como elemento constructivo en escena con instrumentos verdaderos y músicos y cantantes virtuosos.

Una característica común a los dos grupos es el valor simbólico y expresivo que se otorga a los elementos plásticos que intervienen en la puesta en escena. Nunca se considera su función esteticista o decorativa y se analiza a conciencia el diálogo que éstos establecen con el resto de elementos vivos de la escena. Otra característica compartida por todos los montajes es el recurso al movimiento que lo alcanza todo, desde la luz, objetos y elementos, intérpretes, músicos... Si abstraemos la idea de títere y lo consideramos algo así como cualquier cosa, real o irreal,

susceptible de ser convocada en un escenario para manipularla o jugar con ella... Creo que esta idea subyace en todo lo que hacemos cuando trabajamos con libertad.

b. ¿En qué se basa la coherencia de cada puesta en escena?

Personalmente, cuando pienso en la coherencia -y he de decir que es algo que me ha preocupado mucho- he llegado a la conclusión, después de reflexionar sobre ello, con la perspectiva de los años al visitar de nuevo montajes antiguos, estoy convencido de que se trata de una noción extremadamente subjetiva. Por ello estoy convencido de que al final, una propuesta será más coherente cuanto más y mejor conectada esté con la verdadera sustancia de su creador o sus creadores. Para mí, coherencia es honestidad, pureza y generosidad aunque para otro pueda ser lo contrario, y seguramente le asistirá la razón tanto como me pueda asistir a mí. Esto es si hablamos de teatro de arte.

c. Lugar de la puesta en escena en el contexto cultural y estético.

El contexto cultural y los distintos y continuos avatares que nos llegan filtrados y reelaborados por los distintos medios lo condicionan todo y muy especialmente el trabajo creativo. He observado que para mí, un modo de averiguar qué me llama la atención es detectar qué y cómo ha acabado integrado en un montaje.

Es evidente que lo que más te influencia es el teatro o cualquier otra manifestación escénica que puedas ver. En este sentido siempre nos quejamos de la mediocridad de cuanto nos llega a estas tierras y la falta de referentes para los que siempre andamos al acecho de nuevos modos y lenguajes.

En mi caso una influencia clara durante muchos años ha sido la danza contemporánea valenciana y algunas de sus coreógrafas (Cristina Andreu, Maria Muñoz, Ana Estremiana, Rocío Pérez, Cora Mateu, Lipi Hernández) En su momento me aportaron un sentido del movimiento, del cuerpo y su anatomía, del entrenamiento, que me enriquecieron enormemente.

Otra influencia clara para mí han sido los distintos espectáculos de títeres de calidad que hemos podido ver en la Mostra de Titelles a la Vall d'Albaida así como algunos montajes internacionales de animación que hayamos podido tener la suerte de ver en los festivales que nos han programado.

En los últimos años me está resultando muy interesante el movimiento teatral específico que ha surgido al calor de las salas alternativas. En Valencia, en concreto, son el único reducto en el que se puede ver teatro de verdad.

2.- Respecto a los planos de articulación entre la fábula y la acción dramática:

a. En el aspecto de la temporalidad, ¿ qué secuencia o episodios de la fábula son incluidos en la acción dramática? ¿En qué orden son transmitidos al receptor?

Al reducir al máximo el habla convencional siempre se antepone esta premisa -aunque sea de manera inconsciente- a otras. En general, leo, pienso, y si en mi cabeza se configura un germen de escena que intuyo que puede tener fuerza y sentido además de expresividad intento transcribirla. Después, a partir de este esbozo voy avanzando en la concreción de los elementos que pueden intervenir, dándole mucha importancia a todo aquello que, supuestamente se haya de construir. Así consigo unos elementos e ideas primarias para trabajar con los intérpretes. Al final todo queda subordinado a la experiencia en la sala de ensayos.

Para ordenar las distintas secuencias o ideas parto del orden natural en el que salen de mi cabeza a la hora de configurar el guión escénico. Este orden no suele ser el definitivo, aunque es el que sirve de base, y curiosamente no suele padecer grandes alteraciones.

En general tiendo a una ordenación lógica, cronológica, que constituye el eje sobre el que infiero variaciones o alteraciones para producir efectos narrativos concretos. Intento que se mantenga un equilibrio en la percepción de la estructura por el espectador; por una parte es importante favorecer la comprensión al tiempo que se mantiene la tensión ante la constante posibilidad de que surja lo inesperado. Me gusta crear una inercia para que el hecho de romperla o subvertirla consiga su mayor impacto.

Tengo especial obsesión con el principio y el final. En los principios suelo tender a mostrar un caos, una descomposición indescifrable que ha surgido del universo que se comprenderá a posteriori. También es importante que el principio induzca al espectador a ciertas ideas sustanciales como la idea de ritual, de extradimensionalidad, de epifanía, de cierta espiritualidad y de expectativa ante el viaje, lo ignoto, o la experiencia insólita. Los finales, suelen ser múltiples y abarcan los distintos planos en los que se ha desarrollado la historia, cada nivel suele provocar un final hasta llegar al final definitivo que suele contener alguna referencia al modo de empezar para apuntar la idea de círculo o esfera que contiene un mundo cerrado y perfecto en si mismo. Este detalle pone en evidencia la importancia de la estructura formal de la obra en su conjunto, como concepto que contribuye a la consecución de un pieza artística como un cosmos, un universo dónde todos sus componentes se relacionan y potencian entre si.

**b. En cuanto a espacialidad, ¿desde qué lugar(es) dramático(s) es mostrada la fábula?**

Siempre intento introducir al espectador en espacios híbridos en los que pueda suceder cualquier cosa. Es importante un alto grado de ambigüedad para que se puedan solapar con naturalidad distintos niveles de existencia y expresión. Los personajes pueden pensar, hablar, desvariar, aparecer y transformarse con total naturalidad sin que necesiten explicación o justificación previa. El actor puede ser él, un personaje, un titiritero e incluso desaparecer o constituirse en demiurgo con un simple parpadeo que divida sus estados. Ese es el espacio ideal, el que mejor recree nuestro imaginario, que en un estado de relajación o de enajenación suficiente puede servir de escenario para todo absolutamente.

**c. Si atendemos al discurso,**

**-¿Qué episodios y/o circunstancias de la fábula integran la acción dramática desde la DIALOGICIDAD y cuáles desde la NARRATIVIDAD?**

El diálogo comporta siempre la inmediatez del presente compartido, el encuentro entre dos o más visiones y el vehículo perfecto para expresar los distintos estados de los personajes. El los momentos en que hay que mostrar la voz y el carácter de los personajes estos han de hablar entre sí. El diálogo es imprescindible para abordar los conflictos.

Lo narrativo viene desde los elementos plásticos que nos introducen en paisajes y escenarios que cambian constantemente. También viene de la estética de las figuras animadas y de su código de movimiento. También viene de los juegos poéticos que constantemente surgen y se potencian. Sin olvidarnos de la relación entre los titiriteros y sus títeres. Y en el caso de los montajes musicales la propia partitura ya aporta elementos narrativos muy ricos y complejos.

-¿Cómo se dosifican e interpenetran ambos modos del discurso verbal?

La verbalidad se sostiene e interesa mientras el que habla viva y sienta lo que dice. No tengo una técnica para equilibrar los discursos pero intento siempre que lo que sale por la boca del actor sea dicho, pensado, contado o contestado con sinceridad y pureza.

-¿Qué papel desempeñan el silencio, lo implícito, lo no dicho... en el proceso comunicacional?

El silencio es tan importante como la música, la voz o el sonido. Si no existiera la guerra el concepto de paz se desharía en algo hueco, lo mismo que ocurre con verdad y mentira, visible e invisible, finito e infinito, vida y muerte, etc.

d. Si atendemos a la figuratividad,

- ¿qué grado de afinidad tienen los personajes y acontecimientos de la fábula con la imagen de la realidad de los receptores de la acción dramática?

Tienen una conexión compleja si la intentamos desmenuzar y descifrar pero si dejamos que sean los sentidos los que fluyen y nos conmueven veremos que todo resulta armónico y consecuente ya que las distintas percepciones e interpretaciones de la realidad son muy ambiguas y por lo tanto móviles y adaptables a las distintas sensibilidades que puedan converger en todo momento.

- ¿Podríamos dividirlos por también por bloques, es decir, habría una diferencia entre los montajes en que se parte de una dramaturgia creada por ti y los que ya existe a priori una partitura y una historia? Grado de interés y de disfrute como creador.

Sufro menos en los montajes en los que tengo que reinterpretar una creación preexistente. Pero disfruto igualmente (valga la contradicción), de hecho después de un espectáculo de creación propia prefiero abordar otro en el que me tenga que introducir de algún modo en el universo de otra persona.

- ¿Qué creencias, principios, valores, tabúes, ideas, sentimientos y sentidos ponen en juego la fábula y la acción dramática en cada montaje y en general como creador y como línea de compañía?

El impulso más primario viene del desasosiego de vivir, de la insoportable gravedad del no ser, del deseo de mejorar tú, los tuyos y los demás, de crecer y aprender, deseo también de ser querido y reconocido y querer y reconocer a los demás, todo eso que te puedes imaginar... la tradición humanista ligada al teatro y las artes, el valor del progreso y la libertad vinculados al sentido crítico. La comunicación y el intercambio con la sociedad que te acoge. El valor incalculable de la ciencia, la filosofía y el arte en contraposición a las religiones supersticiosas....

e. Y por último, respecto a los personajes y los intérpretes, teniendo en cuenta la opción estética y la evolución como compañía, ¿qué jerarquía dramática se establece entre ellos? ¿qué estructura relacional organiza su interacción?

Lo último que me parece haber descubierto es que dentro del intérprete ideal viven todos y todo. Al igual que ocurre con todos nosotros. En nuestro interior, nuestro ADN es la suma y la acumulación de miles de existencias que cohabitan con nosotros, están ahí, son reales. Esto para el teatro significa que debemos desarrollar técnicas y buscar vías para que todo ese caudal de

humanidad pueda brotar de manera controlada y positiva. Primero hay que vencer el miedo natural que esta sola idea provoca.

Ahora me gustan y busco intérpretes con mucha preparación técnica y con capacidad para abandonarse o desactivar defensas.

3.- ¿Cuando empezasteis y optasteis por el teatro de títeres como medio de expresión artística y escénica teníais conocimiento previo de alguna(s) de las manifestaciones que se habían producido en la Comunidad Valenciana? Y si es así, cómo os influyó en vuestra apuesta personal y creativa.

Caímos en el mundo de los títeres porque pensamos que nuestra capacidad plástica y constructiva sería una ventaja pero apenas conocíamos ese mundo ni el del teatro. Yo había visto al poco de empezar con nuestra compañía el espectáculo de Pluja “ Dóna'm la Lluna” al Teatre Espanyol de Albaida, también vi por entonces el espectáculo de L'Entaulat “El Gran Circus Clac” en Carrícola, luego vi Flowers en el Teatro Principal de Valencia de la Lidsay Kemp Company (grandísimo impacto) y de pequeño vi a la mítica compañía catalana la Claca también en el Teatre Espanyol, en catalán, con Franco en la tele, gracias a unas campañas que hacía Acció Cultural. Y también de niño vi el guiñol de un titiritero murciano cuyo protagonista se llamaba “Chupagrifos” sentado con mis compañeros de clase en el bordillo de una acera. Cuando nosotros empezamos con las fiestas de los pueblos y las campañas escolares los Duendes ya llevaban algunos años trabajando y nosotros les vimos en Agullent poco después de estrenar nuestros primeros miniespectáculos.

## ANEXO 8

### TERCERA ENTREVISTA A JAUME POLICARPO

(Realizada mediante correo electrónico el 11/07/2016)

1) ¿Qué es para ti el arte del teatro?

Es precisamente eso. Un arte. Una forma de expresión y comunicación humana que se establece desde la representación. Un acto que une al creador y al espectador en un ámbito poético, abierto e impredecible. Un lugar para reflexionar sobre nuestra propia substancia. Un laboratorio único para comprender la naturaleza ambigua de la realidad. Un sitio para la vivencia de lo inefable, lo mítico, lo inaprehensible. El teatro hace posible la encarnación en otro ser, y el diálogo con los dioses. Hace que se pueda ver y sentir en escena la mujer o el hombre trascendida y trascendente. Agita nuestro espíritu y reta a nuestra inteligencia. Cuestiona el sentido de la verdad. Ensancha enormemente el lenguaje al añadirle voz, emoción y lugar. Contribuye a quebrar inercias de acción y pensamiento y a renovar constantemente nuestra mirada sobre lo que nos rodea. Posee una capacidad única para penetrar en nuestra sensibilidad remodelándola.

2) ¿Cómo definirías tu estilo?

Mi teatro se recrea en diversos aspectos conectados con la curiosidad por la vida y el sentido personal del crecimiento. Para mi ha sido un modo de abordar el qué hacer, una forma de realización personal. Creo que por ello he transfundido a mi teatro todo aquello que me mueve, que me inquieta, que me atrae o que me sobreviene en un sentido muy amplio. También he podido verter en él algo más complejo de explicar y que tiene que ver con una necesidad de expresarme artísticamente que tengo interiorizada desde que tengo memoria. Mi teatro supongo que debe ser un poco como yo; y mis circunstancias, claro. Algo que me puede singularizar respecto de los creadores de mi alrededor es mi sentido plástico o pictórico que se hace más evidente de lo habitual en mis obras. Una habilidad para manejarme con cuestiones abstractas en los distintos niveles que conforman una pieza. Cierta capacidad para dotar de sentido el movimiento y su integración estilística en el conjunto de lenguajes escénicos. Sentido del dibujo como base de la composición. A nivel vocal busco lo mismo que el músico o el cantante; pureza, claridad, verdad i conexión interior y a nivel corporal la máxima conciencia sobre el cuerpo y su interacción sensible a todo lo demás, especialmente los otros cuerpos .

¿Cómo y cuándo crees que se moldeó?

Mi sentido del teatro se ha ido conformando a lo largo de todos los años que lo he ido practicando. Cada montaje ha comportado una crisis más o menos honda que ha ido rellenando el saco de los principios e ideas, saco que abro cada vez que me vuelvo a ver en la situación de decidir un nuevo proyecto y que relleno un poco más cuando el proyecto queda expuesto y contrastado.

¿Cuál es el contexto en que nace tu teatro y también el contacto con otras disciplinas que sumas a tu manera de hacer teatro?

Mi teatro nace en la adolescencia en sentido real y figurado. Nace en los primeros años de nuestra nueva democracia. Sin apenas teatros a mi alrededor y con un montón de iglesias. Con

nuestra lengua en las casas y en la calle pero fuera de la escuela. Nace en un pueblo pequeño, clasista y desconfiado. Nace del simple impulso de transformación de tu entorno más inmediato.

Con el tiempo y siempre mediando personas estimadas me acerqué a la escritura, a la música, a la danza y a muchos géneros teatrales y musicales que en aquellos primeros años desconocía totalmente.

3) ¿Se podría decir que existe algún tipo de fórmula en tu manera de escribir y crear teatro?

Quizás tendría que decir aquello de que la técnica es la ausencia de técnica... Parto de una idea germinal que necesito que el sexto sentido adopte y cultive. Cuando empiezo a escribir lo libro todo a la intuición. Para mi lo más importante es conseguir una tesitura mental abierta y fluida, un tipo de concentración que permita que entren en juego en todo momento todos mis recursos para la escritura... Y la constancia, es decir, sentarte todos los días un determinado número de horas delante de la hoja en blanco. Esto para escribir las obras cuya base principal es el texto. Las obras en las que tiene más importancia la imagen, el proceso es muy similar pero lo importante es la visualización de las secuencias, la escritura es más descriptiva y su propósito inicial es que el resto del equipo pueda visualizar también la obra antes de abordarla.

4) En la práctica teatral aunque es un tópico, se podría decir que eres un personaje renacentista. En este aspecto, ¿cuál es tu relación con los signos escénicos que conforman una obra de teatro?

Para mi todo lo que aparece en escena tiene que ser tenido en cuenta como signo. Siempre sopeso el valor poético de cada detalle, desde lo más abstracto al objeto más contundente, todo es polisémico. Desde la atmósfera hasta el gesto, desde la sonoridad hasta la dinámica, desde un pintalabios a cualquier detalle de la fisionomía del actor...

5) Y vayamos a los espectáculos, en un trabajo anterior relacionamos en el Bloque A, Quijote, Carmen y Lorca y reflexionábamos sobre los elementos comunes a los tres. En estos momentos, el Bloque A lo componen Quijote, Carmen y Ubú. Básicamente, porque los tres parten de un texto existente de antemano a partir del cuál se ha elaborado una dramaturgia. ¿Observas en esta tríada elementos comunes?

Son obras que convergen en un personaje central y aspiran a contarlo. Los tres protagonistas tienen una personalidad exacerbada que sirve de contrapunto y pone en evidencia a la sociedad en la que se desenvuelven. Los tres son tratados como locos en mayor o menor medida. Son tres obras referenciales de su época y arrojan una luz extraordinaria sobre la cultura y la sociedad que los alumbró. Los tres son rechazados constantemente y pululan por ámbitos marginales, aunque Ubú llegue a rey no deja en ningún momento de ser un truhán. Los tres transgreden normas y principios morales que pagan con el sufrimiento físico. Son personajes ricos en su interior y muy contundentes en su representación. Habitan un imaginario que produce fascinación y extrañamiento.

6) Pensemos en *El jardín de las delicias*, en Lorca y *Cosmos* como Bloque o Triángulo. La decisión de unirlos se ha tomado porque ninguno parte de un texto de origen. Desde tu punto de vista, ¿hay elementos comunes? ¿Dirías que los tres espectáculos indagan en un sentido particular de la trascendencia y la espiritualidad? En el caso de no estar de acuerdo, ¿cuál sería la disonancia y por qué?

El jardín de las delicias nace de mi fascinación infantil por la obra del Bosco, más que indagar en la espiritualidad a un nivel más personal intentaba reflexionar, desde las sensaciones emanadas de la manipulación de la iconografía del cuadro, en la herencia religiosa que yo había recibido. Esto conecta con la obra de Lorca ya que intentaba hacer lo mismo pero con la memoria histórica transmitida por nuestros padres ligada especialmente a la experiencia traumática de la Guerra Civil. Además de darme la oportunidad de integrar en esa reflexión la homosexualidad que finalmente se impuso como eje medular de la pieza. Cosmos se podría relacionar con los otros dos precisamente contraponiéndolo, especialmente al Jardín de las delicias, ya que sus premisas son casi antagónicas. Si en el Jardín el punto de partida era una obra de arte gótica en Cosmos era un simple concepto vinculado a la noción de objeto artístico que se impuso en el arte occidental a mitades del siglo XX, en este sentido el acto artístico es idéntico y la obra resultante es tan diferente porque el concepto artístico que las originó tiene más de 400 años de diferencia.

7) Y por último, *Cosmos*. En el dossier figura que es el montaje más experimental de la compañía. Lo dividís en tres partes: intervenciones plásticas (inicio del itinerario), acciones performativas y la pieza teatral. ¿Podrías hablar de cuál fue el proceso de creación? ¿Cómo se construye ese montaje? ¿Y la música?

El proceso se inició con el ánimo de desarrollar algunas ideas que de un modo embrionario habían surgido en nuestro taller. Todas ellas tenían que ver con un esfuerzo de reducir a lo más puro el concepto de títere y el jugar por separado con los distintos conceptos que lo conforman: material, forma, estructura y dinámica específica que incluye la intervención del tacto. A partir de las distintas pruebas de taller se fueron reteniendo los resultados de esas investigaciones que pensábamos eran más interesantes para el público. Fuimos acumulando material con la intención de organizarlo para que el espectador pudiera hacer una inmersión sensorial en la idea de animación que proponíamos. Queríamos ensancharles la mirada para que después de la experiencia COSMOS los espectadores vieran el mundo de las cosas de un modo más significativo.

La organización del material respondió finalmente a los distintos estadios de abstracción en los que se desarrollaba cada propuesta específica. La exposición era una propuesta plástica que tenía un segundo nivel en el que los actores introducían acciones performativas y un tercero, en el que ya aparecían algunas pequeñas estructuras vivas. Posteriormente el espectador se sentaba frente a la escena y comenzaba una pieza que combinaba objetos, títeres, danza, vídeo y música... Incluso alguna que otra palabra.

Decimos experimental porque la investigación trasladada al espectador era lo que quisimos que le diera sentido al proyecto... Y esta emoción por la observación y el descubrimiento es lo que quisimos conjurar en escena.

La música se hizo sobre las distintas partes ya montadas escénicamente a partir de algunas indicaciones estéticas previas que le di a Albert. Albert era la primera vez que componía algo tan abstracto para la escena pero todo fue sorprendentemente fluido y fácil, nos entendimos a la perfección y yo quede completamente fascinado con sus propuestas.



## ANEXO 9

## LA CENERENTOLA

(Gioacchino Rossini)

## Propuesta musical

*El fin último a que responde la presente propuesta artística es el de acercar la ópera al nuevo público, generando un interés profundo hacia esta importantísima forma artística e inaugurando un vínculo duradero entre el público del mañana, ante quienes tenemos el reto de abrirles las puertas del teatro, y esta maravillosa y fecunda forma de expresión artística que es la ópera.*

*Desde el punto de vista musical, nos encontramos ante una de las más extraordinarias páginas rossinianas, si no su última obra maestra dentro del género cómico. Ante el reto de adaptar musicalmente una partitura de estas características para convertirla en un espectáculo de una duración que gire en torno a los sesenta minutos partiendo de la ópera original que precisa de más de dos horas y media para su ejecución, nos asalta la duda de cómo realizar esta reestructuración sin traicionar la música del compositor de Pesaro. Para ello, los objetivos que se persiguen son los de efectuar una operación con absoluta corrección, manteniendo el espíritu y el carácter que hacen de Rossini el gran músico que es, es decir, manteniendo la "temperatura" estética de la atmósfera de la ópera "La Cenerentola", la magia de su ambientación, la levedad del estilo musical y, sobretodo, la caracterización musical de los diferentes personajes (la melancolía de Angelina, la vanidad de sus hermanas o el romanticismo de Ramiro) con que supo dotar con tanto talento el compositor.*

*De entrada resulta difícil definir como superflua cualquier parte de la ópera, pero desde el espíritu que mueve a esta propuesta artística de utilizar la "Cenerentola" original como eje vertebrador, como material para la creación de un nuevo espectáculo donde se fundan diferentes lenguajes artísticos más que la mera "reducción" de la obra primera, optamos por una solución que "ilustre" musicalmente la historia que narran los tres actores con secciones musicales de variado contenido: desde cortas citas hasta arias o concertantes completas.*

*La elaboración técnica de estas secciones respondería a las siguientes premisas:*

*- **La no utilización de los recitativos.** Si bien es cierto que en manos de Rossini los chispeantes recitativos constituyen mucho más que un mero "accompagnato" del texto, debemos recordar que las partes habladas, como las que en este caso los sustituyen, son un elemento sustancial del género operístico más cercano y popular en cada una de las tradiciones operísticas europeas, y que aquí sirven a idéntico fin.*

*- **El uso de pequeñas citas.** A modo de ejemplo y con el fin de fijar la caracterización musical de los personajes. Una buena muestra sería la de Cenerentola cantando "Una volta c'era un re".*

*- **La adaptación de la estructura formal de las diferentes secciones.** El concepto de "repetición" dentro de la forma musical, esencial en todas las épocas de la creación musical no sirve aquí para equilibrar cada pequeña sección puesto que se pretende mostrar solamente lo esencial de cada "momento musical", por lo que algunas partes de arias, concertantes o la misma obertura inicial*

---

quedarían menguadas. Como ejemplo podríamos citar la sinfonía (obertura) de la ópera, donde apreciamos una estructura:

*INTRODUCCIÓN – A(a, b) – A'(a, b) – CODA*

*Que nosotros transformaríamos en:*

*INTRODUCCIÓN – A'(a, b) – CODA*

*Sin que se altere el contenido musical esencial, sino solamente eliminando una modulación del segundo tema que nos devolvía a la tonalidad principal.*

- ***El ajuste del aparato orquestal.***

*Con el fin implicar a la orquesta dentro del espectáculo de un modo activo, es decir, dentro de la escena, y, a su vez, prescindir de la necesidad de un foso adecuado a la plantilla original de Rossini, la propuesta de reducción orquestal sería la de utilizar 3 instrumentos de viento-madera (flauta, clarinete y fagot), 1 de viento metal (trompa) y 2 de cuerda (violín y violoncello) además del piano.*

*PLANTILLA ORIGINAL*

- *2 flautas (ambas con piccolo)*
- *2 oboes*
- *2 clarinetes*
- *2 fagotes*
- *2 trompas*
- *2 trompetas*
- *1 trombón*
- *Timbales*
- *Cuerdas*
- *Clave*

*PROPUESTA DE REDUCCIÓN*

- *flauta (con piccolo)*
- *clarinete*
- *fagot*
- *trompa*
- *violín*

- violoncello
- piano

*De este modo, la orquesta original se convierte en un reducido conjunto de cámara que por la variedad y combinación sonora de los instrumentos escogidos nos permitiría mantenernos fieles al espíritu del sonido, timbre y carácter más típicamente rossiniano.*

- ***El reajuste de los personajes originales.***

*PERSONAJES EN EL ORIGINAL*

- *Angelina ("Cenerentola")*
- *Don Magnifico*
- *Ramiro*
- *Dandini*
- *Clorinda*
- *Tisbe*
- *Alidoro*
- *Coro masculino*

*PROPUESTA DE REDUCCIÓN*

- *Angelina ("Cenerentola")*
- *Don Magnifico*
- *Ramiro*
- *Clorinda*
- *Tisbe*

---

Selección de las partes musicales

---

- *Obertura*

*Esta introducción podría interpretarse de modo íntegro o, si las necesidades de duración final del espectáculo lo requieren, acortarse tal y como se ha indicado anteriormente (eliminando la modulación al segundo tema).*

**del ACTO I**

- *Escena I ("No no no: non v'e, non v'e")*

*Dúo Clorinda y Tisbe*

*Íntegro; desde el inicio hasta la entrada de Cenerentola.*

- *Escena I ("Una volta c'era un re")*

*Cenerentola*

*Desde el inicio hasta cuatro compases antes del Moderato (entrada de Alidoro). Finalizando en el acorde de Fa Mayor.*

- *Escena II ("Miei rampolli femminini, vi repudio; mi avergogno")*

*Aria Don Magnifico*

*Íntegra*

- *Escena IV ("Un soave nen so che")*

*Dúo Ramiro y Cenerentola*

*Desde el cambio de tono a La Mayor (Ramiro) hasta el cambio agógico Allegro.*

- *Escena VI ("Ma al finir della nostra commedia")*

*Finale del quinteto Clorinda, Tisbe, Ramiro, Dandidi, Don Magnifico y coro*

*Desde el Vivace en Fa Mayor hasta el final del número.*

- *Escena XIV ("Sprezzo quei don che versa fortuna capricciosa")*

*Dúo Cenerentola y Ramiro*

*Desde el Maestoso en Mib Mayor hasta la entrada de Dandini.*

**del ACTO II**

- *Escena II ("Sì, ritrovarla io guro")*

*Ramiro*

*Desde el Allegro en Do Mayos hasta el Andantino.*

- *Escena VI (Temporal)*

*Orquestal*

*Íntegro.*

- *Escena VIII ("Questo è un nodo avvilupato")*

*Sexteto Clorinda, Tisbe, Cenerentola, Ramiro, Dandini y Don Magnifico*

*Desde el compás 12 del Maestoso hasta el Allegro (intervención sola de Clorinda)*

- *Escena VIII ("Ah! Signor")*

---

*Clorinda, Tisbe, Cenerentola, Dandini y Don Magnifico*

*Desde el Andantino en Sol Mayor hasta el Allegro (intervención de Don Magnifico)*

- *Escena VIII ("Dove son? Che incanto è questo?")*

*Sexteto Clorinda, Tisbe, Cenerentola, Ramiro, Dandini y Don Magnifico*

*Desde el compás 65 hasta el final.*

- *Escena X ("Nacqui all'affanno, al pianto")*

*Finale Clorinda, Tisbe, Cenerentola, Dandini, Don Magnifico y coro*

*Desde el Andante 6/8 en La Mayor hasta el final de la ópera.*

*La revisión musical de estas partes se centrará en la sustitución de las partes musicales de Dandini y del coro masculino tanto a través de su interpretación a cargo de los instrumentos (especialmente el fagot que representaría a la perfección su peculiar carácter burlón) como de otros solistas.*

**ANEXO 10**

**CORREO ELECTRÓNICO DE JAUME POLICARPO**

[7/09/2010]

Hola guapeta;

Res, que tinc pendent comentar-te els materials de base dels espectacles que finalment triares per a l'estudiassss eixe que has mamprés...

QUIJOTE: La novel·la de l'insigne maese Cervantes.

Les aquarel·les del pintor albaidí Josep Segrelles que il·lustren una famosa edició de l'editorial Espasa.

Un espectacle vist l'any anterior a l'estrena del Quijote a la Mostra de Titelles a la Vall d'Albaida realitzat pel titellaire nord americà Roman Paska(Ucelli).

LORCA: Biografia del Ian Gibson.

Obra dramàtica i poètica de Lorca.

Dibuixos de Lorca.

Un assaig que parla de lorca i la homosexualitat del que no recorde titol.

Biografies de Dalí i Buñuel.

La peli de Buñuel "Un chien andalou"

Bibliografia diversa de la Guerra civil que ja havia llegit per a Pasionaria.

Les cançons populars de Lorca i Falla.

Obra artística de Dalí.

Tangencialment llibres d'art sobre avanguardes principis segle XX.

CARMEN: L'Opera de Bizet (El muntatge que va dirigir la Espert al Covent Garden).

La novel·la de Merimee.

La peli de Vicente Aranda.

La peli de Saura.

Material biografic de Merimee i diferents articles d'internet.

T'he posat els materials principals, de segur que al seu moment vaig mirar o em van influenciar coses que ara no recorde... Si vols que aprofondisca més m'ho dius i faré una superconcentració retrospectiva.

Ala, guapina, un besot!!!

Jaume



## TRADUCCIÓN CONTESTACIÓN DE JAUME POLICARPO MATERIALES

Hola guapa;

Nada, que tengo pendiente comentarte los materiales de base de los espectáculos que finalmente escogiste para ese pedazo de estudio que has emprendido...

QUIJOTE: La novela del insigne maese Cervantes.

Las acuarelas del pintor de Albaida José

Segrelles que ilustran una famosa

edición de la editorial Espasa.

Un espectáculo visto el año anterior en el estreno del Quijote en la Muestra de Títeres en la Vall d'Albaida realizado por el titiritero norteamericano Roman Paska(Ucelli).

LORCA: Biografía de Ian Gibson.

Obra dramática y poética de Lorca.

Dibujos de Lorca.

Un ensayo que parla de Lorca i de la homosexualidad del que no recuerdo el título.

Biografías de Dalí y Buñuel.

La peli de Buñuel "Un chien andalou"

Bibliografía diversa de la Guerra civil que había leído para Pasionaria.

Las canciones populares de Lorca y de Falla.

Obra artística de Dalí.

Tangencialmente libros de arte sobre las vanguardias de principios del siglo XX.

CARMEN: La Ópera de Bizet (El montaje que dirigió la

Esperit en el Covent Garden).

La novela de Merimée.

La peli de Vicente Aranda.

La peli de Saura.

Material biográfico de Merimée y diferentes artículos de internet.

Te he puesto los materiales principales, seguramente que en su momento miré o me influyeron cosas que ahora no recuerdo... Si quieres que profundice más me lo dices y haré una superconcentración retrospectiva.

Ala, guapina, un besote!!!

Jaume

## ANEXO 11

## CORREO ELECTRÓNICO DE JAUME POLICARPO

[mié 27/08/2014, 16:54]

Hola Ester;

Ahir mentre parlavem vaig sentir que necessitava un moment de lucidesa per a que apareguera al meu interior alguna idea que podera aportar una perspectiva distinta o complementaria a la que tu m'estaves donant. Que ara et dic em va semblar meditada i coherent. Jo crec que posant-me al teu lloc, i tenint en compte l'obligació de decidir entre les dues opcions que proposaves, m'incline pel triangle format per Ubú, Geperut i Petit P. És veritat que els tres muntatges tenen una font comuna en el primer impuls que et porta a triar un projecte o una idea. En els tres muntatges es tractava de comptar amb un imaginari reconegut i reconeixible ja contrastat d'alguna manera amb el públic. Per a mi recrear una obra que m'inspira i em motiva em dóna una certa seguretat i em situa en un punt de partida més lliure d'angoixes i incerteses que quant trie una opció més personal o de creació més pura. També crec que has encertat al relacionar els tres espectacles i crec que poden sorgir troballes interessants referides, en particular, a la interpretació que ja sabem és la teua especialitat. Personalment Petit se'm queda una mica despenjat dels altres perquè el meu paper ha estat prou diferent al no ser el director però intuïc que això pot donar més joc que llevar-ne. Per a mi Ubú va suposar un esforç grandíssim i una assumptió, o un reconeixement, de la soledat de la direcció que fins eixe moment no havia sentit... L'experiència de muntar aquell espectacle tan enorme m'ha donat molts recursos i coneiximents per a tot el que he fet després, i molts descobriments que aguaitaren o senzillament s'insinuaren en aquell procés després he trobat la manera de desenvolupar-los en treballs posteriors.

Però el que jo volia dir-te per deixar-te una mica pensadora abans de prendre la decisió definitiva és el que anit, entre biberó i biberó anava cavilant. Vaig recordar "La Dona Irreal", per a mi, l'espectacle de tots els que he fet on més i de manera més fonda m'he implicat. Després vag veure amb molta claredat que hi ha un altre triangle possible: La Dona, El Jardí i Cosmos... Tots tres indaguen en un sentit particular de la transcendència i la espiritualitat. Tots tres, en conseqüència són els més abstractes i complexos. Tot i que estan prou separats en el temps tenen moltes connexions i correspondències i proposen conceptes i reflexions escèniques prou insòlites al nostre context teatral. És evident l'utilització de la faceta ritual i sagrada que els titelles i els objectes conserven intacta desde temps immemorials. També es pot apreciar una recerca particular en la presència escènica de l'actor com a oficiant i mediador amb altre nivell més elevat i transcendental... Podria anar filant moltes idees recuperades dels diferents processos. Tot i que pense que serà millor que ho digerisques tu i vetjes si realment et veus millor en este territori o en l'altre.

Ja saps que per mi totes les opcions em donen joc i m'agraden. L'Stabat Mater de Pergolesi era l'eix musical i quasi conceptual de la Dona Irreal.

Insistir en que m'emociona molt quant pense en tota la enormitat de talent i dedicació que poses en joc al voltant del nostre treball. Agraïdíssim.

bessines

jaume

## TRADUCCIÓN DE LA CONTESTACIÓN DE JAUME POLICARPO

Hola Ester,

Ayer mientras hablábamos sentí que necesitaba un momento de lucidez para que apareciese en mi interior alguna idea que pudiese aportar una perspectiva distinta o complementaria a la que tú me dabas. Que ahora te digo que me pareció meditada y coherente. Yo creo que poniéndome en tu lugar, y teniendo en cuenta la obligación de decidir entre las dos opciones que proponías, me inclino por el triángulo formado por Ubú, Jorobado y Petit Pierre. Es verdad que los tres montajes tienen una fuente común en el primer impulso que te conduce a escoger un proyecto o una idea. En los tres montajes se trataba de contar con un imaginario reconocido y reconocible ya contrastado de algún modo con el público. Para mí recrear una obra que me inspira y me motiva, me da una cierta seguridad y me sitúa en un punto de partida más libre de angustias e incertidumbres que cuando escojo una opción más personal o de creación más pura. También creo que has acertado al relacionar los tres espectáculos y creo que pueden surgir hallazgos interesantes referidos, en particular, a la interpretación que ya sabemos que es tu especialidad. Personalmente, Petit se me queda un poco descolgado del resto porque mi función fue bastante diferente al no ser el director, pero intuyo que esto puede dar más juego que quitarlo. Para mí Ubú supuso un esfuerzo grandísimo y una asunción, o un reconocimiento, de la soledad de la dirección que hasta ese momento nunca había sentido... La experiencia de montar aquel espectáculo tan enorme me ha aportado muchos recursos y conocimientos para todo lo que he hecho después, y de multitud de descubrimientos que asomaron o sencillamente se insinuaron en aquel proceso, encontré la manera de desarrollarlos en trabajos posteriores.

Pero lo que yo quería decirte para dejarte un poco pensativa antes de tomar la decisión definitiva es lo que anoche, entre biberón y biberón, anduve cavilando. Recordé "La Mujer Irreal", para mí, el espectáculo de todos los que he hecho en el que más y de manera más profunda me he implicado. Después vi con mucha claridad que hay otro triángulo posible: La Mujer, El Jardín y Cosmos... Los tres indagan en un sentido particular de la trascendencia y la espiritualidad. Los tres, como consecuencia son los más abstractos y complejos. Aunque están bastante distantes en el tiempo tienen muchas conexiones y correspondencias y proponen conceptos y reflexiones escénicas bastante insólitas en nuestro contexto teatral. Es evidente la utilización de la faceta ritual y sagrada que los títeres y los objetos conservan intacta desde tiempo inmemorial. También se puede apreciar una búsqueda particular en la presencia escénica del actor como oficiante y mediador con otro nivel más elevado y trascendental... Podría seguir hilando muchas ideas recuperadas de los diferentes procesos. Aunque pienso que será mejor que lo digieras tú y veas si realmente te ves mejor en este territorio o en el otro.

Ya sabes que a mí todas las opciones me dan juego y me gustan. El Stabat Mater de Pergolesi era el eje musical y casi conceptual de la Mujer Irreal.

Insistir en que me emociona mucho cuando pienso en toda la enormidad de talento y dedicación que pones en juego alrededor del nuestro trabajo. Agradecidísimo.

besinos

jaume

## ANEXO 12

### TEXTO DE JOAN CERVERÓ PARA LA PUBLICACIÓN DEL LIBRO

#### *BAMBALINA, 25 AÑOS PRÁCTICAMENTE INVENTADOS*

(11/09/06)

¿Clásicos o modernos?

1996 fue un año repleto de proyectos. Mi trabajo con Bambalina era muy satisfactorio en lo personal y en lo profesional. Producciones en las que participé como *Quijote* y *El jardín de las delicias* habían sido experiencias duras pero muy enriquecedoras. Bambalina se comprometía con mi trabajo y yo con el suyo o viceversa. Esta colaboración estimulaba mi necesidad creativa y mi amor incondicional por el teatro. Paralelamente, mi trabajo y mi dedicación como director de orquesta se iba intensificando. El proyecto del Grup Instrumental de València iba creciendo y pensé que había llegado el momento de conjugar experiencias y necesidades. Pero, ¿cómo hacerlo? Por una parte, el Grup no tenía posibilidades de producción teatral y, por otra, el material sonoro, el territorio donde desarrollábamos nuestra labor creativa, era muy especializado. De modo que pensamos, ¿por qué no los clásicos de nuestro tiempo?

A menudo había comentado yo la necesidad de retomar a los clásicos, no sólo como referencia sino como estímulo creativo. Las dos compañías navegábamos por el territorio fronterizo de la vanguardia y la tradición. Pensando en ello y considerando la buena relación que tenía con los hermanos Policarpo y todo su equipo, comentamos muchas propuestas, algunas ideas quedarían en simples propósitos pero nos mantenían vivos y creativos. Algunos proyectos quedaron en eso, en proyectos; pero otros, como el que estoy comentando, se convirtieron en realidad.

Tal vez era el momento más indicado, tras una etapa de actividad desahogada, para diseñar un producto de calidad que mostrara al público, a *todos los públicos*, que las marionetas también eran una forma de hacer teatro clásico y que hacía muchos años que estaban al alcance de todos, no sólo como mera diversión sino como vehículo de cultura. Les comenté el caso de la Princesa de Polignac y de los compositores de principios del siglo XX. Hablamos de Stravinsky, de la tradición de los títeres de Salzburgo, de Lorca, de la historia de la música española, de la *Historia del Soldado* (que años después se convertiría en otro proyecto singular y muy interesante), etc. Y, sobre todo, les hablé de un proyecto en el que pensaba a menudo: *El Retablo de Maese Pedro*. Un clásico que me entusiasmaba por la magistral música de Manuel de Falla y por la historia que narraba, inspirada en el *Quijote* de Cervantes. Claro que ellos también lo habían estudiado y habían pensado llevarlo a escena. Comentamos que tal vez había llegado el momento, ¿por qué no? Ellos tenían la música y la infraestructura que yo y el Grup Instrumental poníamos a su disposición y nosotros colaborábamos con una gran compañía de gran potencial creativo y con la solvencia y profesionalidad necesarias en el ámbito de la gestión.

Aunque pareciese evidente la viabilidad de esta producción, tuve que convencer a los, inicialmente, reticentes artistas para hacer una nueva puesta en escena, en la que se apreciara la personalidad y la innovación propias de Bambalina, cuyo lenguaje ya se reconocía en sus producciones. Para ellos, sin embargo, significaba cerca de seis meses de trabajo. Había que concretar ideas, investigar, ensayar, confeccionar títeres, construir la escenografía... Además se debían pagar nóminas, materiales y otros gastos habituales en una producción. Me exigieron un compromiso mínimo de 10 funciones que, como director del Grup y coproductor asumí y les confirmé. Para mí no era un problema, estaba plenamente convencido del éxito. El tiempo y la historia así lo confirmarían: ha sido una de las producciones más representadas, más interesantes y que han consolidado a la compañía como una de las más singulares del momento. Y para nosotros, y

---

para mí en particular, suponía la satisfacción de interpretar una de las partituras más importantes de la historia de la música española.

El montaje se presentó en Valencia, no sólo en la capital y en los festivales más importantes, sino que entró en la red de auditorios gracias a la colaboración del Institut Valencià de la Música. También realizamos una gira por Italia, los conciertos se realizaron en magníficos auditorios y festivales y una sensación de éxito y satisfacción nos acompañó entre numerosas anécdotas. Es decir, poco a poco la obra entraba a formar parte de su repertorio y eso es la vida de los artistas: repertorio y creación. Yo tenía la intuición, y así lo manifesté al principio, que volverían a representar este retablo muchas veces, con otras orquestas y directores, en muchos lugares de Europa. Las marionetas llegaron a miles de niños y mayores, la música de Falla fue interpretada y reconocida por muchas personas que la desconocían. Es decir, un placer y al mismo tiempo una misión.

No reconozco la fotografía que ilustra este pequeño recordatorio. Probablemente sea de una de las numerosas veces que lo han representado por el mundo, pero la idea sigue siendo la misma: un escenario móvil, iluminado tenuemente, una historia válida para grandes y pequeños y la música, ubicada en el escenario como parte esencial del espectáculo, donde tan importante es ver las correrías de don Gaiferos y Melisendra como escuchar la voz grave y solemne del barítono que representa a don Quijote. Esa iluminación con velas y la luz tenue de los atriles provoca una sensación mágica en el espacio escénico que nos transporta en el tiempo y nos conduce a oscuras hasta las polvorientas noches de una venta castellana. Allí se cuentan historias de caballeros, moros y princesas que nos recuerdan que existía una vida mágica, de honor y buenos sentimientos, aunque la historia fuera algo calamitosa. La magia que intentamos transmitir con la sugerente propuesta de Bambalina también se trasladó a nuestra música: magia sonora que Falla consiguió imitando a los instrumentos de la España renacentista como laúdes y arpa, o a los de la España mora como timbales y dulzainas.

Compartimos escenarios, a menudo con escasas condiciones técnicas, pero siempre con mucha ilusión. Además de los músicos y cantantes que participaron en todas las representaciones, merece recordar la profesionalidad y el amor que, además de los hermanos Policarpo, depositaron Esperanza Giménez y Ximo Muñoz. La primera por la estimulante y creativa manera de transmitir su pasión por el teatro y el segundo por la energía y humanidad que volcaba en todo lo relacionado con el espectáculo. En el teatro, para que sea "Teatro", cada uno debe aportar lo que posee: unos amor, otros pasión; unos corrección, otros fantasía. Eso es, en definitiva, el teatro.

Ahora, con la perspectiva que nos da el tiempo y la vida, aquellas dudas, aquellas dificultades artísticas y económicas, la incertidumbre ante aquella experiencia, se han convertido en satisfacción. Ahora, este proyecto sirve para consolidar el estímulo creativo y mantener una regularidad en las actuaciones de Bambalina. Creo, y creo que ellos también lo creen, que se han convertido en unos clásicos de la modernidad, como también lo son, salvando las distancias, Falla e incluso Cervantes. Pero, por encima de todo, han hecho de esta experiencia un modelo de cómo trabajar y compartir con los músicos y con el público, para convertirla en una historia de amor por las cosas bien hechas y por la cultura, que siempre serán para Bambalina y para todos nosotros, palabras mayores.

ANEXO 13

ENTREVISTA A JOAN CERVERÓ

(Entrevista realizada mediante correo electrónico el 14/06/2009)

1) ¿Qué criterios o fuentes de inspiración utilizas para componer la música de obras tan diversas?

Los criterios son siempre marcados por:

- El texto,
- El director y
- Las necesidades de la puesta en escena.

Por ejemplo: *Quijote* se realizó en tres partes diferentes: primero se hizo una primera versión escénica donde no había palabra, sólo onomatopeya. Seguidamente se realizó la banda sonora y después se adaptó la escena a la música, como casi una coreografía.

En *El caso Woyzeck*, el trabajo se iba realizando al mismo tiempo que la obra. De hecho, muchas de las imágenes de la obra fueron sugeridas por la música. De cualquier modo, aquí la música era el “comentario” mental interior del personaje, ya que el sonido pasaba del exterior (vals, por ejemplo) al interior como si se volviese un poco loco a través de la música.

En *Escuela de Mujeres*, la música era mero acompañamiento, ya que los matices de Moliere eran lo más importante. Todo se basó en una melodía para la protagonista que se repetía como *leitmotiv*.

2) ¿Cuáles dirías que son las funciones de la música respecto a la trama? ¿Has trabajado a partir de o teniendo en cuenta la acción dramática para la creación de tu música? La dramaturgia es fundamental para entender la obra y la música está siempre unida a la dramaturgia. De hecho, el trabajo del músico es tan importante como el vestuario o la escenografía, ya que supuestos adjetivos, insinuaciones y soluciones escénicas sólo son posibles a través de la banda sonora.

3) ¿Cómo combinas tu estilo personal con cada una de las propuestas de dirección y con la época en que transcurre cada obra?

Yo no creo que tenga un estilo definido en exceso. Cuando uno trabaja para teatro, trabaja por encargo y está “a las órdenes del director”. Para mí, el verdadero trabajo del compositor es cuando muestra la misma originalidad que el director de escena; es decir, creo que no debe notarse en la música que es de tal o cual compositor, sino que sea la música que la obra, la puesta en escena, el tema, la dramaturgia, la época y el director quieran. La música de teatro siempre pertenece a la obra, nunca al compositor.

---

## ANEXO 14

### ENTREVISTA A JOAN CERVERÓ

(Entrevista realizada mediante correo electrónico el 25/10/15)

1. Una manera de aproximarnos es conocer tus antecedentes musicales. ¿Cuáles han sido tus orígenes en la música y cómo nació tu pasión? ¿Por qué decidiste este camino? ¿Cuáles fueron las corrientes estéticas que te influyeron? ¿Y tus inicios profesionales?

Desde muy pequeños en mi casa siempre había música. Mi padre, artesano-ceramista -algo muy habitual siendo de Manises- tenía junto a sus hermanos una pequeña empresa de cerámica que ocupaba todo su tiempo y esfuerzo, pero todos los días, al llegar a casa por la noche, pasaba al menos una hora tocando el acordeón que era su instrumento principal. Y yo escuchaba todos los días, todos, un repertorio que iba desde las *Czardas* de V. Monti hasta los más conocidos boleros. Por eso siempre digo que yo escuché primero *Bésame mucho* que la 5ª Sinfonía de Beethoven. De mi padre recibí mis primeras lecciones de solfeo y me colocó las manos en un viejo piano que teníamos en casa. Después él, con otros amigos más, fundaron la Banda de Manises. Enseguida me apunté junto con mi hermano y todos mis primos. Al poco tiempo me dieron un instrumento: la trompeta, mejor dicho el fliscorno, ya que no quedaban trompetas en aquel momento. Después me cansé y me decidí por el clarinete. Estuve 5 años tocando el clarinete, desde los 8 hasta los 13. Toda nuestra familia, junto a los hermanos de mi padre, tenía una casa en el monte donde pasábamos las vacaciones escolares. Vivíamos unas 18 personas en una casa muy grande. Todos los niños estudiábamos música y por la tarde nos reuníamos, organizados por mi padre, a tocar. Mi primo, ahora catedrático del Conservatorio de Valencia, tocaba el clarinete como yo (pero mucho mejor) entonces mi padre me preguntó: ¿por qué no tocas tú la batería, ya que no tenemos?, y así empezó todo. Un amigo suyo me dio los primeros rudimentos y ese mismo año entré en el conservatorio. Decidí ser percusionista.

Por otro lado tenía que decidir si quería dedicarme a la música profesionalmente o no ya que había que decidir la trayectoria. Yo estudiaba en las Escuelas Profesionales de San José, jesuitas. Ellos llamaron a mis padres para ofrecerles todas las ayudas si me quedaba en el colegio, es decir que querían “que me quedase con ellos” pero yo decidí estudiar música, y para ello necesitaba ir al conservatorio por las mañanas y hacer el bachillerato en la franja nocturna, que era una posibilidad en aquellas fechas. Y eso hice. A partir de aquí: estudio y experiencias.

Ser percusionista te marca ya que estás en contacto con muchos estímulos nuevos. Hay que pensar también que la percusión, como instrumento, en los años 70, era lo más novedoso junto a la electrónica. Empezaron a caer en mis manos partituras y grabaciones radiofónicas sobre otras formas de hacer música, y la curiosidad me llevó a buscar otras cosas, otras música, etc. Eran los tiempos del Fluxus, del minimalismo. Recuerdo que en un viaje a Alemania compré una caja con discos de Steve Reich. Lo escuché con delirio, se podría decir. En aquella época realicé, si es que se puede llamar así, mi primera composición. El título era *Drama* y estaba realizado para nueve instrumentos. Se lo di al director de mi banda, José Miguel Micó, y le pedí que lo dirigiese pero me dijo que le daba un poco de reparo ya que, y aquí la novedad, era una obra donde los músicos ya “hacían teatro” mientras tocaban y donde al final el director “moría asesinado” de un tiro en el escenario. La dirigí y estrené yo mismo. Esto era el año 1978. Parecía que mi vida iba ya encaminada a la música teatral. Muchos años después tuve la ocasión de estrenar la obra del fantástico compositor Mauricio Kagel, donde al director le ocurre más o menos lo mismo en el escenario. La obra se llamaba *Finale* y databa del 1981.

En aquella época todo me influía, todo me “perteneía”. Toqué en bandas, orquestas, grupos de rock (poco), grupos de percusión, etc. Y un día hice un curso de música electroacústica. El profesor al saber que era músico me contó que él tenía un grupo de música y que le habían ofrecido algunos conciertos y que estaba buscando gente que le interesara tocar. Y por supuesto dije sí. Era el histórico grupo *Actum*. Y como éramos un grupo heterogéneo: flauta, vibráfono/percusión, clarinete y trombón, y ya más tarde se nos unió un guitarrista/sitar, no había muchas obras escritas para esta formación así que teníamos que hacerlas, había que componer. Y estos fueron mis inicios. Me presenté posteriormente al concurso de la Diputación para la obtención de las pensiones artísticas de esta institución. Gané la pensión y me trasladé un año a Madrid. Fue el año del Golpe de Estado. Después volví a Valencia. Acabé los estudios y se inicia lo que podríamos llamar mi vida profesional estable, aunque yo ya vivía de tocar, cuando entré como profesor de percusión en el conservatorio. La vida siguió y formamos un nuevo grupo de compositores/intérpretes o de intérpretes/compositores, como era mi caso. Y este grupo, *Grup Contemporàni* de Valencia, después de muchos avatares fue el germen del *Grup Instrumental de València*. La historia tiene más detalles pero esto es lo fundamental.

2. Como director musical y artístico desde 1994 de la formación orquestal Grup Instrumental de Valencia, te has involucrado en proyectos relacionados con las artes escénicas u “otras poéticas musicales distintas de la académica pero relacionadas con lo contemporáneo”, como decís en vuestra página Web. ¿Se podría considerar que sois pioneros en España en la introducción de este estilo musical y de la renovación de los repertorios clásicos en el terreno de la música escénica?

No creo que pioneros pero sí que nuestra visión de la música va más allá de una interpretación clásica, de una transposición del concierto habitual que solo cambia las partituras. Nuestro grupo se presenta ante la música libre de cargas, es decir, si hay que cantar “se canta”, si hay que actuar “se actúa”, porque estas son las formas transversales de la música actual. Hay músicas que son solo para ser tocadas pero hay otras músicas, diversas y variadas que también expresan la modernidad, la actualidad, y para nosotros son todas importantes.

También es cierto que este calificativo de “pioneros” se puede haber colado en el currículum debido a que en muchos casos parece ser que hemos sido los únicos, no creo que los primeros, o sí, puede ser, no lo sé... puede ser que en algún caso, pero siempre con referentes. No inventamos nada, no hemos hecho nada especial, sólo nos hemos dedicado a interpretar la música de nuestro tiempo ya que nadie lo estaba haciendo y era un compromiso con nuestras necesidades como artistas y nuestra obligación social y cultural como intérpretes y músicos de nuestro tiempo. La música de hoy debía ser oída. Y ahí estuvimos nosotros.

3. Tanto en *El retablo de Maese Pedro* como en *Historia del soldado*, con música de Falla y de Stravinsky respectivamente, tú fuiste el director musical de los estrenos de los espectáculos de Bambalina Teatre Practicable. Dada la reciente tendencia de hacer *visible* la música en escena, en la que el músico se relaciona estrechamente con la ficción y participa en diferentes niveles: en tanto que músico que dialoga sin palabras con los personajes, como un personaje más o bien, como co-protagonista. ¿En cuál de estas facetas enmarcarías vuestra colaboración con estos montajes? ¿O podrían convivir según los momentos?

Mi relación con Bambalina fue siempre especial y todo el trabajo que he realizado con ellos, (y no sólo “para ellos”), ha sido muy estimulante y satisfactorio. Mi primera colaboración con ellos fue *Quijote*, una obra de la que guardo muy buenos recuerdos. Después hicimos muchas más y colaboramos en diferentes proyectos, algunos de ellos que propuse yo y otros en los que coincidíamos a título personal, más allá de Bambalina. La verdad es que coincidíamos mucho en nuestra visión de lo que debería ser un espectáculo total. Y afortunadamente pudimos hacer varias colaboraciones en este aspecto. Bambalina tenía, y tiene aún por supuesto, una gran ventaja al



plantear sus producciones y es que puede modelar, desde la cara a la ropa, como van a ser sus personajes, el ámbito donde se van a mover, pueden elegir los colores, el ritmo, los espacios, el código, etc. Libertad absoluta. Y esto proporcionaba a la música un gran campo de pruebas, de posibilidades que abrían los posibles campos expresivos. Mi tendencia siempre ha sido hacia lo experimental, hacia lo nuevo, y en este territorio la propuesta de Bambalina era tremendamente sugerente. Era más que puro teatro.

Cada propuesta era especial porque había que construir un nuevo mundo visual, sonoro y conceptual y creo que esta es la razón por la que todos nos sentimos tan satisfechos de nuestro trabajo, porque en aquella época, cuando se realizaron los montajes, pensábamos así, trabajábamos así, vivíamos así y sentíamos de esa manera. Bambalina para mí era una forma de vivir.

La música que hice para estos montajes no era sólo una música para la escena, era una música que se iba haciendo con las personas, con las vivencias y con la plataforma emocional que nos daba la propuesta. Los personajes nacían con la música y ella misma los transformaba ya que su historia, la de las marionetas -los personajes- nacían sin historia, sin recuerdos, sólo un guión, una historia que contar y una música construida para ellos.

Posteriormente hicimos otras obras, con otros pretextos, con otros procesos. Cada obra fue una historia, una experiencia. Con el *Retablo de Maese Pedro* volvimos a la música cervantina, aunque en este caso yo sólo participé como inductor, y como director musical; como también lo fui en la siguiente propuesta teatral *La historia del soldado* de Stravinski, un clásico, pero con el texto de Rafael Alberti. Con estas dos obras nos divertimos, sufrimos, nos emocionamos y discutimos (ya se sabe, los artistas y la estética...), y también viajamos y nos conocimos. El teatro y la música unidos: esto es la vida, esto era nuestra vida elegida.

4. Y vamos a centrarnos en los espectáculos *Quijote* y *El jardín de las delicias* de las cuales eres el compositor. Cabe resaltar la gran importancia de la música en la concepción de ambos espectáculos. La primera, *Quijote*, un clásico, una obra de género planteada sin texto o -como dice el director de escena- desde el *no idioma*. También desde el *no idioma* se concibe la segunda, *El jardín de las delicias*, solo que en este caso el referente original es pictórico. ¿Qué criterios o fuentes de inspiración utilizas para componer la música de obras tan diversas según las necesidades escénicas? ¿Cuáles han sido los distintos niveles de utilización o funciones de la música respecto a la trama, si la hay? ¿Cómo has trabajado la creación de tu música en relación a la acción dramática y el movimiento? ¿Podrías hablarnos del proceso de creación hasta la composición definitiva?

De las dos obras que me preguntas guardo un gran recuerdo, a pesar de que son obras muy diferentes. Aunque si he de decidirme por una posiblemente *Quijote* sería la elegida ya que fue la que marcó el inicio de la relación con Bambalina, la artística y también la personal, y fue también la que a ellos les indicó un camino hacia donde dirigir sus iniciativas artísticas.

En aquella época yo mantenía una relación profesional con el *Espai Moma* y su director Carles Alfaro. Nos conocíamos mucho y ya casi no necesitábamos hablarnos para saber lo que el director me estaba pidiendo. Y fue Carles el que me propuso hacer la música de *Quijote*, asistiendo desde el inicio, como siempre hago, a las lecturas del guión, a todos los ensayos, al montaje de iluminación, etc. El proceso era el habitual, ellos iban montando las escenas y yo iba proporcionándoles maquetas, muy rudimentarias pero válidas, para que tuvieran un soporte, una idea musical para seguir con el trabajo. Cuando la obra estaba ya prácticamente montada se realizaban grabaciones para tener un soporte visual y a partir de ese soporte -casi como en el cine- yo definía la partitura. A partir de aquí nos encerrábamos en el estudio de grabación y después de un riguroso plan de producción, se grababa la banda sonora. En el caso de *Quijote*, -y también *El Jardí*- se hizo en el estudio de Vicente Sabater, gran músico y técnico, figura imprescindible en la historia del teatro en Valencia.

Mis producciones son siempre con músicos y en este caso tuve que elegir no sólo músicos sino también voces. La percusión fue grabada por mí mismo y también todos los efectos “especiales” que requería la obra muchos de los cuales fueron realizados especialmente en el estudio, como los antiguos “sonidistas”. Si alguna vez veis la obra podréis escuchar -en el momento que don Quijote lucha- que clava una espada, pues este efecto se hizo aplastando un tomate; y por ejemplo, el sonido de las aspas de los molinos se hicieron moviendo una bola de billar sobre las varillas de madera de una silla plegable. Puede ser que esto no sea trascendental, pero es una muestra de la implicación por crear un mundo sonoro nuevo, particular, que reflejase la idea narrativa y el ambiente.

Lo mismo ocurrió con *El jardín de las delicias* obra en la cual el proceso también se realizó de la misma manera aunque en esta producción sí que me pidieron un poco de “modernidad”, algo un poco más abstracto, por ello tomé la decisión de incluir algunos fragmentos de música electrónica, nada comercial por supuesto, sino tratamiento de sonido. Este proceso “enfrió” el montaje lo cual produjo ese distanciamiento que el director, Jaume Policarpo, me solicitaba. La verdad es que creo que se consiguió, pero no sé si mucha gente lo vio como positivo. A veces las propuestas tienen ese riesgo; apasionante para nosotros los artistas, pero muy alejado del entendimiento general. A pesar de todo creo que el trabajo que se hizo fue muy interesante y sobre todo novedoso. Eso era lo que me gustaba de *Bambalina*: riesgo, emoción, solidez y la idea de que era el momento de decir las cosas de otra manera.

5. Según la intención narrativa, ¿podrías hablarnos de la instrumentación, tratos rítmicos, tipo de atmósfera y mundo sonoro, y otros recursos estéticos y lenguajes tomados como opción para la dramaturgia musical de este espectáculo?

Como ya he comentado antes, cada obra tiene su propuesta musical, su sonido propio. En el caso de *Quijote* sí que se buscaba un ambiente general que pudiese contar la historia incluso sin imágenes, una especie de meta-literatura, un guión sin palabras. Claro que no debía, ni quería, renunciar a ubicar temporalmente al personaje y a la obra. Para ello me basé en algunas piezas de época, en especial, de *L'Homme armé*, que se puede escuchar claramente en la obra, si bien con algunas variaciones. También algunas danzas del renacimiento y alguna canción, vocal, sin letra, “imitando” piezas de la época. Esta utilización de recursos musicales de época me permitió distanciarme en otras partes de la obra y ubicarme sonoramente en un territorio totalmente conceptual. Así un episodio de lucha se podía convertir en una transición hacia una canción espiritual. Era como unir, amalgamar la música diegética y la no diegética, era como inventar un nuevo género de música. Para la instrumentación se utilizaron muchos instrumentos de percusión, una especie de cítara de origen indio a teclado, un gusle -monocordio de cuerda frotada con arco de origen eslavo que me traje de mi “época yugoslava”- a parte de violín, violonchelo, y voz y, como ya he dicho mucha percusión e instrumentos inventados. Como anécdota, que es la superficie de la historia pero historia al fin y al cabo, recuerdo que la batalla del final la “realizamos” el técnico de sonido y yo grabando una lucha real con cuchillos y tenedores. El sonido hecho imaginación. A pesar de ello hay que resaltar que todo lo que se escucha y está grabado es original y pensado para la obra, menos como he comentado la cita de *L'Homme armé*.

Para *El jardín de las delicias* el proceso fue un poco diferente ya que lo que me propusieron era llevar la historia a un tiempo indeterminado (no se conoce la fecha de la creación de la obra aunque sí la de la muerte del Bosco 1516). Es pues un no-tiempo, y yo lo quise convertir en un no-lugar que diría Marc Augé. Y para ello debimos fomentar el distanciamiento. La obra iba recorriendo los fragmentos del tríptico bosquiano encargado por el príncipe de Orange que tenía un carácter eminentemente pedagógico, una especie de aca para el disfrute privado y la reflexión del príncipe.

Esta estructura narrativa me proporcionó la idea de proponer un camino autónomo para cada imagen, para cada fragmento de la misma. Y este camino se hizo con música. En esta partitura utilicé un violín solo, a quien a veces con partitura escrita, a veces pidiéndole alguna improvisación,

quedó como protagonista sonoro de la obra. Una especie de narrador con voz y opinión. Hay también un protagonismo de los instrumentos de percusión, como no podía ser de otra manera, instrumentos como el *Log-Drum*, el *shekere*, etc. que le daban un carácter ritual, terrenal. No olvidemos que el Jardín del bosque, a pesar del cielo y del infierno era “un jardín terrenal”. También recuerdo que había muchos efectos sonoros realizados especialmente para esta obra incluso algunos muy directos como los gemidos producidos para el fragmento de la lujuria y el amor carnal homosexual que “adorné” con gemidos reales extraídos de una película de género. Poco delicado, pero muy efectivo. Hay veces que la música no debe colorear, adornar sino hablar con los sonidos propios de la vida que están ahí, sólo tenemos que ponerlos en el sitio adecuado.

6. ¿Cómo definirías el carácter del discurso musical de cada uno? ¿Sustrato rítmico y armónico, modulaciones y cambios de modalidad, colchón sonoro, etc.?

En todas mis músicas hay un gran respeto por la tradición. Tienes que tener en cuenta que yo soy un músico de formación con un gran amor por las obras realizadas por los grandes compositores, pero también un músico dedicado en cuerpo y alma a la música de su tiempo y es en esta dualidad donde mejor me encuentro. No renuncio a nada, ni a la melodía, ni a la armonía, ni a la fuga ni al contrapunto; como tampoco lo hago con el ruido, la disonancia, u otros recursos técnicos que utilizo habitualmente, así que en mi música hay de todo, una mezcla de tradición y modernidad. Y además tengo que añadir que la música de escena en general no tiene “ego estético”, es el director el que marca su idea y es el músico el que debe de traducirla. Es, válgame la expresión, una música echa de encargo. Ni más ni menos.

Pero para responder a tus preguntas de carácter ya más técnico te puedo comentar que para cada obra utilizo una cantidad de recursos que, según mi idea, le darán unidad. Por supuesto que utilizo pedales armónicas o colchón sonoro como dices tú; también Pero lo que siempre planteo es una “paleta de sonidos”, una instrumentación que esté acorde con el tamaño de la obra y el criterio estético marcado. Lo de la armonía no me importa como responsabilidad: si hay que hacer una canción se hace y si la escena necesita que sea armónica no me importa, la hago. Nunca antepongo “mi estilo” al de la obra, para mí como músico de escena lo que me importa es la obra, y ésta no es sólo mía. Es de todos.

7. ¿Por qué has escogido los fragmentos musicales presentes en el CD *Bambalina, Música para la Imagen*? ¿Qué puntos de interés resaltas respecto a otros momentos de la banda sonora? ¿Existe partitura?

La elección no fue exactamente mía sino que me la propuso la compañía, a lo cual no puse ninguna objeción. Todas la músicas son mías y aunque algunas me gustan más, las propuestas eran muy interesantes y mostraban los aspectos básicos de las dos composiciones, rítmica, melodía, emoción y reflexión sobre la escena. Me produjo una gran satisfacción volverla a escuchar.

Sobre lo que me preguntas de la partitura... existen esbozos, temas, apuntes,... pero una partitura estricta no, no como se piensa en las partituras. Esta música no se pensó para volverse a hacer, lo cual es una lástima creo, sino que se hizo como parte indisoluble de la escena, y así debe quedar. Por supuesto que se puede mostrar como parte autónoma pero no sería como se pensó, como se gestó. Las ideas deben ser coherentes y a pesar de ser versátiles, incluso válidas para ser autónomas, es música de escena.

8. ¿Algo que añadir?

Sólo mostrar mi agradecimiento a la compañía por haber confiado en mí, en que mis ideas y propuestas musicales podían ser válidas para que sus proyectos fueran más interesantes. Para mí

fue una suerte hacer estas obras pues abrió mis oídos a cosas que nunca habría hecho yo solo, que nunca me habría propuesto sin sus provocaciones y estímulos. Fue una suerte y ahora, muchos años después, es un orgullo. Al final mi biografía es lo que he hecho, por lo que he vivido y por lo que he sentido, y en este proceso Bambalina tuvo, ha tenido y tendrá un lugar preferente.

## ANEXO 15

### ENTREVISTA A JESÚS SALVADOR "CHAPI"

(Entrevista realizada mediante correo electrónico el 25/10/15)

1. Una manera de aproximarnos es conocer tus antecedentes musicales. ¿Cuáles han sido tus orígenes en la música y cómo nació tu pasión? ¿Por qué decidiste este camino? ¿Cuáles fueron las corrientes estéticas que te influyeron? ¿Y tus inicios profesionales?

-Como cualquier valenciano, nací en el seno musical de mi pueblo Rafelbuñol, todos los amigos nos juntábamos en la Banda de música del pueblo. Poco a poco fue entrándome el gusanillo en mi interior y luego ya no pude dejar nunca más de hacer música, hasta hoy...Uno no sabe porqué elige un camino, en este caso el camino (de la música) me eligió a mi. Aparte de estar en la Banda, yo escuchaba la música que mi hermano ponía en el tocadiscos y era Pink Floyd (rock sinfónico), esa música me marcó. Más tarde me hice rockero, filtré con las músicas populares mediterráneas y a los 19 años marché para las Islas Canarias a formar parte de la Orquesta Sinfónica de Las Palmas de Gran Canaria, donde descubrí a los grandes de la música.

2. Como componente de la formación AMORES Grup de Percussió, se puede decir que habéis sido pioneros de la percusión contemporánea en España. ¿Se podría considerar que también lo sois en la introducción de este estilo musical en el terreno de la música escénica?

- Bien, nosotros llevamos 26 años funcionando, y nos hemos mestizado con todo tipo de disciplinas, Teatro, Poesía, Cine, Danza, Escultura, Pintura, Dj's, etc. no sé si somos los pioneros, pero en cualquier caso sí somos uno de los grupos más longevos del estado español.

3. Has compuesto para espectáculos pertenecientes a distintas disciplinas de las artes escénicas: danza, teatro, performance, ópera de bolsillo... ¿Qué criterios o fuentes de inspiración utilizas para a componer la música de obras tan diversas? ¿Cómo combinas tu estilo con las necesidades de las distintas dramaturgias? ¿Hay elementos comunes?

- Es verdad, diríamos que básicamente casi todo lo que he compuesto, lo he compuesto para la escena, y mis criterios y fuentes de inspiración siempre han sido los mismos: trabajo, trabajo y trabajo. También es cierto que uno siempre bebe de las fuentes de los músicos como Bach, Stravinsky, Ligueti, Miles Davis, que uno ha escuchado muchísima música, y que uno ha interpretado a los grandes maestros de la historia de la música y algo siempre queda en el ordenador interno de uno. Pero básicamente uno se impregna de los sonidos que escucha cada día en el devenir cotidiano.....Para construir un futuro siempre hay que mirar el pasado....

4. Y vamos a centrarnos en el espectáculo *Ubú* de Bambalina Teatre Practicable. Dada la reciente tendencia de hacer *visible* la música en escena, en la que el músico se relaciona estrechamente con

la ficción y participa en diferentes niveles: en tanto que músico que dialoga sin palabras con los personajes, como un personaje más o bien, como co-protagonista. ¿En cuál de estas facetas enmarcarías vuestra colaboración en la creación musical para este montaje? ¿O podrían convivir todas según los momentos?

-Evidentemente cualquier creación/composición siempre se enmarca en el terreno de la ficción. En este espectáculo nosotros aparte de crear la banda sonora del mismo, interveníamos en algún momento en la parte escénica, lo que nos llevó a hacer un trabajo especial, pero fue muy enriquecedor.

5. Claude Terrasse fue el músico que creó la partitura que reflejaba las ideas de Alfred Jarry sobre el arte teatral y el mundo de Ubú. ¿Has accedido o tenido en cuenta algún tipo de información a este respecto para tu composición musical? ¿Se podría hablar de una "recreación" contemporánea con vuestros propios niveles de ejecución, a partir del universo de Jarry y de la dramaturgia imaginada por Jaume Policarpo?

-Obviamente después de haber leído el texto de Alfred Jarry, escuchar la música de Claude Terrasse, adentrarme por momentos en el increíble mundo de la patafísica, y haber atendido a las instrucciones que Jaume Policarpo me dictó.. me dispuse a componer esta partitura y opté por la descomposición, y la sencillez sonora, formal y estilística, para recurrir a lo circunstancial, echando mano de (a partir de) la espiral (símbolo ubuesco para este espectáculo), las canciones de los 70, el minimalismo mediterráneo, el rock, el ruidismo, algunos toques zarzueleros, armonía decadente, atisbos de afro-industrial, un poco de humor y algunos tintes de principio de siglo, todo ello visto desde un punto de vista ecuménico, tratando de encontrar un color que pueda definir toda esta historia gamberra y desarraigada, que me conducen a declinar por unos parámetros en los que utilizo un lenguaje en diferentes contextos, con la necesaria ductilidad y pluralidad.

6. Cabe resaltar la gran importancia de la música en la concepción del espectáculo. ¿Cuáles han sido los distintos niveles de utilización o funciones de la música respecto a la trama? ¿Cómo has trabajado la creación de tu música en relación a la acción dramática? ¿Podrías hablarnos del proceso de creación hasta la composición definitiva?

- La partitura la he plasmado en un tono incidental , construida en torno a la ingenuidad, que no ingenua...a partir de metáforas entre industria del entretenimiento, anacronismo estético y vacío de contenidos ideológicos, pero un poco parodiando la EROTIKA del poder, tan deseada y ansiada por ....todos? así intenté construir metáforas predecesoras dándoles nueva vida y nuevas formas a través de los elementos que los tiempos presentes me brindan, onomatopeyas gastronómicas, gestualidades exacerbadas, expresión del cutrerío, etc. con el objetivo de convertirlas en experiencias vitales para el público.

Uno nunca está seguro de donde empieza la composición y donde la improvisación, pero ambas cosas se complementan, sin duda, es como la vida misma, a veces escribimos algo y otras veces simplemente lo hablamos, es decir algunas veces hay guión y otras muchas....improvisamos. Esta música que a veces deviene en ritmos frenéticos y cínicos, y otras en inserciones sonoras que demanda el fluir orgánico de la historia que pretendíamos contar, es eminentemente una música desenfadada.

A lo largo del proceso de composición algunas cosas parecen cuajar como por casualidad, ( será fruto del la actividad incesante del subconsciente? - me preguntaba-, otras en cambio no

encajan, pero claro mi idea es eminentemente MUSICAL, no literaria, ni mental.....vuelta atrás.

7. Según la intención narrativa, ¿podrías hablarnos de la instrumentación, tratos rítmicos, tipo de atmósfera y mundo sonoro, y otros recursos estéticos y lenguajes tomados como opción para la dramaturgia musical de este espectáculo?

-La instrumentación que utilicé fueron un arsenal inmenso de instrumentos de percusión, algunos juguetes y la voz de los actores/cantantes.

Y que me ha influenciado? Sobre todo el eclecticismo....compositores como Bach, T. Waits, The residents, Ligueti, J. Cage, Ellington, E. Satie.....la zarzuela y los años 70.

8. ¿Cómo definirías el carácter del discurso musical de *Ubú*? ¿Sustrato rítmico y armónico, modulaciones y cambios de modalidad, colchón sonoro, etc.?

-Carácter grotesco, desenfadado, irónico, repleto de células rítmicas amalgamadas, cambios de tonalidad y modalidad, minimalismo y ciertas dosis de vanguardia.

9. ¿Por qué has escogido el fragmento que analizamos musicalmente en esta tesis doctoral? ¿Qué puntos de interés resaltas respecto a otros momentos?

- Bueno, el principio intenta plasmar el mundo sonoro pop/setentero, superpuesto, rearmonizado y reciclado. Es muy importante el trato coral que le doy a este fragmento.

10. ¿Cómo combinas tu estilo personal con cada una de las propuestas de dirección y con la época en que transcurre cada obra?

- En cierta manera yo no sé si tengo un estilo personal, creo que soy un tanto ecléctico.

¿Algo que añadir?

Gracias por tu trabajo.

**ANEXO 16**  
**25 ANYS AMB QUIXOT.**

Al 1991 segur que passaren moltes coses importants: crec recordar que va morir Freddie Mercury , que es va posar fi a l'apartheid... Fets amb ressonància, fets grans per a una Historia que abasta mig món. Però aquell any també succeïren petits esdeveniments que s'entrevaren amb eixos tan rellevants i que ara resulten imprescindibles per teixir la memòria d'uns quants; pocs, segurament, però propers i reconeixibles perquè amb ells i per ells ens esforçarem per construir eixa part de la Historia que caia a la banda de la nostra responsabilitat.

Un d'aquells esforços creatius datat al nostre 91 fou l'espectacle Quixot; una palmada forta damunt d'una taula de representació negra per reclamar l'atenció dels que practicaven i apreciaven un Teatre de volada alta. Ja portàvem 10 anys trepitjant escenaris polsosos i acumulant kilòmetres de sensatesa i sembla que sentirem que havia arribat el moment d'excitar eixe racó del nostre imaginari on jauen els anhels insatisfets. I ens llançarem per tal de procurar-nos un momentet de glòria o la consabuda i previsible batacada. Però, per primera vegada, sentíem que ens ho podríem permetre. Ja veus, al cap de deu anys, quina joventut més prudent, la nostra.

I ens posarem a fer proves i a fabricar artefactes mentre llegíem el Quixot de Cervantes i li demanarem a l'impensable i volàtil Carles Alfaro que ens encarara, que ens divagara, que ens remoguera... que ens observara, en definitiva, d'aquella manera exclusiva, com boscosa... que ara li atribuïsc en el record... I ens deia: -provem si voleu però no espereu gran cosa de mi perquè açò dels titelles és un món que desconec.

I també li demanarem a Joan Cerveró la seua contribució sonora que va quallar en una composició una mica descomposta, però només una mica, com la fantasia del Quixot . La seua partitura ha esdevingut tots aquests anys de representacions l'eix sensorial on ens hem agafat invariablement a cada immersió. I en son centenes. I aprenguérem amb Joan, probablement gràcies abans a John Cage, el valor del silenci, la importància del no-res. I també hem acabat aprenent que la música és altra magnitud teatral i no un polsador de sentiments.

Després érem els intèrprets: el jove Ion Ladarescu, caigut de la Romania Comunista que acabava de desfer-se'n del dictador; aprenent l'idioma, els titelles i la vida d'aquesta part de la nova Europa del sud farcida d'articles en exposició infinita. El veia recórrer els grans magatzems aquells Nadals i pensava que no podia existir Sancho Panza més genuí i contemporani al món malgrat els seus ulls blaus i eixa figura magra de Quixot.

I jo mateix... de qui no sabia que rescatar més enllà de la candidesa i l'idealisme que ara, 25 anys després , em trobe capaç d'identificar -bàsicament perquè sent el buit de la seua absència- i relacionar amb la noblesa d'esperit que tots reconeguem en l'inefable personatge cervantí.

I estava Josep Policarpo intentant ajudar en tot i encetant el que ja s'endevinava que seria el seu camp d'acció: tindre cura de la companyia; dinamitzar l' equip, aterrar cabòries i prevenir incidències. I quan remetia la faena reprenia les visites a la facultat de filologia... Però l'excés de faena va posar a prova la seua constància tot i que a la fi va eixir més que confirmada del repte i ho poderem cel·lebrar.

Quixot ha discorregut per aquests vint-i-cinc anys com la mateixa vida, vida nostra... Amb ell hem visitat indrets més enllà del que mai haveren pogut imaginar aquells titellaires de plaça i furgoneta. Indrets geogràfics però també mentals. Sense adonar-nos, funció a funció, aquesta peça ha anat adquirint una importància tal que d'aquella experiència i de la progressiva assumpció dels seus misteris s'ha anat formant la substància del nostre ésser teatral.

Sempre que em pregunten pel moment de la creació d'aquest espectacle com esperant que desvetlle la clau de la seua singularitat i la seua capacitat per romandre fresc i vigent al cap de tants anys em ve parlar de joventut, inconsciència i inspiració. Conserve una sensació amable i fluida d'aquell procés, lliure d'angoixes i inseguretats, tot fou, no sé com dir-ho, comprensió? Comprendre i creure en l'altre. Això, crec que això va ser.

No vull deixar de nomenar a David Durán, Àngel Figols i Ángeles González que a hores d'ara forment part indissoluble d'aquest Quixot nostre. Porten tan de temps de convivència amb ell, tans vols, tanta espelma consumida il·luminant els seus rostres als escenaris del món que només cal una mirada per produir una cascada.

I demà mateix, uns o altres, continuarem deixar-nos manipular per aquests dos titelles de fusta i drap perquè algú ens veja i ens visca.

Jaume Policarpo

## 25 AÑOS CON QUIJOTE

En 1991 seguro que pasaron muchas cosas importantes: creo recordar que murió Freddie Mercury, que se puso fin al Apartheid... Hechos con resonancia, hechos grandes para una historia que abarca medio mundo. Pero aquel año también sucedieron pequeños acontecimientos que se entrelazaron con estos otros tan relevantes y que ahora resultan imprescindibles para tejer la memoria de unos cuantos; pocos, seguramente, pero próximos y reconocibles porque con ellos nos esforzamos en construir esa parte de la historia que caía del lado de nuestra responsabilidad.

Uno de aquellos esfuerzos creativos datado en nuestro 91 fue el espectáculo Quijote; una palmada fuerte sobre una mesa de representación negra para reclamar la atención de los que practicaban y apreciaban un Teatro de vuelo alto. Ya llevábamos 10 años pisando escenarios polvorientos y acumulando kilómetros de sensatez y parece ser que sentimos que había llegado el momento de excitar ese rincón de nuestro imaginario donde duermen los anhelos insatisfechos. Y nos lanzamos con la intención de procurarnos un pequeño momento de gloria o el consabido y previsible batacazo. Y es que por primera vez sentíamos que nos lo podíamos permitir. Ya ves tú, después de 10 años, qué juventud tan prudente, la nuestra.

Y nos pusimos a hacer pruebas y a construir artefactos mientras leíamos el Quijote de Cervantes. Y le pedimos al impensable y volátil Carles Alfaro que nos encarara, que nos divagara, que nos removiera... Que nos observara, en definitiva, de aquella manera exclusiva, como boscosa.... Que ahora le atribuyo en el recuerdo. Nos dijo: -probemos si queréis pero no esperéis gran cosa de mí porque esto de los títeres es un mundo que desconozco.

Y también le pedimos a Joan Cerveró su contribución sonora que cuajó en una composición un poco descompuesta, solo un poco, como la fantasía de Quijote. Su partitura se ha convertido a lo largo de estos años de representación en el eje sensorial donde nos hemos agarrado invariablemente en



---

cada inmersión. Y son centenas. Y con Joan aprendimos, probablemente gracias antes a John Cage, el valor del silencio, la importancia de la nada. Y también hemos acabado aprendiendo que la música es otra magnitud teatral y no un pulsador de sentimientos.

Luego estábamos los intérpretes: el joven Ion Ladarescu, caído de la Rumanía Comunista que acababa de deshacerse del dictador; aprendiendo el idioma, los títeres y la vida en esta parte de la nueva Europa del sur atiborrada de artículos en exposición infinita. Le veía recorrer los grandes almacenes aquellas Navidades y pensaba que no podía existir Sancho Panza más genuino y contemporáneo en el mundo a pesar de sus ojos azules y esa figura magra de Quijote.

Y yo mismo... de quien no sabría que rescatar más allá de la candidez y del idealismo que ahora, 25 años después, me siento capaz de identificar -básicamente porque siento el vacío de su ausencia- y relacionar con la nobleza de espíritu que todos reconocemos en el inefable personaje cervantino. Y estaba Josep Policarpo intentando ayudar en todo e iniciando lo que ya se adivinaba que sería su campo de acción: cuidar de la compañía; dinamizar el equipo, aterrizar desvarios y prevenir incidencias. Y cuando remitía el trabajo retomaba las visitas a la Facultad de Filología... Aunque el exceso de trabajo acabó poniendo a prueba su constancia pero ésta acabó saliendo más que confirmada del reto y lo pudimos celebrar.

Quijote ha discurrido por estos 25 años como la vida misma, nuestra vida... Con él hemos visitado lugares más allá de lo que nunca hubieran podido imaginar aquellos titiriteros de plaza y furgoneta. Lugares geográficos pero también mentales. Sin darnos cuenta, función tras función, esta pieza ha adquirido una importancia tal que de aquella experiencia y de la progresiva asunción de sus misterios se ha ido formando la sustancia de nuestro ser teatral.

Siempre que me preguntan por el momento de la creación de este espectáculo como esperando que desvele la clave de su singularidad y su capacidad de permanecer fresco y vigente después de tantos años me viene hablar de juventud, inconsciencia e inspiración. Conservo una sensación amable y fluida de aquel proceso, libre de angustias e inseguridades, todo fue, no sé como decirlo... ¿Comprensión? Comprender y creer en el otro. Eso, creo que fue eso.

No quiero dejar de nombrar a David Durán, Àngel Figols y Àngeles González que ahora mismo forman parte indisoluble de este Quijote nuestro. Llevan tanto tiempo de convivencia con él. tantos vuelos, tanta vela consumida iluminando sus rostros por los escenarios del mundo que tan solo hace falta una mirada para provocar una cascada.

Y mañana mismo, unos u otros, continuaremos dejándonos manipular por estos dos títeres de madera y trapo para que alguien nos vea y nos viva.

Jaume Policarpo