

## EL ESCENARIO DE LA DIVERSIDAD: MODOS Y MANERAS EN LA ÚLTIMA ESCENA MADRILEÑA (ALBERTO MIRALLES, ANTONIO FERNÁNDEZ LERA Y JESÚS CAMPOS GARCÍA) \_\_\_\_\_

Per ÓSCAR CORNAGO BERNAL  
Consejo Superior de Investigaciones Científicas  
Madrid

A Rebeca,  
compañera de escena.

La temporada 1997-1998 se cerró con dos estrenos: Alberto Miralles presentó el 23 de abril en el Teatro Muñoz Seca su obra *Manzanas azules, higos celestes* (accésit del Premio SGAE de Teatro 1993)<sup>1</sup> bajo el título de *Píntame en la eternidad*, y Antonio Fernández Lera, un autor dado a conocer en los círculos más vanguardistas desde los últimos años ochenta, estrenaba en la Sala Cuarta Pared *Plomo caliente* el 5 de junio. La diferencia que distancia y caracteriza estos montajes no se queda en la elección de lenguajes dramáticos y escénicos distintos, sino que, yendo más allá, podemos afirmar que apunta a maneras de concebir el hecho escénico, procesos de creación y construcción y, en una palabra, modelos de teatros y teatralidad distintos. Dentro de una taxonomía de los diferentes tipos de teatros que integran el heterogéneo panorama escénico actual, se puede decir que estas dos propuestas se sitúan en cabos notablemente distantes —sin excluir la posibilidad de que existan posturas diferentes—, entre las cuales se abre todo un abanico de opciones diversas de entender y hacer teatro.

El objetivo de este estudio es llamar una vez más la atención<sup>2</sup> sobre la diversidad de estructuras semióticas y procesos de construcción en los que vive el teatro actual, ilustrándolo con el análisis de algunos importantes estrenos de autores españoles en esta temporada. Uno de los parámetros básicos de esta clasificación es el de la compleja relación establecida entre la obra dramática y la obra teatral, y la distancia que se abre entre ambas. A partir de este eje drama-teatro se establece una tipología, que, sin embargo, no implica una valoración estética subjetiva, pues obras de excelente, buena, mala y pésima factura las puede haber en cualesquiera de estos sistemas. Para juicios de valor nos remitimos a la crítica periódica a la que aludiremos, recogida en la bibliografía. El estudio de este eje fundamental nos permitirá realizar una serie de reflexiones que quizás ayuden a entender un poco más la complejidad que encierra el fenómeno escénico en el final de este milenio, la dificultad de una definición y la diversidad de modos y maneras distintas a través de las cuales se desarrolla. La aceptación de este panorama de una radical pluralidad se hace condición imprescindible para poder entender todo lo que implica el hecho teatral en la actualidad, su génesis, alcance y proyección.

El último estreno de Miralles, en cuanto a su concepción de la construcción teatral, constituye un perfecto exponente del modelo que ha predominado desde el siglo pasado y que, sólo en este sentido, podríamos denominar clásico o tradicional, sin confundirlo con las concepciones escénicas dominantes en centurias más lejanas. Miralles, a lo largo de su ya dilatada trayectoria, ha optado —y lo sigue haciendo— por un tipo u otro de construcción teatral, según las necesidades y objetivos de la obra. Desde sus comienzos en los años sesenta en el Institut del Teatre, al frente del grupo Cátaro con obras como *El hombre y la guerra* y los diversos *Espectáculos Cátaro* que se siguieron, el autor ha pasado por distintos acercamientos al hecho teatral, alternando su labor como autor dramático con la de director y escenógrafo, en muchos casos difícilmente diferenciables, y ofreciendo un brillante ejemplo de lo que la renovación teatral de esta centuria ha recuperado como la figura del "hombre de teatro" integral —ilustrada igualmente por el trabajo de Jesús Campos que analizaremos más adelante—. El estreno que nos ocupa respondía a un texto dramático apoyado en un espacio único de carácter realista, descrito en las acotaciones, y un brillante diálogo cargado de ingenio y algún guiño humorístico que se sucede con rapidez haciendo avanzar la acción con fluidez. Una rápida comparación entre éste y algunos de los primeros textos del autor, casi carente de acotaciones, denotaría ya ciertas diferencias entre dos tipos de obras dramáticas que exigen procesos de construcción diversos.

*Píntame en la eternidad* escenifica la batalla dialéctica —expresión de enfrentamientos más hondos— entre un pintor de corte, artista e intelectual comprometido con su trabajo, que se ve sometido a las presiones de un Papa renacentista, mecenas y guerrero, para que le eternice en la pintura de un Juicio Final en el que aparezca ocupando un destacado lugar que le asegure un puesto en la frágil memoria de la posteridad. El pulso dialéctico entre estos dos personajes hace avanzar la acción en un *crescendo* magistralmente graduado que llega hasta el final, manteniendo la duda acerca de la opción del artista: pintar un Juicio "tenebroso y crítico o halagador y cobarde" —según explicaba el autor en el programa de mano—. Junto a los diálogos, elemento dominante en el que se basa la construcción teatral, se desarrollan una serie de sistemas semióticos con los que su director, Gerardo Malla, siguiendo el texto dramático, ilustra a través de una eficaz expresión plástica la oposición central entre protagonista y antagonista.

El espacio representaba una capilla renacentista en clave realista en la que la acumulación de objetos y actores en el escenario de reducido formato del Teatro Muñoz Seca acentuaba la propia convencionalidad de dicha estética. Una convención forzosamente asumida a lo largo del proceso de montaje, y que la limitación espacial no dejaba disimular, imprimió a la obra cierto regusto a teatro de otro tiempo —en el mejor sentido de la palabra—, poso de vieja y entrañable teatralidad que acercaba el espectáculo al público. A la concentración espacial contribuía la división en dos planos: el primero, donde transcurre la acción, y el segundo, que encierra el secreto del lienzo

que se está pintando, al que sólo tienen acceso el pintor y su ayudante. La separación de ambos por una fina cortina hace que, durante la representación, el propio espectador desconozca el desarrollo de la pintura, vital para la acción de la obra, y con ella la intención del artista, aunque tenga ciertas noticias de su evolución a través de los personajes. Sólo al final, se desvela el gran fresco, la "verdadera" obra del artista: su venganza y ataque contra el poder absoluto a través de su arte. Entre ambos espacios se establece una apasionante y tensa relación, que expresa el conflicto interior del pintor entre la presión de su mecenas ante los desmedidos deseos de éste para pasar a la posteridad y la coherencia con su propia condición de intelectual. El gran ventanal dispuesto en el primer plano a mano izquierda desde el que se divisa la plaza donde tienen lugar las ejecuciones y el desarrollo de la batalla que se acerca a la ciudad proyecta hacia afuera el espacio escénico, acentuando, al mismo tiempo, la cerrazón de éste, convertido en prisión mortal para el pintor y su falsa ayudante descubierta.

La dualidad de la figura del Papa es codificada mediante su doble atuendo de guerrero, con el que abría la obra para ordenar, a través de la ventana, la ejecución de unos rehenes de guerra, y de pontífice, con el que dictaba sentencia para quemar a unos herejes en la misma plaza pública unos minutos después. La brillante metamorfosis que tenía lugar a la vista del público en los primeros momentos de la obra encontraba forma escénica a través del contraste entre las cotas de mallas y armaduras del traje de militar y los inmaculados lienzos de las "santas" túnicas, ilustradas verbal e icónicamente a través de la imagen de la espada, convertida también en cruz por su empuñadura. La medida interpretada, llena de matices, de Manuel Galiana, en el personaje del pintor, contrastaba significativamente con el gesto adusto, la voz bronca y los ademanes de Gerardo Malla, quien también interpretaba al Papa. El elenco lo completaba Carmen Martínez como ayudante y Cipriano Lodosa en el papel de un mezquino, degenerado y violento sobrino del Papa, aspirante a un pronto y fácil ascenso. El tono comprometido, grave y hasta trágico del final de la obra, no excluyó cierto espacio para la distanciaci3n, el sarcasmo y el tono humorístico.

La esencialidad del esquema actancial sobre la que se construye la obra de cuatro personajes y el lugar dominante que ocupan los diálogos, en un reducido espacio único y con un decorado ilusionista que registra un único cambio al final al caer el teloncillo que ocultaba la pintura, consigue conjugar el peligro de los lugares comunes, para —ateniendo como mayor aliado una teatralidad básica, esencial y sobria— imprimir encanto y verosimilitud al mismo tiempo. A través de este texto, llevado no sin cierto grado de azar al diminuto escenario del Muñoz Seca, el director reivindicó un tipo de teatralidad en detrimento de otros sistemas de exuberante factura escénica a los que critica: "Ahora hay una tendencia a desnaturalizar el teatro. La crisis se está intentando salvar con grandes escenarios, donde el actor se diluye" (*apud* Rodríguez, 25-4-1998). Seguramente —como se puede sospechar a través de este montaje—, la eficacia de esta obra quedaría ahogada entre sun-

tuosos decorados dispuestos en un vasto espacio que difuminase la concentrada intensidad de la acción.

La crítica, en términos generales, elogió sin reparos la brillante, hábil e ingeniosa construcción de los diálogos, así como las interpretaciones; pero, se dividió, significativamente, entre aquellos que aceptaron y degustaron la sobria y convencional teatralidad y aquellos que quisieron encontrar otra poética escénica, comparándola con las complejas construcciones brechtianas y sus amplios espacios escénicos, dispuestos para otro tipo de dramaturgia y codificación. Así, por ejemplo, López Sancho (25-4-1998) alabó el "[d]uro, concreto, estilizado choque de escenas violentamente expresivas", concluyendo: "[e]sta *rentrée* de Miralles funciona". Por su parte, Villán (11-5-1998) destacó la verosimilitud de los personajes, así como la fuerza con la que se mantenía "la tensión dialéctica", apoyada por la plasticidad y sensorialidad que Malla imprimió a todo el montaje. Bellveser (30-5-1998), a raíz de la representación en el Teatro Principal de Valencia, aplaudió el regreso del "teatro puro", centrado en la exposición dialéctica "del concepto y la idea, teatro de texto" libre de otros sistemas semióticos dominantes que puedan turbar su recepción. Mientras que otras firmas, como Centeno (6-5-1998) o Herreras (2-6-1998), evocaron la dramaturgia brechtiana, sin aceptar aquella teatralidad sin ambages propuesta desde el escenario, a la que acusaban de convencional.

En el otro extremo del paradigma de la teatralidad, se encuentra *Plomo caliente*, una peculiar empresa que consiguió aunar por primera vez algunos de los nombres más destacados de la vanguardia teatral en Madrid: Antonio Fernández Lera, en su primer gran trabajo como director y también autor del texto dramático, Rodrigo García, al frente de la escenografía, y Carlos Marquerié, como iluminador. El texto dramático, en el que el autor estuvo trabajando varios años y que ya conoció la escenificación de algunos fragmentos, reflexiona en torno al tema del perseguido y el perseguidor, de la contradictoria dualidad del ser humano, y la siempre posible inversión de papeles. La obra cuenta la persecución de un asesino, acompañado de su amante, con la que mantiene una turbia relación que se confunde con el odio, por una pareja que tampoco oculta sus turbulentas relaciones de dominador y dominada. La obra dramática, carente de acotaciones en el sentido tradicional, avanza a través de rápidos diálogos y numerosos monólogos interiores, algunos directamente lanzados al público, en los que no se dejan de describir los espacios exteriores en los que transcurre la obra a partir de una nueva funcionalidad de la acotación tradicional, incluida ahora de forma directa en la obra teatral.

Sin embargo, al margen de la información que el texto dramático ofrece acerca de la fábula de la obra, el resto de los elementos escénicos investiga en otras dimensiones internas y abstractas de la personalidad y el conflicto de estos seres, convertidos, más que en personajes de una obra, en expresiones de la angustia y condición del hombre actual. Tanto la creación plástica, como la iluminación, la música, los sonidos o la creación interpreta-

tiva se desarrolla en líneas paralelas que, sin dejar de cruzarse buscando un ensamblaje que imprime un sentido unitario a la obra, abren una significativa distancia entre los diferentes sistemas semióticos. Esta sugerente distancia, en la que Antoine Vitez cifraba el placer estético, se ofrece, tanto a los diferentes autores como al espectador, como un espacio de libertad creativa e interpretativa. De esta suerte, la obra rechaza todo intento de adscripción a un sentido único y cerrado, para abrirse a una multiplicidad de lecturas, recepción activa —y a menudo molesta— que la obra reclama.

Rodrigo García propuso una instalación artística formada por cables de luces que recorrían la escena transversalmente, dividiendo el espacio en tres zonas, dos exteriores y una interior, y que convergían en el extremo derecho del escenario —al igual que los propios personajes de la obra confluyen al final— en una masa de camas metálicas desnudas dispuestas en un desorden al que contribuían las dos hileras de cables convertidas en un amasijo informe de luces que ascendían hacia el techo, según se explicaba en el programa de mano: "Los caminos de luces que encuentran, que conviven sin tocarse, que se manifiestan a veces con apenas un aliento de luz y otras veces radiantes". El sistema de interpretación, iluminado por la idea de una geometricidad esencial desarrollada en la creación plástica de Pablo Palenzuela en la que se inspiró García, estuvo basado en movimientos de sus cuatro intérpretes —Miguel Ángel Aleta, Rosario Santesmases, Carlos Fernández y Nekane Santamaría—, a menudo independientes unos de otros, presencias paralelas en un espacio geométrico, y elaborados enfrentamientos físicos que se sucedían a la vista de los demás personajes, lo cual imprimía un ritmo de tensión y relajación que dio unidad de tono al espectáculo. La música de jazz contribuyó a subrayar la autonomía de los diversos elementos escénicos que se conjugaban en la puesta en escena. El espacio, en el que se desarrollaban los diferentes juegos escénicos y monólogos, que proyectaban la obra hacia planos más abstractos que concretos, reivindicaba, antes que nada, su condición de espacio de actuación ante un público al que en ocasiones se enfrentaban los intérpretes. La utilización de un micrófono, por cuyo control luchaban los mismos personajes, para algunos diálogos y monólogos enfatizaba la condición teatral del espacio.

La Sala Cuarta Pared, cuya antesala quedó convertida en exposición con los bocetos de los estudios de Rodrigo García para la escenografía, algunas fotos de Polaroid y otros dibujos inspirados en la obra, se presentaba como un lugar de libre expresión artística en el que, a través de una obra teatral, una serie de creadores hablaban a través de diferentes canales que confluían en el acto de la representación teatral en una nueva unidad estética, pero que, por separado, recobrarían su especificidad y autonomía artística. El texto dramático, los juegos de interpretación, la instalación, el sistema de iluminación de las bombillas o la música, se convertían en sistemas semióticos específicos que, en un momento dado, mediante el acto de la representación, compartían un espacio y un tiempo, ofreciéndose como un nuevo artefacto artístico complejo que sólo el espectador que lo aceptase como tal sería capaz

de convertir en objeto estético a través de un personal y creativo proceso de recepción.

Miralles y Fernández Lera se han servido de dos sistemas teatrales que no sólo apuntan a distintos lenguajes estéticos, sino que implican una concepción y un modelo de construcción también diferentes. El tipo de relaciones y la jerarquización establecida entre los diversos elementos teatrales varía en uno y otro sistema. En *Píntame en la eternidad* el código verbal expresado a través de los diálogos es dominante y el resto de los elementos escénicos está al servicio de éste, completándolo por medio de la interpretación, el movimiento, los figurines y los decorados. En *Plomo caliente* el sistema verbal pierde su función subordinadora, entrando en relaciones de interdependencia con el resto de los sistemas semióticos yuxtapuestos a él. Se trata, pues, de una estructura menos rígida que permite una mayor distancia entre sus elementos, dejando, por esto, un espacio también mayor a la libre interpretación, en detrimento de un significado global unitario sostenido por una estructura cuyos signos estarían más estrechamente ordenados en una clara unidad de conjunto. La distancia variable, así como el tipo de relación entre los distintos sistemas de signos, apunta también a tipos diferentes de teatralidad, que exigen una redefinición de cada una de las funciones y elementos de la escena.



*Plomo caliente*, d'Antonio Fernández Lera. Direcció: Antonio Fernández Lera. Escenografia: Rodrigo García. Il·luminació: Carlos Marquerie. Actors: Miquel Àngel Aleta, Rosario Santesmases, Carlos Fernández i Nekane Santamaría. Sala Cuarta Pared. Madrid 1998. (Fotografia cedida per Óscar Cornago).

La existencia de un código verbal dominante, que subordina el resto de los elementos, implica en la mayoría de los casos un modelo de obra dramática en la que la mayor parte de los signos escénicos quedan especificados a través de un minucioso sistema de acotaciones, sin que esto elimine los numerosos aspectos que, forzosamente, quedan al arbitrio de la personal realización del resto de los artífices, como director, actores o escenógrafos. Ahora bien, aunque todo texto dramático que siga este modelo, extendido desde el siglo XVIII hasta hacerse dominante con el movimiento realista de finales del siglo XIX, es factible de una puesta en escena lineal, también admitirían otro tipo de concreción estructural o global (Fischer-Lichte) en la que las formas escénicas empezarían a entrar en colisión con las indicaciones dramáticas. En el caso de los textos clásicos, aunque carente de acotaciones, es la misma tradición, evolucionando a través de las diversas épocas del teatro, la que ha fijado una determinada convención como la "correcta" para el montaje de estas obras. En los modelos en los que el sistema verbal no se proponga como subordinante, tampoco se exigirá, en principio, un texto dramático explicitado a través de acotaciones que intenten imponer un decorado, figurines, iluminación, tipo de interpretación, movimiento o entonación concretos, así lo reclamaron estos autores en un manifiesto por un nuevo teatro: "Describir un espacio, crear personajes, llenar el texto de acotaciones escénicas: algo que nunca se debería hacer" (Rodrigo García, *apud* Diago 1997). De esta suerte, el resto de sistemas semióticos tienen la oportunidad de desarrollarse de forma paralela al texto dramático estableciendo relaciones equidistantes con él. Esto no implica que un texto dramático más tradicional no pueda escenificarse a través de un tipo de teatro no jerarquizado o, viceversa, que un texto sin acotaciones no pueda erigirse como elemento dominante de una puesta en escena. En cualquier caso, en unos y otros modelos, la obra dramática cumple una función diversa y se integra de diferente manera en el conjunto de la representación. A partir de estos nuevos modelos de construcción teatral, se hace necesaria la aceptación por parte de la teoría del drama y del teatro más tradicional de numerosos conceptos y funciones diferentes, como, por ejemplo, en lo que concierne a la teoría de las acotaciones, radicalmente afectada, o la misma idea de la construcción de un teatro poético en un nuevo espacio de libertad creadora, que ahora quedaría lejos de sus modelos más tradicionales.

La divergencia entre estos modelos teatrales afecta también al proceso de recepción, al exigir una lectura y un tipo de crítica específicos. Frente a un teatro esencialmente semiótico en el que a cada signo escénico se le aplica su correspondiente significado o —caso de admitir diferentes lecturas— significados, el teatro fenomenológico (Skates) llama la atención sobre la materialidad de los signos, potenciando la capacidad de comunicación sensorial de éstos. No se trata tampoco de dos polos excluyentes, sino que permiten una amplia variedad de opciones graduales según participen más de un tipo u otro de teatralidad. Si la dirección de Malla apelaba a la plasticidad de los diferentes elementos escénicos, como los colores que debía emplear en la pintura, el agua en la que se lavaba el ayudante, el juego y la oposición entre los distintos figurines, e incluso en los múltiples matices de la interpre-

tación, esta fisicidad en ningún caso cobra una autonomía propia o especificidad que la pueda colocar a la misma altura de los diálogos, pues son éstos los que guían el resto de los aspectos. El espectáculo de Fernández Lera mostraba una serie de códigos cuya materialidad se emancipaba, ya desde el comienzo —por no referirnos a la exposición inicial, elemento adyacente al objeto estético de la obra construido en el proceso de recepción—, de la acción exterior desarrollada por los códigos verbales. Frente a la función referencial dominante en éstos, el resto de los sistemas de signos se apoyaban más en su materialidad autorreferencial que en la posibilidad de comunicación de un modelo de mundo exterior: gritos, susurros, melopeas, hileras de bombillas, camas apelotonadas, interpretaciones orgánicas, enfrentamientos físicos llevados al extremo..., no remiten sino a su misma capacidad expresiva a través de la sensorialidad de los lenguajes escogidos. La distancia que se abre entre los elementos escénicos, especialmente entre el texto dramático de naturaleza referencial, por un lado, y el resto de los códigos no verbales, contribuye de forma decisiva al mayor o menor desarrollo de un teatro semiótico o fenomenológico.

Analizando la recepción de esta obra, se pone de manifiesto la necesidad de entender sus códigos escénicos a la luz de un sistema de construcción y recepción teatral diferente, que no es el referencial, más habitual en los escenarios. Así, Villán (15-6-1998) acertó a destacar el desarrollo de diferentes poéticas —"poética del verbo, poética del gesto y del ademán, poética de la luz"—, ofreciendo el resultado como "poética de la violencia", basado "alternativamente, en la bronquedad de las palabras, en la exasperación del lenguaje corporal y en una banda musical de alto voltaje, mitigado su estruendo por la grandeza jazzística de los temas elegidos". Sin embargo, un entendimiento de la fábula como elemento rector le hacía acusar las posibles disonancias entre unos lenguajes que se niegan a estructurarse en un conjunto ordenado previamente: "El problema de este tipo de teatro es la dificultad de ensamblaje entre los elementos textuales y los elementos visuales. Y, en ocasiones, la tensión corporal y las largas escenas en que predomina el lenguaje del cuerpo parecen más ilustración que expresión de la historia".

Haro Tecglen (11-6-1998), partiendo igualmente de una concepción logocéntrica, vio en el resto de los códigos teatrales un intento por disimular un texto suficientemente sólido en el que, sin embargo, no se llegaba a confiar: "El autor y sus colaboradores no confían en la capacidad del texto, que sería muy suficiente, y lo envuelven en ciertos sonidos, gritos, susurros, coreografías, silencios, luces y músicas". La autonomía semiótica que podían alcanzar los diversos lenguajes, liberados del servicio estrecho al texto, se presentaban, a juicio del crítico, como un peligro que atentaba a la identidad de la obra dramática: "Suele ocurrir que cuando la dramaturgia es exagerada y no es sólo una prolongación necesaria del texto y la acción, echan a perder los valores originales", lo cual no deja de coartar considerablemente las posibilidades de modelos teatrales. El crítico elogia los diferentes elementos artísticos, pero acusando un modelo de interrelación que escapa a estructuras tea-

trales más tradicionales "sin negar sus valores: el efecto pictórico de Rodrigo García, la danza grecorromana de actor y actriz, los gritos agudos o los susurros, tienen por sí solos fuerza y valor, pero parece que están hechos con independencia del fondo de la obra y de su texto". Haro terminaba aconsejando a los autores la vuelta a un teatro de expresión dialéctica del pensamiento que tenga los diálogos como elemento dominante y subordinador —como era el caso de *Píntame en la eternidad*—. La vuelta a un teatro que cuente historias, en lugar de expresar realidades, un teatro más semiótico que fenomenológico, que es el que, a juicio del crítico, "atrae la atención del público" ya que éste "se fija en las escenas donde se relata algo, y de una manera especial en las que suponen una dialéctica, una lucha entre dos personas: incluso cuando tienen aspecto de sainete y de pelea conyugal", significaría, no obstante, la exclusión de una concepción del hecho escénico y de su comunicación a través de un tipo de proceso de construcción artístico ya legitimado por numerosos creadores a lo largo de esta centuria y por el que la vanguardia teatral sigue luchando en Madrid, según explicaba el texto de Yves Lebreton incluido en el manifiesto de Valencia:

*Yo soy amante del teatro, si no no estaría en él, pero al mismo tiempo lo considero como muy arcaico, muy primitivo. Si nosotros miramos otras artes como la música, la literatura o la pintura, observamos que ha habido una gran innovación. La pintura, sin ir más lejos, ha pasado de la figuración a la abstracción. El teatro, en cambio, ha permanecido ajeno a esta revolución, aún no ha existido el teatro abstracto. Existen experiencias muy localizadas: Kantor, Grotowsky, Pina Bausch..., pero en general, sigue unido a la historia de unos personajes, a la narración. (Diago, 1997)*

Junto a posturas más o menos tolerantes con otros modelos de teatralidad, no faltan, ante el estreno de una obra que remite a un sistema estructural diferente, voces que, a partir de la defensa de un modelo casi exclusivo de teatro, rechacen radicalmente su existencia, como fue el caso de Centeno (7-6-1998), así como juicios que destacan por el nivel de comprensión de un sistema artístico minoritario en la escena actual, según la descripción que, por ejemplo, hizo Henríquez (15-6-1998) del espectáculo, presentándolo como una especie de sinfonía a varias voces:

*La gracia está en el montaje, en el empleo que hace de estos textos, como una melodía más, en una representación que siempre se plantea como teatral (sin artificio realista). Se puede mirar como una intensa sesión de jazz y actores, sobre una pista de luces, sillas, camas. Pautadas por grabaciones de Mingus, Coltrane, Ellington, Hendrix o Webern, se suceden y mezclan secuencias de acción y palabra, siempre en distorsión, en una sugerente y medida fuga de quietud y movimiento, silencio y voz, violencia y reposo.*

Ejemplos de unos y otros sistemas de estructuración teatral no dejó de ofrecernos la presente temporada, así como casos intermedios y posturas concretas que vienen a ilustrar otras soluciones también válidas ante ese complejo acto de creación artística que es el fenómeno escénico. Como ilus-

tracción de un modelo teatral afín al primer ejemplo, que encuentra en la obra dramática la base y guía del montaje, aunque, en ocasiones, con una creciente distancia entre el código verbal y el resto de sistemas semióticos, podemos citar algunas de las obras de la última generación de autores, muchos de ellos respaldados por la Sala Cuarta Pared, donde encontraron acogida algunos de sus estrenos. Así, por ejemplo, los trabajos de Guillermo Heras con Teatro del Astillero, que comenzó con *Para quemar la memoria*, de José Ramón Fernández, en la temporada anterior, al que han seguido otros como *El sueño de Ginebra*, de Juan Mayorga, o *Thebas Motel*, ya en esta temporada. Asimismo, dentro de esta misma corriente de revalorización de nuevas producciones dramáticas, podemos citar los dos estrenos de Yolanda Pallín en esta misma sala, bajo dirección de Eduardo Vasco, cuya estrecha colaboración se inició ya con *Hiel* (1992), premiada con el galardón José Luis Alonso al mejor director joven del año. Esta temporada se abría con la reposición de la exitosa *Lista negra*, estrenada el 15 de mayo de 1997, expresión hiperrealista de la xenofobia, el acoso sexual y otras actitudes violentas mostradas sobre una rápida sucesión de cinco escenas en diferentes escenarios dispuestos alrededor del público. En *Los motivos de Anselmo Fuentes*, premio Calderón de la Barca 1996, presentado el 6 de marzo de 1998, se volvía a una estructura más tradicional sobre un espacio único diseñado por José Luis Raymond que se precipitaba en múltiples espacios interiores explorados a través de un habilidoso diálogo que sólo encontraba desenlace en la explosión de la violencia. Estos estrenos que se han venido sucediendo con cierta normalidad a lo largo de la temporada apuntan a una corriente que vuelve a revalorizar la obra dramática como un punto de partida válido y esencial a la construcción teatral. Ambos fueron protagonizados por José Luis Patiño, para quien se escribió expresamente esta última obra.

En el polo opuesto del paradigma, tampoco faltan interesantes exponentes de otras formas de entender y enfrentarse con la creación teatral. Entre ellos hay que destacar, en primer lugar, el montaje dirigido y escrito por Carlos Marquerie, *El rey de los animales es idiota*, al frente de la Cía. Lucas Cranach, en la que ya colaboró Fernández Lera,<sup>3</sup> presentado en el Festival de Otoño en la Sala Pradillo (16-10-1997), espacio que en otro tiempo protagonizó las experiencias más vanguardistas de la escena madrileña.<sup>4</sup> Esta obra, en un sentido más radical que *Plomo caliente*, se presentaba cercana ya a la creación colectiva, dejando un amplio espacio para la libre expresión de sus intérpretes, en palabras de su director: «Firmar una dirección no significa ser el jefe. Y el teatro está lleno de jerarquías mercantiles. Aspiro a la creación conjunta» (*apud* Pascual 14-11-1997). La misma estructura narrativa, un grupo de amigos que se reúnen alrededor de una mesa para charlar, ofrecía suficiente flexibilidad para un juego libre y sincero de una interpretación llevada al límite, sin tapujos ni lenguajes heredados, y basada en formas radicalmente subversivas que apuntaban a la propia violencia innata al individuo, neutralizada a través de enfrentamientos físicos, peleas, desahogos verbales en una sucesión de agresivos cambios de ritmo durante más de tres horas, en las que no estuvo ausente un importante componente poético. Un

grado mayor de radicalidad, lo encontramos en el último estreno de Rodrigo García —uno de los merecedores de los recientemente creados Premios Max de las artes escénicas 1997—, *Protegedme de lo que deseo*, aunque presentado el 17 de abril de 1997 en la Cuarta Pared, fue repuesto durante el mes de diciembre. En él, el espacio de los signos verbales, siempre importantes para su autor, queda más reducido ante el caótico despliegue de agresividad física, acciones violentas u otras aparentemente más intrascendentes como la fritanga que se lleva a cabo durante la representación.

Estas obras son claros exponentes de una vanguardia que, como la de otros tiempos, lucha por desnudar sus lenguajes artísticos de estructuras previamente fijadas, inmovilizadas por la tradición, y códigos considerados ineficaces para personalidades creativas que están en su derecho —rupturistas siempre ha habido y debe seguir habiendo— de buscar un lenguaje ético desnudo, auténtico y esencial. Como podemos observar, propuestas textuales no faltan en unos y otros sistemas teatrales, aunque funcionen de forma diferente dentro del proceso de creación. El hecho de revalorizar la palabra en el acto de la creación escénica puede apuntar, por un lado, a cierta corriente ya analizada, tanto en la evolución dramática española como en otros contextos occidentales (Floek), y de la que nos habla el último espectáculo de La Fura dels Baus enfrentados por primera vez con una adaptación de una obra de la tradición del *Fausto*, de Goethe. No obstante, sin negar las nuevas tendencias en la evolución teatral, la importancia del texto dramático en unos y otros modelos escénicos nos llama la atención sobre la falacia en la que a menudo se ha sostenido esa reductora oposición de teatro de texto-teatro de grupo-dirección-creación colectiva, mantenida en ocasiones más por críticos e investigadores que por la misma realidad de la creación teatral. La centralización de la palabra como motor de creación escénica en mitad del espacio ha sido reivindicada por numerosos autores de vanguardia a los que, de forma gratuita y simplificadora, se les ha etiquetado como teatro de no-texto. Así, por ejemplo, afirmaba Marquerie en el Programa de Mano:

*Nos interesa la palabra como materia esencial del teatro.*

*Nos interesa la palabra entendiendo el silencio como principio de la palabra.*

*Nos interesa el silencio porque también es el principio del movimiento.*

*Nos interesa el movimiento porque permite mostrar el cuerpo en libertad.*

*Nos interesa el ruido porque es la única manera de entender hoy el silencio.*

*Nos interesa la verborrea porque ahí podemos encontrar la palabra en libertad, descargada de dogmatismos y de su funcionalidad.*

Esta declaración de principios, válida para numerosos montajes de esta vanguardia teatral, no ha pasado desapercibida a la crítica, que no ha dejado de elogiar el valor de los textos dramáticos que a menudo integran estos espectáculos teatrales. Así —como ya vimos— Haro Tecglen (11-6-1998) subrayaba la calidad dramática del texto de Fernández Lera, aunque censurase un trabajo de dramaturgia que le parecía excesivo. El mismo crítico (18-10-1997) afirmaba de *El rey...*: "A pesar de sus atractivos de tipo morbosos, oigo en él poemas, narraciones, discursos, arengas, lamentos bien escritos

por Carlos Marquerié [...] No son tontos: están por encima de lo que es común en los textos teatrales". Juicios similares también han sido frecuentes en la recepción crítica de algunos de los montajes del polémico Rodrigo García, de cuya obra *Acera derecha*, llevada una vez más a la escena por Javier García Yagüe en un excelente espectáculo con una esforzada y meritoria interpretación de Raquel Sánchez y Rolando Sanmartín (Cuarta Pared, 7-3-1996; repuesto en abril de 1997), dijo Villán desde las páginas de *El Mundo* (10-3-1996): "Un texto poemático, un respeto infinito por la palabra poética, por la intensidad poética, sin retóricas ni floripondios; a lo sumo, alguna licencia metafórica cuyo lirismo queda decapitado enseguida por la irrupción de la violencia, de lo cruel, de lo escarpado", valoración en la que coincidió el crítico de *El País*: "No tiene casi ni palabras: las justas, bellas y justas, para expresarse el uno al otro, o hacia la nada. En estas palabras justas está, misteriosamente, la poesía pura, y también la poesía dramática: la épica de su supervivencia" (Haro Tecglen, 14-3-1996). Los juicios sobre su extenso *Rey Lear*, su última creación dramática, dentro de la concepción desarrollada por Heiner Müller, a partir del montaje de Producciones Inconstantes bajo dirección de Emilio del Valle en la Sala Pradillo (6-2-1997), no dejaron de llamar la atención, una vez más, sobre el acertado experimentalismo textual, a pesar de que la expresión escénica no siempre estuviese a su altura:

*Y vaya por delante también que, a mi juicio, se trata de un interesante y arriesgado ejercicio de escritura teatral, con momentos de soberbia intensidad. [...] Referencias bélicas, recetas de cocina, combates de boxeo, la mirada de una niña, violencia... Fragmentos, lonchas de vida, frases, imágenes de guerra, de todas las guerras, proyectadas en una pantalla, crónica de la desolación hecha pedazos...* (García Garzón, 20-2-1997)

De esta suerte, la misma complejidad que encierra el proceso de construcción teatral y el propio fenómeno escénico dificulta la posibilidad de establecer rígidas taxonomías como la anteriormente referida —teatro de texto-teatro de no texto—, a las que escapa la multiplicidad de sistemas escénicos en los que, si bien el texto dramático se inserta de muy diversas maneras, éste no deja de existir cumpliendo una importante función, aunque variable según los casos. Esta misma flexibilidad a la que se deja someter el sistema del teatro y sus numerosas instancias creadoras con sus respectivos artífices es la que ha generado a lo largo de la historia estos tipos de teatro, hasta el punto de que la misma reacción contra dicha multiplicidad de voces integrantes del objeto teatral ha promovido, a su vez, la recuperación de viejas concepciones teatrales en la que el autor, era autor no indiviso de toda la obra artística. Quizás sea Jesús Campos García —nombre que como otros vuelve con fuerza en los años noventa— uno de los más tenaces defensores de un modelo de construcción teatral que parte de la escritura dramática para llegar hasta el final de la construcción, pasando por el montaje, dirección, actores y creación escenográfica, como partes de un proceso único. Desde su aparición en la escena española en los primeros años setenta protagonizó encendidas polémicas —aún vivas actualmente— en la defensa de una concepción

integral del autor teatral que no se limitase a la escritura de un texto dramático o esbozo de espectáculo al que otros creadores debían dar punto final, introduciendo otras voces creadoras:

*Voy a trabajar como siento necesidad de hacerlo, ser autor sin subdivisiones, aportar la propuesta de las palabras y de las imágenes como una sola cosa, esto es lo que pretendo, que tampoco es ninguna novedad, al fin y al cabo es lo que hicieron Aristófanes, Lope de Rueda, Shakespeare, Calderón, Molière, Bertolt Brecht, Arnold Wesker... y no les fue mal. (Campos, febrero de 1975, 38)*

La reivindicación de la figura del autor dramático como autor también de la puesta en escena se basaba en la argumentación de que nadie mejor que el propio autor podía conocer su idea original y para qué tipo de montaje se había escrito el texto. La función del texto quedaba reducida, pues, a un mero soporte nemotécnico inevitable, sin más finalidad que el ir anotando lo que los personajes tenían que decir, pero nunca para que permaneciese por escrito con independencia de la puesta en escena para la que se creó. No obstante, esta consideración del texto dramático no le ha impedido publicar muchas de sus obras que, por el mismo hecho de la lectura, se convierten en obras literarias. El mismo autor explicaba el reducido número de acotaciones de éstas por el hecho de que era él mismo quien pensaba dirigir las. Aquí radicaba una de las diferencias fundamentales con el tipo de escritura más tradicional que utilizaron los autores de generaciones anteriores y que, al no ser directores o, por lo menos, no reivindicar esta función, sí necesitaban insertar en sus textos acotaciones, tan minuciosas como fuera posible, con el fin de aclarar su idea de la puesta en escena. Desde esta postura rechazaba la propuesta teatral como resultado de la intervención de numerosos artifices, reclamando para el escritor de la obra dramática los mismos derechos que ostentaban pintores, escultores o literatos para la totalidad de su obra, y que también tuvieron los creadores teatrales de otras épocas. Desde este punto de vista, también criticó toda la mística generada en torno al teatro como creación colectiva de un equipo de artistas que afrontaban la creación teatral sin jerarquizaciones que subordinasen su trabajo al de un autor:

*[...] me ronda la idea de que teatro no es muchas cosas que se pegan, y aunque se preste a confusión la circunstancia de su proximidad con los distintos lenguajes de la creación, el lenguaje escénico es uno solo, por eso persigo desarrollarlo como algo unitario y no sumando literatura + música + recitado + pintura + danza, que eso me da tufo a enciclopedia. [...] a los que defienden la idea de un autor subdividido yo les preguntaría, ¿por qué no también subdividir al escultor, al compositor o al novelista? (Campos, agosto-septiembre, 1974, 18).*

Los estrenos con los que después de siete años de silencio —desde su montaje de *Entrando en calor* (Sala Mirador, 5-12-1990)— vuelve a los escenarios son una perfecta ilustración de esta concepción de la creación teatral. *A ciegas*, presentada en el Festival de Otoño (3-10-1997) en el insólito espacio

del Museo del Ferrocarril, tenía como punto de partida un elemento escénico esencial, no sólo al espectáculo, sino al proceso de escritura que guió la composición de la obra. Se trata de una oscuridad absoluta que envuelve a personajes y espectadores durante una hora y media de representación y que impide a éstos averiguar la identidad de los primeros, así como las claves que puedan explicar la extraña situación que estaba teniendo lugar en escena, y de la que al público sólo le llegan los diálogos, así como numerosos signos acústicos y sensaciones térmicas. El espectáculo se propone, pues, como un viaje intelectual a través de las oscuridades, oscuridad del desconocimiento, oscuridad de la condición humana en los albores de un caótico nuevo milenio, oscuridad, en fin, de la sala teatral, oscuridad en la que va impreso crípticamente el guiño burlón y lúdico del autor.

Campos acierta a colocar al espectador en un estado comparable al del autor ante el reto de la creación, viaje hacia la luz que sólo al final consigue despejar las tinieblas con las que se enfrenta el artista. De esta suerte, el hecho teatral es presentado como un proceso en desarrollo de revelación de un espacio y unos personajes cuya identidad ellos mismos parecen averiguar a medida que avanza la obra. El extraño enigma de un hombre parturiento, acompañado de otro, y la insólita aparición de un tercero en discordias, que asegura además ser extraterrestre, en una especie de casa de madera anclada en mitad del campo de batalla en el que se ha convertido la tierra, no se despeja hasta el final, cuando, por fin, el alumbramiento del hijo es expresado a través de la botadura del barco en el que se transforma la casa y el alumbramiento físico del espacio escénico situado en el centro de una sala rectangular con cuatro pasillos hacia las salidas que delimitan las zonas trapezoidales que ocupan los asistentes. Además del plano verbal esencial, minuciosamente realizado por Mario Vedoya, Luis Hostalot y Nuria González, en una interpretación que cuidó, como elementos preciosos que eran, cada susurro, entonación y modulación vocálica, el montaje se apoya en numerosos recursos sensoriales —subrayado de la fisicidad inherente al signo teatral— que sumergen al espectador en un creciente caos de bombas, disparos y otras tormentas que terminarán tornándose en un apacible y refrescante océano, mar azul y abierto, esperanzado símbolo de vida por el que el autor termina apostando.

Aunque estamos ante un espectáculo muy diferente a *Píntame en la eternidad*, ambas obras no dejan de compartir significativos aspectos. Haciendo honor a la vieja estirpe teatral de la que tanto Campos como Miralles proceden, la obra evolucionaba igualmente a través de un brillante diálogo construido con ingenio y fluidez que el público agradece. Por otra parte, la aceptación de la oscuridad total como característica absoluta del espacio teatral obliga a un ejercicio de creación que apuesta durante gran parte de la obra por el signo verbal como sistema semiótico dominante y fuente pura de teatralidad, llevando al extremo, a través del ingenioso artificio formal, la defensa de Miralles y Malla de un teatro desnudo, que devuelve a la palabra un plano central que a veces tiene que compartir —e incluso ceder— con otros sistemas semióticos de naturaleza visual, como la escenografía o la

interpretación actoral. Público y crítica premiaron la novedad que presentaba la propuesta teatral, aplaudiendo el insólito experimento escénico. Las firmas periódicas elogiaron al unísono la excelente construcción dramática, calificando en su mayoría como un acierto la ingeniosa propuesta teatral. Así, por ejemplo, Haro Tecglen (6-10-1997) la califica de "inteligente y divertida", García Garzón (14-10-1997) habló de una "comedia original, inteligente y bien estructurada", mientras que Centeno (19-10-1997) se refirió a la "forma técnicamente perfecta", así como a la "magistral" escena final. Tan solo, Villán (5-10-1997), a pesar de elogiar la teatralidad que se desprendía de la "brillantez del texto", exigió la introducción de más signos visuales. Con escaso tiempo de intervalo, Campos volvía con un nuevo estreno no menos rupturista, *Triple salto mortal con pirueta*, Premio Ciudad de Alcorcón 1997, presentado en el II Festival Internacional Madrid Sur (Teatro Buero Vallejo, 15-11-1997), en el que, fiel a su concepción teatral, llevó a cabo igualmente la dirección. Este montaje inaugurará la nueva temporada 1998-1999 en el Círculo de Bellas Artes.

La diversidad de sistemas teatrales que, en un plano diacrónico, se fueron sucediendo a lo largo de la historia y, desde el plano sincrónico de la actualidad, conviven —como se ha visto a través de la escena madrileña— en una misma temporada, es la que opone insalvables obstáculos a la búsqueda de una definición de teatro que describa su propia gramática, ya que existen tantas gramáticas como tipos de teatro. Esta heterogeneidad formal llevaba al investigador francés Bablet a negar la existencia de una esencia permanente e intemporal que definiera el fenómeno teatral al margen de los rasgos formales propios de cada puesta en escena y el tipo de comunicación teatral propuesto: "The diversity of opinion leads one to doubt that there is an 'essence' to the theater; in fact, the theater has no fixed and eternal essence. It is an art that at each stage of its evolution is defined by its aims and means of expression and by its ways of addressing its audience". La imposibilidad de establecer una determinada gramática que exponga las normas de combinación y construcción del código teatral, como ocurre con las existentes para otro tipo de lenguajes como el verbal, condujo también a De Marinis a limitarse a ofrecer unos "criteri di riconoscimento" a partir de las condiciones pragmáticas (externas) de producción del espectáculo: *a*) "compresenza fisica reale di emittente e destinatario (quest'ultimo, di norma, colectivo)" y *b*) "simultaneità di produzione e comunicazione". La heterogeneidad semiótica de los sistemas teatrales presenta, pues, una barrera insalvable a la confección de un conjunto de normas que permitan caracterizar el hecho escénico de forma ahistórica a partir de su naturaleza formal, sin tener que limitarse a unos criterios de exclusividad. De ahí que el investigador italiano negase una competencia esencial al acto teatral por parte del espectador que no sea la exclusivamente pragmática. A diferencia de lo que sucede con los sistemas lingüísticos, el teatro, en sentido abstracto, no permitiría una competencia propiamente "lingüística", sino únicamente pragmática. En este sentido, Salvat [1978], quien abogaba por una clasificación del fenómeno escénico en diversas familias de espectáculos, señalaba igualmente la imposibilidad de

predeterminar una jerarquización fija para el sistema teatral: "Pero volviendo a los elementos constitutivos del teatro, se debe tener muy en cuenta que no hay prelación de unos sobre otros, de que en algunos casos puede ser fundamental el autor de la obra, en otros el actor, en otros el director, e incluso el decorado y los elementos técnicos". A partir de esta concepción flexible del sistema formado por los diversos signos escénicos, aludía igualmente a la sucesión de distintos tipos de teatro a lo largo de la historia, según haya predominado un elemento sobre otro:

*[...] es conveniente recordar que a lo largo de la historia del teatro se han dado épocas en que se han valorado de manera fundamental cada uno de los elementos constitutivos del hecho teatral. Así, durante el periodo de la Comedia dell'Arte, el actor fue el responsable emisor del mensaje. Durante la Edad Media, posiblemente, lo fuera el decorador; en el periodo clásico griego y latino, como es sabido, el elemento fundamental fue el autor, y en el periodo que abraza el teatro europeo y norteamericano de finales de siglo hasta los años cincuenta, en los escenarios de vanguardia de esta época, el elemento clave y determinante fue el director. Por tanto, la historia del arte dramático es tan compleja, tan rica, que ofrece una tradición en que apoyarse cada una de las familias de espectáculo.*

La coexistencia en la escena contemporánea de esta variedad de modelos teatrales que se fueron sucediendo a lo largo de la historia encuentra afortunada explicación en el carácter plural y ecléctico que ha definido la cultura occidental durante este final de milenio que se ha dado en llamar posmodernista. Teóricos, críticos, investigadores y estudiosos de la cultura se ven obligados a plegarse progresivamente ante la evidencia de tal abigarrado panorama, aunque todavía no faltan voces inquisitoriales que protestan ante ciertas formas de algo que ellos, a partir de viejas concepciones prefabricadas, no pueden considerar "teatro". Sin embargo, la práctica teatral no admite duda y la historia de la renovación de las artes teatrales, y, como consecuencia, de la propia escritura dramática, nos obliga a aceptar el teatro como un fenómeno plural que vive en una asombrosa diversidad de formas. Este diversificado estado de la creación teatral actual en el mundo occidental hace necesaria una urgente revisión —en los casos en los que no se haya realizado— de los presupuestos sobre los que tradicionalmente se ha asentado la teoría de la obra dramática, por no referirnos ya a la, en muchos casos inexistente, teoría del teatro. Asimismo, dentro de otro orden de consideraciones a partir del análisis de la actual temporada, la imprescindible y activa convivencia de autores de diferentes procedencias y edades que ilustran estos diversos modelos teatrales debe hacernos reflexionar acerca de los peligros de una teoría de la historización basada en la aplicación de un estricto esquema generacional. La significativa actividad teatral de nombres necesariamente rescatados del pasado —justa explicación de la diversidad teatral en la que vive la escena madrileña—, como Alberto Miralles o Jesús Campos, entre otros muchos que se formaron en los últimos años sesenta (Vilches), aconseja una reconsideración del tradicional modelo generacional para la actualidad.

La riqueza actual del complejo panorama teatral en que vive el mundo occidental —por más que voces apocalípticas se empeñen en hablar de crisis— radica precisamente en este protosistema, cuyos elementos en tensión, después de décadas de inmovilizado letargo, han explotado en un carnaval de modos y maneras de concebir, hacer y recibir el hecho escénico. Este fin de milenio, fragmentario y plural, construido de voces, discursos y espacios yuxtapuestos que deben aprender a convivir, nos apunta la necesidad de aprender igualmente a habitar en la diversidad, en la heterogeneidad marcada por la posmodernidad, en la convivencia, no ya de diferentes estilos o estéticas, sino de distintas gramáticas teatrales, cada una de las cuales exige sus espacios, su público, sus críticos. Y no se trata ya, como fuera en otros años, de la lucha por la consolidación de un determinado tipo de teatro, sino, mucho más simple, del normal desarrollo en paralelo de los diversos modelos. La recuperación de autores de diversas generaciones y su convivencia con nuevos creadores contribuye a esta imperiosa necesidad de entender la diferencia. Este estudio no contiene nada nuevo, a excepción de la presentación de los montajes con los que hemos ilustrado este discurso, sin embargo, parece que, como ya le ocurriera a Romero Esteo en los años sesenta, sigue siendo necesario recordar que:

*A escala de todo el planeta, con material y concreta realidad física lo que hay son toda una infinidad de tipos y subtipos singulares de teatro, incluidos los teatroides y las formas parateatrales. En su materialidad física, la bruta realidad en bruto es y tiende a ser multiforme por más que el teoreta de turno siempre anda emperrado en vestirla de uniforme.*

## NOTAS

1. Publicado por la SGAE (Madrid, 1994).
2. Para un acercamiento más teórico a la diferenciación entre los distintos tipos de teatro y su surgimiento en la escena española contemporánea, puede verse nuestro trabajo "Bases metodológicas para una historia del teatro español contemporáneo", *Gestos*, 28 (nov. 1998), p. 26-45.
3. Esta compañía debutó en 1995 con *Lucrecia vista por Cranach*, obra de pequeño formato escrita por Marquerie y Fernández Lera, a la que siguió el montaje de *El ignorante y el demente*, de Thomas Bernhard, traducida también por éste.
4. La Sala Pradillo empezó a funcionar en la temporada 1990-1991 bajo los auspicios de la Cía. La Tartana, dirigida por Marquerie y Juan Muñoz, inaugurándose con la obra de Fernández Lera *El hombre de piedra*, cuyo autor se incorporó como dramaturgo al proyecto de la Pradillo. Sobre la interesante labor de vanguardia llevada a cabo en este espacio, puede consultarse la revista *Fases*.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BABLET, Denis. *Revolutions in stage design of the XX th century*. Paris: Leon Amiel, 1977.
- BELLESER, Ricardo. "Píntame en la eternidad: regresa el teatro puro". *Las Provincias* (30-5-1998).

- CAMPOS GARCÍA, Jesús. "El autor. Historia a bulto —siglo tal antes de Cristo hasta nuestros días— o cómo no decir lo que es ser autor-prosa". *Pipirijaina*, 6-7 (ag.-set. 1974) P. 16-18.
- "Con Jesús Campos. Un novel con muchos premios". *Primer Acto*, 177 (feb. 1975). P. 32-38.
- CENTENO, Enrique. "El Papa y el pintor". *Diario 16* (6-5-1998).
- "Un parto milagroso". *Diario 16* (19-10-1997).
- "Una historia de delincuentes". *Diario 16* (7-6-1998).
- CORNAGO BERNAL, Óscar. "Bases metodológicas para una historización de la escena contemporánea". *Gestos*, 26 (nov. 1998). P. 26-44.
- DE MARINIS, Marco. *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milano: Bompiani, 1982.
- FERNÁNDEZ, José Ramón. "No les llamen jovencitos". *Primer Acto*, 273 (mar.-ab. 1998), p. 44-45.
- GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio. "Tras las huellas de Lear". *ABC* (20-2-1997).
- "A ciegas: comedia filosófica, meteorológica, radiofónica... y ferroviaria". *ABC* (14-10-1997).
- "El rey de los animales es idiota: Marquerie bucea en la geometría del caos". *ABC* (4-12-1997).
- "Los motivos de Anselmo Fuentes: Yolanda Pallín balbucea en los abismos de la culpa". *ABC* (20-3-1998).
- HARO TECGLÉN, Eduardo. "Casi un chiste": *El País* (6-10-1997).
- "No tanto". *El País* (18-10-1997).
- "Víctima, culpable". *El País* (9-3-1998).
- "Pareja y crueldad". *El País* (14-3-1996).
- "Dramaturgia por exceso". *El País* (11-6-1998).
- HENRÍQUEZ, José. "Teatro en negro". *Guía del ocio* (20-10-1997).
- "Jugar en serio". *Guía del ocio* (15-6-1998).
- HERRERAS, Enrique. "Un montaje discreto". *Levante* (2-6-1998).
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo. "Píntame la eternidad, o la atemporalidad de nuestro tiempo". *ABC* (25-4-1998).
- PASCUAL, Itziar. "Retrato de la estupidez humana". *Metrópoli* (14-11-1997).
- PLANA CALOTO, Ana María. "Los motivos de Anselmo Fuentes". *Ya* (11-3-1998).
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos. "El Muñoz Seca acoge la lucha entre el poder y el arte según Alberto Miralles". *La Vanguardia* (25-4-1998).
- ROMERO ESTEO, Miguel. "Introducción al currículum vitae y al agua de rosas", en Miguel Romero Esteo, *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos*. Madrid: Cátedra, 1978. P. 9-95.
- SALVAT, Ricard, "Prólogo a la edición castellana", en André Helbó (ed.), *Semiología de la representación. Teatro, televisión, comic*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978. P. 7-20.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca. "La Generación Simbolista en el Teatro Español Contemporáneo", en Martha Halsey y Phyllis Zatlin (coords.), *Entre actos: Diálogos sobre Teatro Español entre siglos*, Penn State University (en prensa).
- VILLÁN, Javier. «El espacio infinito». *El Mundo* (10-3-1996).
- "El espectador sin mirada". *El Mundo* (5-10-1997).
- "Sombrio poder". *El Mundo* (11-5-1998).
- "Una función germinal". *El Mundo* (15-6-1998).