

Tres instantáneas al teatro español, desde las orillas del Manzanares

Pedro Celedón

Director Escuela de Arte. PUC

Harán unos tres años, en Santiago, en el segundo piso del Museo Nacional de Bellas Artes, un conocido fotógrafo chileno, Luis Poirot, realizó una de las más contundentes retrospectivas que un artista pueda presentar en ese género. Cientos de fotografías poblaban un corredor, en el cual la historia del país con la vida íntima del artista estaban indivisiblemente confundidas.

Casi al final, una foto llamaba poderosamente la atención. En ella, Orson Wells navegaba en la proa de una pequeña embarcación, en medio de la bruma de una noche veneciana. Los canales de esa ciudad temperamental –en donde la muerte se recuerda en cada instante– se abrazaban al gesto de autocobijo de este viajero nocturno, que hizo desde su arte que lo efímero poseyera rango de eternidad.

Eso, y mucho más, pero, también mucho menos, e incluso otras cosas, podía expresar la mencionada fotografía. Y esto, no porque haya estado tan cargada de símbolos visuales que permitieran en su conjunción tantas lecturas como espectadores la enfrentarían, sino porque esa foto, en-

tre todas las otras, era la única que no había sido capturada por un golpe de obturador.

Era la memoria del fotógrafo la que la había rescatado de su disolución, y la exponía allí, en su cuerpo de foto no-tomada sino retina en esa caja oscura que es el alma de todo poeta. Con palabras en estado de conceptos configuraba Poirot la imagen aludida, y es ese gesto el que nos motiva ahora a jugar al fotógrafo, para aproximarnos al teatro madrileño actual y capturar tres instantes, a modo de pequeña exposición o muestra.

Nuestras instantáneas serán tomadas desde el borde del Manzanares, justo, matemáticamente justo, desde la mitad del puente de los franceses y teniendo como profundidad de campo, el palacio real (del más puro estilo italiano y terminado por el maestro de Toesca).

Primera instantánea: vista panorámica del residuo de la censura

La primera imagen de nuestra muestra nos enfrenta en primerísimo plano con una pancarta, presumiblemente atada al tercer pilón del puen-

te, en la cual se lee claramente aquella palabra que muchos quisiéramos poder erradicar del lenguaje, debido a que ya no se practicara: CENSURA. Este fantasma gravita en el recuerdo de todo artista español vivo, incluso de los más jóvenes, y sólo una práctica interesada puede pretender borrar sus huellas, antes de realmente sanarlas.

Su origen contemporáneo se encuentra en las órdenes dictadas el 4 de septiembre y el 24 de diciembre de 1936, en las cuales se prohibía cualquier material impreso de tendencia socialista o libertaria; también se prohibía el material de contenido pornográfico, y todo tipo de ediciones o montajes de obras sin previa autorización.

La desconfianza de la dictadura franquista con el teatro quedó expresamente de manifiesto en la creación de las Juntas de Censura de Obras Teatrales, que impedían actuar a las compañías en ciudades de menos de 40.000 habitantes, hecho tremendamente significativo para nuestra actual percepción del acontecer teatral en los bordes del Manzanares.

Esto, ya que la censura implicó con ello una determinante compleja.



El alejamiento del teatro del intimismo de los poblados, y de la complicidad que el contacto directo podía producir, obligándolo a caminar hacia estructuras gigantescas, para públicos ciudadanos "idealmente" masivos, en donde las comedias musicales, junto con algunos Clásicos, resultaban altamente eficaces.

Esto traerá consigo el predominio de un territorio teatral al interior de grandes salas, difíciles de mantener, más difíciles de construir, pero excelentes para ser controladas por los agentes de la dictadura.

En 1966 llegará lo que irónicamente se denominó "la primavera de Fraga", desde la cual, por decreto, se anuló la censura previa a la edición de una obra, pero no la ejercida sobre los montajes.

Los años que siguieron a esa ley, fueron testigos del resquebrajamiento de la férrea estructura del franquismo, pero su tendencia, al más puro estilo del antiguo régimen, hacía prácticamente obligatorio los bordes del Manzanares, como sitio de los estrenos.

Este centralismo de la vida cultural, reforzado luego por la nada despreciable fuerza de los canales de televisión, hizo débil el acontecer teatral en el resto de España, lo cual queda retratado perfectamente en esta "primera instantánea" que nos ocupa.

En ella, tras la mencionada pancarta en que se lee CENSURA, vemos una panorámica de teatros madrileños construidos en su mayoría antes de la muerte del generalísimo, en 1975, y compuesta por edificios que

fueron y son financiados con dineros públicos.

Como nuestra imagen esta tomada un poco en contrapicado, es en las aguas del Manzanares en donde se reflejan las siluetas del Teatro Lírico Nacional de Zarzuela; el del Teatro Real, destinado a la Opera; el del Centro Dramático Nacional, y el de La Compañía Nacional de Teatro Clásico, todos dependientes del Ministerio de Cultura.

Se entremezclan, además, las siluetas del Teatro Español, la del Centro Cultural de la Villa, y la de edificios incorporadas durante la transición, como es el Teatro Albeniz.

A esta panorámica, es necesario agregar las figuras de los dos espacios dedicados a la danza, uno de la Compañía Nacional de Danza y el otro para el Ballet Nacional de España.

Esa masa de edificios, que parecen entrelazarse en el reflejo de las aguas de nuestro Manzanares, es apabullantemente superior a la que podía encontrarse en cualquiera otra ciudad española de mediados de los 70, y es uno de los efectos residuales más visibles de la censura, que hizo de Madrid, centro indiscutible del acontecer teatral financiado con dinero público.

Pero existe también un efecto subterráneo, y éste, no ha sido tratado todavía con justicia (sí consideramos como justo, la proliferación de teatros públicos en las autonomías desde 1975 en adelante, como paliativo a ese centralismo malsano).¹

Este lado oscuro del asunto, o su "residuo", es que el teatro madrileño



leño acusa una división brutal, entre el que se vivió y vive al interior de los espacios mencionados, y un otro, o "su doble", que existió y existe en esta misma geografía.

Como si de dos castas opuestas se tratara, a los bordes del Manzanares se enfrentan un teatro, oficial y faraónico (que sin méritos artísticos, concentra la casi totalidad de las subvenciones), con una cantidad enorme de experiencias teatrales, sofocadas por las leyes de un mercado que las obliga a existir, sin apoyos serios, ni protecciones (aunque de allí salga el teatro español que ha trascendido en estas últimas dos décadas).²

La contrapartida de ese teatro oficial capturado por nuestra fotografía, la compone una corriente que se autodenominó de vanguardia, de ensayo, de laboratorio, y hoy, alternativo, la cual, desde su diversidad y disparidad, se mantiene unida sóli-

1. Entre los teatros públicos creados en democracia, podemos enumerar algunos de los más relevantes, como los del Centre Dramatic de la Generalitat, de Cataluña y Valencia; El del Centro Dramático de Extremadura; el Gallego; el Centro Andaluz de teatro; el teatro Arriaga de Bilbao y el Principal de Mallorca.



Foto: Cuarta Pared

también reflejados en el agua, pero, no constituyen espacios concretos, sino un dorado penetrante que viniendo desde el horizonte más lejano, hace estremecerse aun más las siluetas de las salas que tiritan sobre nuestro Manzanares –que se me había olvidado adjuntar– esta captura do aquí en un instante crepuscular.

Fácilmente podemos comprobar entonces, que la censura retratada en nuestra pancarta no acusa una situación del pasado, sino que denuncia sus residuos que gravitan en el espacio, a través de la consolidación de ese estado de "teatro sesgado" que existe en estos días.

Actualmente las restricciones a la creación no son ideológicas, pero sí económicas, y sus responsables directos son, por una parte, el Partido Socialista Obrero Español, que dio sólo soluciones de parche y no generó una instancia legal que resolviera esta situación, inclinándola hacia un equilibrio mayor a la hora de distribuir los apoyos del estado.

Y por otra, y sobre todo, el actual gobierno de Partido Popular, por su total ausencia de proyecto cultural hacia el teatro, lo que deja en un trance altamente peligroso, a toda obra que a los bordes del Manzanares, no sea ofertada como mercancía.

Segunda instantánea: panorámica del farreo de una gran fiesta

Podrá, como primera impresión, sonar a contradicción el título de esta instantánea, ya que fiesta y tiempo consumido en sí mismo, legitimarían teóricamente a la farra como elemento esencial del divertimento.

Pero, la fiesta no es ni ha sido nunca sólo éxtasis y borracheras, menos aún, cuando el arte que la convoca es uno tan cercano a los orígenes sagrados de ella.

Dejando ahora su título de lado, pasemos a la imagen en sí. En ella, los bordes del Manzanares parecen revivir los días de gloria retratados por Goya en algunas de sus obras más luminosas, en las cuales, la alegría del compartir es en el fondo el gran tema.

Esto, ya que nuestra fotografía, apenas denunciando el puente desde donde la tomamos, esta poblada a ambos bordes del río por esa densa masa de madrileños, que hacen de las calles de su ciudad el lugar predilecto para comunicar, enamorarse, beber y sumarse, cada vez que la oportunidad lo ofrece, a la fiesta o al arte.

Esta práctica de compartir a cielo descubierto, se reactivó inmediatamente con el inicio del tránsito del

Las manos, dirección de Javier Yagüe. En la foto: José Miguel Barderas y Esperanza Elípe.

damente por el deseo de establecer relaciones nuevas entre el arte y el público, y por supuesto, por la falta de apoyos del estado.

Sus estilos puntuales, las tendencias, aciertos y lamentos de todos los grupos que la componen, construyen una bruma indiferencia en la profundidad de campo de nuestra primera "fotografía",³ puesto que los grandes edificios del teatro oficial los aplastan.

Sin embargo, ellos logran estar

2. Sin caer en el equivoco de confundir teatro, con sala de teatro, podemos asegurar que desde los espacios llamados *alternativos*, y surgidos a partir de la década del 80 (tales como Sala Pradillo; Gallo Vallecana; Triángulo; Teatro estudio de Madrid, Ensayo 100; o la Cuarta Pared) ha salido el teatro íntimo y esencial, desde el cual se expresa la nueva dramaturgia española, reconocida en todos los circuitos de alto nivel teatral, justamente, los que no incluyen nada de las producciones del teatro oficial madrileño.

El único espacio con gran apoyo público y, con resultados destacables, ha sido hasta ahora El teatro de la Abadía, creado por José Luis Gómez, en 1995.

3. Incluimos aquí a modo de homenaje póstumo, al desaparecido Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, creado en 1984 y desmantelado en 1994, a pesar de que sus resultados no pueden considerarse deficientes, lo cual refleja la inconsistencia de la administración central, y sus pocas ganas de apoyar en forma decidida al teatro de su propia época. Esto, trae a colación un reclamo permanente del director de teatro chileno Ramón Griffero, el cual acertadamente apunta, a que los gobiernos en general les *gusta* la cultura, pero, al Arte le temen.



régimen dictatorial a la democracia, generando tantos polos de encuentros en plazas y calles, que barrios enteros se consagraron para el divertimento.

En esa atmósfera de fronteras abiertas, la movida madrileña no fue un producto publicitario, sino una realidad festiva, que hizo de Madrid, la capital europea más atractiva de fines de los 70 e inicio de los 80.

El teatro se integró rápidamente a esa dinámica. Llegó del mundo, y del mejor.

Aún a riesgo de dejar a una enorme mayoría de grupos fuera de esta breve lista, nos permitimos recordar que desde un inicio, Peter Brook, Tadeuz Kantor, Bob Wilson, El Odin Teatret, la Academia Ruku, El Piccolo Teatro, Lin Say Ken; y un poco después, Ariane Mnouchkine, Pina Bausch, Maguy Marín, estuvieron presentes en los innumerables festivales que se realizaban en toda España, en donde Madrid fue un epicentro significativo.

Fueron prácticamente siete años de verdadera escuela del mejor nivel (1978-82), en la cual no sólo se mostraban espectáculos, sino que también talleres a precios realmente populares, gracias a las fuertes subvenciones promovidas desde una alcaldía dirigida por el carismático socialista, Tierno Galbán.

Teatro de sala y de calle se nutrían mutuamente, permitiendo que todo interesado en la profesión pudiera contactar con las principales corrientes, desde las fuentes mismas de su creación.

Esta fiesta, sin embargo, fue vida con desperdicio o, como asume la instantánea que estamos descri-

biendo, fue "farriada" por el teatro al borde del Manzanares y, por ello, en el río que divide a las multitudes de nuestra fotografía, sólo se refleja su paisaje natural, es decir, devuelve una imagen de sí mismo.

Es arriesgado afirmarlo, pero, creemos que en cualquier momento cabría esperar mucho de un universo de creadores que del encierro, pasan a la fraternidad universal, y no en dosis puntuales como en el caso de Chile con el festival significativo, el del Teatro de las Naciones, sino que aquí, con la continuidad suficiente como para cultivar algo.⁴

Sin embargo, el teatro público del Madrid actual dista muchísimo de ofrecer un panorama interesante en su conjunto y las perforaciones al sistema, como la última producción del Teatro Clásico, *Las maravillas de Cervantes*, dejada en las manos de Joan Font (Comediants), son solo islas.

Sin embargo, justamente las islas, por su concepción teatral, denuncian el abismo entre el que se lo farreó todo, y los pocos que asimilaban lo que vivieron, para hacerlo suyo y crear un teatro próximo a la sensibilidad del espectador contemporáneo, como veremos reflejado en nuestra última fotografía.

Tercera y última instantánea: retrato de una isla llamada La Cuarta Pared

Para lograr esta imagen, hemos cerrado nuestro encuadre al máximo, manteniendo el contrapicado.

Nuestro punto de fuga ahora, es sólo el río, ya que éste, mucho más que su entorno, nos recuerda el deve-

nir constante de la historia, su pasar incesante y sus cambios continuos.

Tenemos entonces como imagen un pequeño universo de reflejos, colores y vibraciones, conjunto que se nos antoja una metáfora ajustada de la vida.

En ese paisaje, situamos al teatro alternativo que con más fuerza nos ha impactado, tal como lo ha hecho con los madrileños en los últimos años: La Cuarta Pared, presentada para nosotros en tres fragmentos.

Primer fragmento: el espacio

En él, no encontramos sólo el producto de la feliz y pasajera conjunción entre un grupo de realizadores y una pieza, que asegure el "éxito" por una o dos temporadas.

Estamos al frente del resultado de una tendencia teatral, que sufrió primero los efectos de la censura vía la falta de referentes que su exclusión propiciaba, y luego, vía la marginación en las subvenciones que su cultura de teatro sesgado, dejó como residuo.

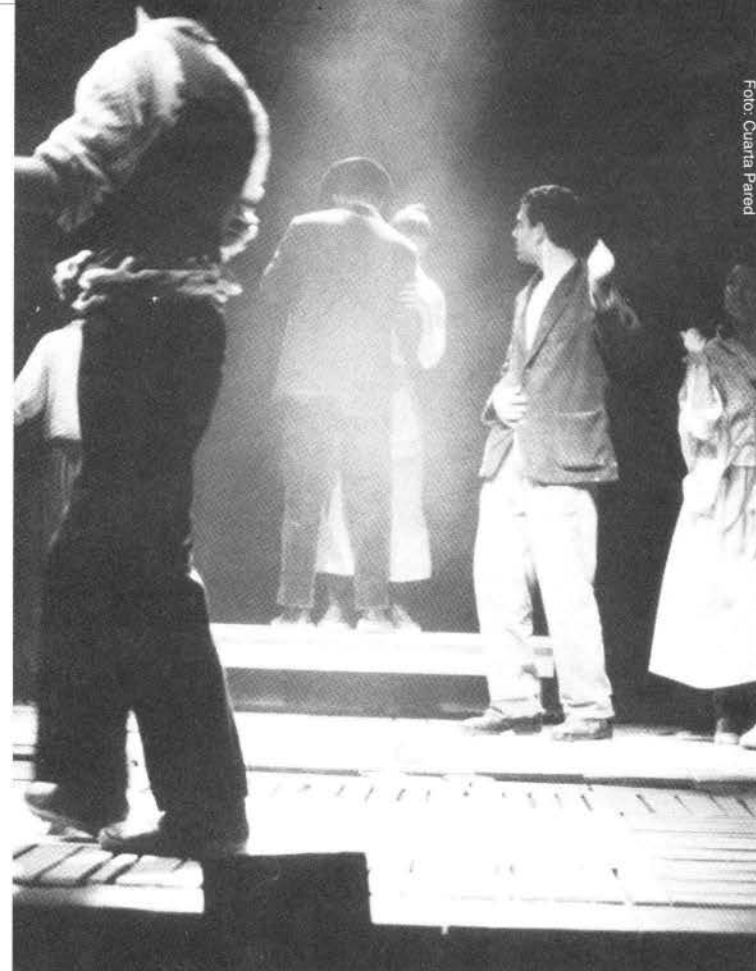
Por situación histórica, los integrantes de La Cuarta Pared participaron como jóvenes creadores en la fiesta de festivales, pero, al contrario de la inmensa mayoría, lograron extraer de ella su propia posición en el teatro actual.

Lo que acontece en su pequeño espacio, sólo es posible comprenderlo si en este retrato, logramos capturar imágenes desde sus orígenes.

Estos se remontan a 1985, cuando un grupo de amantes del teatro abre una sala, con el doble propósi-

4. Todavía más, con el hecho de que ese «período mágico», de 1978 al 82, no será interrumpido del todo, y algunos festivales, como el De otoño, aseguran a Madrid hasta hoy, la presencia de grandes realizadores de todas partes del mundo.

Foto: Cuarta Pared



Las manos, dirección de Javier Yagüe.

to, de estudiar este arte fuera del circuito de escuelas ya establecidas,⁵ y de ocupar la misma sala los fines de semana, para dar espectáculos a un público que no podía exceder a las 20 personas, por motivos de espacio.

El repertorio era sacado de pequeñas piezas, y ejercicios de la escuela, decantando rápidamente en una estructura en la cual participaban doce miembros originales del taller del argentino Angel Ruggiero⁶ y

unos treinta actores y actrices que seguían las clases de los tres directores: Simón Delgado, Toni Castilla y Javier Yagüe.

El método de producción era flexible. Se trabajaba al interior de un espacio escénico vacío (a lo Brook), donde las sillas se podían cambiar, en tanto las luces, los vestuarios, la música, y cualquier necesidad escénica era resuelta con recursos simples. Artesanía que privilegiaba por sobre todo la relación actor/director, y en donde nadie era pagado.

En este laboratorio, lo más destacable es que el núcleo se mantuviera fijo por más de cinco años, incorporándose además algunos actores y actrices formados por los tres directores, que a fines de los 80, comenzaban a vivir del teatro gracias a las clases que allí impartían.⁷

Además de creaciones colectivas, los textos más montados eran extraídos de principalmente de Chejov, Brecht y de Williams. En ellos los tres directores trabajaban con los mismos actores en distintos montajes, aunque, a veces convergían todos en uno sólo.

Pero, como expresa Javier Yagüe, el motor fundamental no era la reposición de esos clásicos, sino *"hablar de la realidad que nos rodeaba. El teatro comercial era antiquísimo, o iba hacia lo espectacular, pero, siempre sin contenido. Nosotros buscamos un teatro que tuviese al actor*

5. A mediados de los 80, en España, el teatro universitario se encontraba en reconstrucción, tras un largo periodo de práctica desaparición, con la sola excepción del teatro universitario de Murcia, por razones que acá no alcanzamos a puntualizar, pero, sobre todo, gracias a la reconocida labor de Cesar Oliva. En el mismo periodo, los centros de enseñanza de este arte estaban mayoritariamente en manos de pequeños escuelas y talleres. Los más grandes, y con funcionamiento público, eran la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, y el Institut del Teatre de Barcelona (teniendo este último un giro interesante, que el madrileño asumirá mucho más tarde)

6. Angel Ruggiero, es uno de los muchos argentinos que han contribuido desde su exilio, a la apertura del teatro español actual, y cuyas historias permanecen en el más completo olvido editorial, aunque estén presentes en el alma de quienes formaron.

7. En el medio español, como en el latinoamericano, la discontinuidad de las experiencias esa sin duda uno de los principales enemigos del teatro, alejando cada vez ese tópico del teatro grupal, que tantos frutos da cada vez que se materializa.



como esencia de lo teatral, y que implicara una relación muy directa con el espectador, al cual solíamos darle una hojita para que expusieran sus ideas, al final de cada espectáculo."⁸

Aunque en este primer periodo de La Cuarta Pared, no se publicitaban los espectáculos y se dejaba su difusión al certero boca a boca, con una pieza corta, *Violetas de marzo* (construida a partir de textos de Brecht), la sala comenzó a funcionar con reservas a tres meses alteración, en el año 1989.

Ese espacio, ubicado en la calle del Olivar, los cobijará hasta 1992, año en que resolvieron trasladar el teatro hacia un antiguo taller de lavado autos, que se encontraba en muy mal estado. "Este cambio, podemos llamarlo el cambio de la ingenuidad, pues pedimos créditos personales, avalados por familiares; invertimos una ayuda de montaje; y asumimos además muchas letras. A los siete meses de obras, seguimos para adelante porque no podíamos echarnos atrás, pero, esto mismo, si alguien hace un cálculo económico, dice que no es posible".

Sin embargo lo fue, gracias a esa dinámica teatral intensa y familiar que forma y ponen a prueba, a los que están trabajando en grupo, por un tiempo que se prolonga en los años.

Esa es una de las fuerzas del teatro grupal que exhibe Barba o Mnouchkine, y el que sin duda avala el trabajo de grupos más jóvenes, como el chileno La Tropa, que impacta en estas dos últimas temporadas en Francia y España, siendo, nada casualmente, acogido en La Cuarta Pared.

Actualmente, este espacio de di-

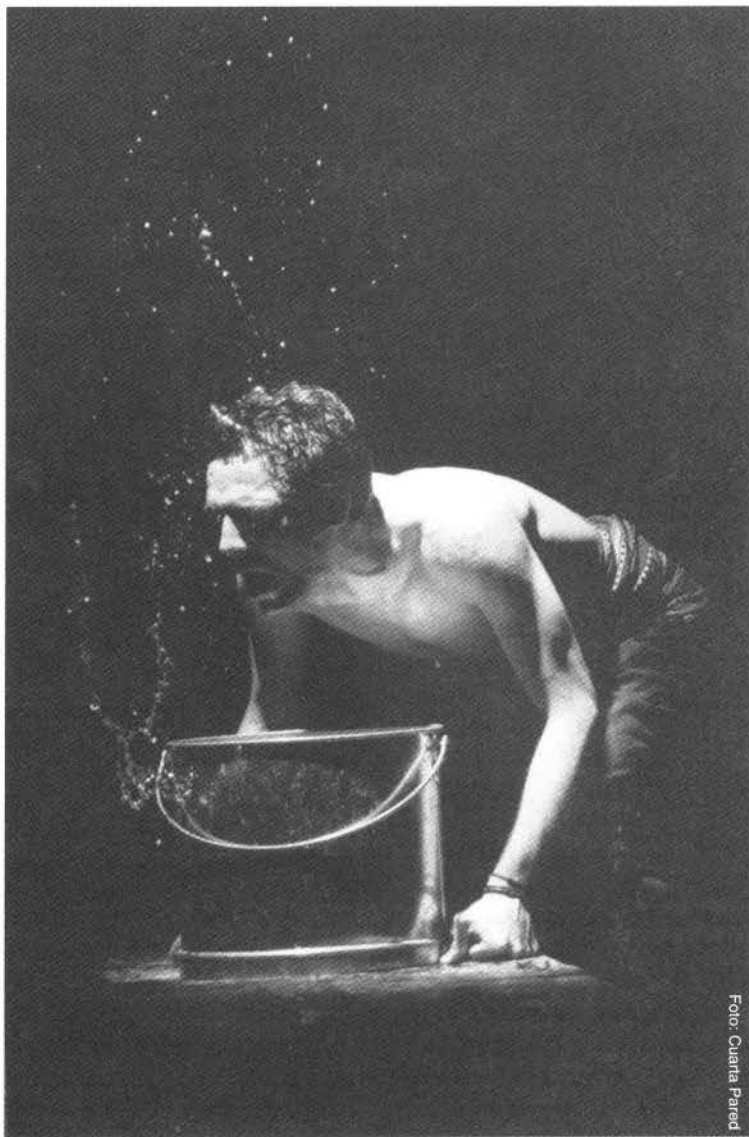


Foto: Cuarta Pared

Las manos, dirección de Javier Yagüe.
En la foto: Eugenio Gómez.

fusión, formación (mantiene su propia escuela), y creación teatral, se ha transformado en el referente de los teatros alternativos de Madrid, logrando tener una media del setenta y cinco por ciento de sus butacas permanentemente ocupadas, con lo

8. Esta, y todas las citas textuales que siguen, son extractos de la entrevista realizada a Javier Yagüe, para escribir este artículo.

que han finalmente logrado el apoyo de fondos público, aunque todavía tímido y no comparable con las cifras invertidas por el estado en cualquier teatro oficial.

Pero, allí no sólo se realizan espectáculos del grupo, sino que acogen durante toda la temporada diversas manifestaciones de teatro y danza al igual que talleres con realizadores de otros países, como Andrés Pérez, presente en su versión de julio de este año.

La Cuarta Pared, es también una sala del circuito de los tres festivales más activos de Madrid, el Festival de Otoño, el de Nuevas Tendencias y el Madrid en danza, estando la elección del repertorio invitado, impregnada de las exigencias estéticas del grupo.

Segundo fragmento: su director

Quisiéramos realizar un esbozo del director que asumió el proyecto, después de la partida de sus dos compañeros de aventura.

Javier Yagüe tiene en la actualidad 39 años. Desde los 19 años se dedica por entero al teatro, iniciándose con el citado Angel Ruggiero.

Desde 1979 y hasta 1984, realiza la carrera de cine en la Facultad Imagen y Sonido, estudios que comparte con los de Psicología Social.

A los veinte y tres años, comienza a dirigir, dejándose según él, penetrar más por estudios anexos, que por estilos y teorías teatrales.

El introducirse en dos artes al mismo tiempo, lo concilia con una clara diferenciación de los géneros, *"preferir tener cuidado en no tecnificar al teatro, mantener su escénica desde el actor"*.

Estuvo, eso sí, desde siempre aten-

to a las nuevas estructuras narrativas del cine, *"veía las obras de teatro muy lineales, muy mono espaciales, y no entendía como se seguía escribiendo teatro así. Encima que esta nueva narrativa del cine había penetrado también en las novelas, y en la televisión, siendo un lenguaje aceptado por toda la gente"*.

Para comprender su visión del hacer teatral, es necesario estar atento tanto a ese lenguaje sintético y veloz que posee el cine, y al material que aporta cada obra, como si de un cuadro se tratara.

Esto, porque no comparte el camino de los directores que intentan mantener su estilo, su sello, a pesar del material con el que trabajan y, sin escuchar las especificidades de un texto, buscan en él sólo una excusa para hacer ese teatro, que saben hacer. Por ello, del teatro actual, es el de Peter Brook el que más le interesa, ya que este autor, al igual que Picasso, cambia según los temas que aborda.

Para llegar a *Las manos*, Yagüe ha realizado un camino escudriñable desde sus anteriores montajes, no por la forma ni el contenido, sino por la estrategia utilizada en su construcción.

En una de sus experiencias, puso a dos grupos de espectadores mirando cada uno hacia un lado opuesto de la sala. Unos veían, y otros sólo oían los que acontecía. Luego cambiaba la situación, y ocurría lo contrario.

Esto lo llevó a una experiencia que considera fundamental, y que es sintetizable en el hecho de crear una situación, en que él público sienta siempre, que lo que esta viendo es sólo un fragmento de una obra cuya totalidad se les escapa: "Nunca conocemos todo, solo descodificamos lo percibido de una verdad que no es

total, por ese quiero seguir trabando este camino".

Otro factor integrador de su teatro, es el hecho de trabajar con la realidad como punto de partida. Esto surgió en un encuentro con el dramaturgo español, Angel Solo, a quien le solicitó que escribieran, a partir de una noticia sobre los Okupas de Berlín.

El resultado fue cuarenta y cinco situaciones, que llevadas a su puesta en escena, se resolvieron sin repetir nunca, los mismos personajes.

Río Negro, creada en 1994, avanza con secuelas del acto anterior pero nunca con un personaje. La historia es el hilo conductor.

Luego está *Acera derecha*, escrita por Rodrigo García y puesta en escena por Yagüe en 1995.

En ella traslada al público por distintos espacios de la sala. Es una obra con narrativa itinerante, justificada plenamente por la materia con que trabaja, la vida de personajes de la cultura gitana. Esos nómadas en extinción que recorren vastos territorios con sus pequeños espectáculos de cabras, música y acrobacias circenses.

Tercer fragmento: Las manos

El material de esta historia, es la narración oral, surgida de un mundo rural, que conmocionado por los cambios, debe sumergirse en una guerra fratricida que no propiciaron ni desean.

Sin embargo, el marco geográfico que describe la obra es indiferenciado, y bien podría acontecer esto en Latinoamérica.

La situación de guerra civil, en una transposición geográfica, no sería tampoco extraña, porque el acento final no está puesto sobre la materia



histórica puntual sino en ese proceso brutal que significó a inicios de siglo, esa revolución industrial, que en cuarenta años transformo la faz de la tierra.

Este espectáculo nace desde el trabajo interrelacionado de Yagüe, con dos dramaturgos, Yolanda Pallín y José Ramón Fernández.

Después de un año de escrituras simultáneas, se iniciaron los ensayos. Pero, lo que Yagüe tenía en sus manos, no era una obra, sino una serie de situaciones y textos sin un orden estrictamente predeterminado.

"Lo primero que hicimos en los ensayos, fue una aproximación a todas las escenas. Esto, daba para una obra extremadamente larga, por lo que, siguiendo una pista clara, el hecho de que todo cronológicamente seguiría a las estaciones del año, comenzamos a realizar una dramaturgia in situ, que ordenaba y relacionaba las escenas, al mismo tiempo que probábamos a los personajes".

Estos fueron asignados desde el principio por Yagüe, según las características de sus actores, con algunos de los cuales viene trabajando desde la década del 80.

Pero la obra no se resuelve sólo con los seis personajes principales sino que también con muchos de carácter secundario y éstos son interpretados por los mismos actores, según posibilidades de la obra y evidentemente según encuentros con la piel de una actriz o de un actor.

Paralelamente a los ensayos, durante el proceso de creación se realizó un trabajo de campo fundamental orientado a vivir los testimonios de gente realmente próxima a los actores y que tuvieran un origen campesino.

Estructuralmente, la obra está

compuesta por una serie inmensa de escenas de diversa duración existiendo incluso algunas que no ocupan más que algunos segundos.

En ellas convergen fundamentalmente tres lenguajes escénicos bien definidos y diferenciados.

Un tipo de narración oral, al estilo cuenta cuentos, a la cual recurren los actores desde la primera escena, para relacionarse en forma directa con un público que está imperceptiblemente dividido en seis grupos, lo que permite a cada actor dirigirse a un sector específico.

Este recurso lo utilizan tanto en personaje, como en persona y la calidad de los instantes crea una complicidad afectiva de gran profundidad.

El segundo estilo, es la construcción de escenas con una carga poética cinematográfica, recurriendo a esta atmósfera para desarticular el tiempo lineal de la historia y realizar elipsis impresionantes (como las que acertadamente ha utilizado por años el grupo Ictus, en Chile). Con ello hace avanzar la historia en forma imprevista, y da una agilidad inusitada a las escenas, creando ritmos en los que a veces sólo la imagen soporta al discurso.

Finalmente, y como hilo conductor, están todas (y la mayoría) de escenas solucionadas desde un naturalismo puro y simple, el cual sin embargo y gracias al apoyo de la escenografía, no peca jamás de burdo realismo.

El espacio que acoge a la obra es fundamental. Un rectángulo de 10 m x 18m x 5m, entornado en forma de herradura, por un público sentado en sillas de madera y paja.

Su interior, al igual que su iluminación, está diseñado por Juan Sanz y Miguel Angel Coso. Realizaron una

metáfora de espacio, que sirve sin cambios para exteriores e interiores, jugando permanentemente con los cuatro elementos.

Estos signos arquetípicos visibles en escena, como son el agua, el fuego, la tierra y el aire, están solucionados sin que se perciban como ejemplos gruesos y ni siquiera molestan en su evidencia literal.

Esta atmósfera recuerda en sus asociaciones a la escenografía que realizó Juan Castillo para *El desquite*, que dirigió Andrés Pérez con el grupo el Sombrero Verde.

Finalmente, quisiéramos expresar que *Las manos* es un espectáculo en donde el compromiso de los actores está perfectamente reglado al interior de una puesta en escena con gran influencia del director.

Gran parte de lo que acontece –y de lo que ha hecho a la prensa local no escatime en elogios ni premios con este montaje– es obra de esa mirada exterior, que distribuye el tiempo, regula la intensidad, y los ritmos de cada escena, sin que esto aparezca como impuesto.

Las manos tiene algo de esa herencia mora, de la cual España es tributaria, aunque no siempre lo reconocza, y que consiste en crear perfecciones que no son frías, matemáticas del espacio que se perciben con sensualidad, y geometría que parecieran ser caos en destrucción permanente.

Esto, porque *Las manos*, es una obra de puesta en escena impecable, cronometrada, exacta, capaz de ser ofrecida al espectador como un acontecimiento espontáneo, que sucede por primera vez frente a sus ojos.

Estamos sin duda, frente a un logro indiscutible del teatro alternativo, de ese que se realiza en esto días a los bordes del Manzanares. ●