

## Un jardín de senderos que se bifurcan

Manuel Pérez Jiménez  
*Universidad de Alcalá*

Las apariciones en la escena madrileña de Els Joglars y de La Cuadra durante el año 1998, con sendos espectáculos de tan constatado éxito cuanta reconocida calidad, constituyó, sin duda, un acontecimiento sobresaliente en el panorama teatral español del fin de siglo y también, a nuestro entender, un hecho muy significativo para la comprensión de la evolución de los lenguajes escénicos puestos en juego por los creadores españoles desde el comienzo de la era democrática.

En efecto, *La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla*, del grupo catalán, y *Carmen. Ópera andaluza de cornetas y tambores*, de la compañía sevillana, tienen en común su condición de ser creaciones de madurez, concebidas tras dilatadas trayectorias caracterizadas por la coherencia con que los colectivos que las han protagonizado han enriquecido el panorama teatral español contemporáneo. Sucede así que, entre la fronda multicolor de este atribulado y, no obstante, sugestivo jardín que viene a ser nuestro teatro del final del milenio, aquellos dos espectáculos aparecen como frutos en sazón de otras tantas ramas especialmente fecundas y abocadas, al final de largos procesos de reflexión y vivencia de la escena, a deparar resultados de plenitud indiscutible. Consecuentemente con ello, pensamos que éstas últimas (hasta el momento) creaciones de los dos colectivos citados revisten un especial interés, que justifica una reflexión sobre el alcance general de las mismas y que se despliega en un doble plano.

Desde el punto de vista de nuestra historia teatral -ya no tan reciente- del período de libertades, la relación establecida entre estas creaciones de plenitud y la obra anterior de sus autores puede deparar -a estas alturas del camino- algunas reveladoras consideraciones sobre los trayectos recorridos, no sólo por los modos de creación colectiva (especialmente adoptados, en perfecta coherencia con la precariedad de aquella coyuntura, por los grupos independientes), sino también por el conjunto más general de una creación teatral que, cual la española de los años transitorios, sobrenadaba para hallar, en el torrente tumultuoso pero vivificador de los nuevos tiempos, nuevos argumentos para su propia supervivencia.

Al mismo tiempo, desde el horizonte más inmediato de la creación teatral española de nuestros días, la culminación momentánea de las trayectorias de La Cuadra y de Els Joglars en dos espectáculos como los citados no hace sino mostrar la vigencia de unas fórmulas escénicas que constituyen vías nítidamente discernibles entre la variedad de estilos creadores puestos en práctica por nuestros dramaturgos de hoy. Esta consideración

quizá permitirá, además, arrojar alguna luz sobre la incipiente decantación, en nuestros días, de unas preferencias teatrales que parecen dispuestas a recoger de una vez por todas los frutos innegables del incesante torbellino de experimentalidad que, de un modo u otro, ha atravesado la escena española de los últimos años.

En relación con esto último conviene, antes de nada, constatar que *Carmen y La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla* constituyen dos espectáculos bien diferentes entre sí, como no podía ser menos tratándose sus autores de colectivos que han basado sus quehaceres teatrales en el propósito de elaborar sendos lenguajes escénicos tan específicos cuanto, por lo mismo, diferenciados de cualesquiera otros. Sin embargo, el aspecto relevante de esta diferencia viene dado, en nuestra opinión, por lo que tiene de revelación de otras desemejanzas que afectan a la respectiva evolución de los lenguajes escénicos en uno y otro caso.

Como es sabido, el periplo teatral iniciado con el estreno de *Quejío*, en 1972, por Salvador Távora y La Cuadra de Sevilla aparece caracterizado por unas constantes creadoras que, en sus inicios, consolidan el carácter diferenciado del lenguaje escénico del colectivo con respecto a la escena de aquel tiempo, distinguiéndolo con nitidez, no sólo del teatro convencional, sino también de la intensa actividad experimentadora que intenta renovar el panorama de la escena española de la Transición Política<sup>1</sup> e, igualmente, de la abigarrada labor que, debatiéndose entre los empeños estéticos y los propósitos ideológicos, llevan a cabo por esos años los colectivos independientes. Dichas constantes iban a configurar un modo de comunicación escénica que, materializado en una decena larga de espectáculos, señala nítidamente para el teatro español de la democracia una nueva vía que se extiende a lo largo de casi treinta años.

Pero, al mismo tiempo, y desde la perspectiva de nuestros días, parece posible señalar cómo la especificidad señalada asienta de algún modo su poder diferenciador en un discreto margen de evolución del lenguaje escénico del colectivo, que sitúa de paso a éste en una posición más señera que influyente en el teatro actual. A la luz de esta consideración, el creciente acercamiento de Salvador Távora a universos literarios o escénicos preexistentes cobra una dimensión reveladora y, de manera concreta, la materialización del universo escénico-musical de Georges Bizet a través de los códigos específicos de La Cuadra ilumina bien lo que queremos decir.

En efecto, el subtítulo del espectáculo (*Ópera andaluza de cornetas y tambores*) informa, desde el principio, acerca de los rasgos formales e intencionales con que Távora formula una propuesta que se transmite al espectador ataviada con los más seductores aderezos del talento creador del sevillano.

Entre ellos, el cante se constituye en la principal instancia generadora de la intensa carga emocional que el espectáculo aspira a suscitar en el público y su papel primordial en el rico sistema significativo creado por Távora viene puesto de relieve por la considerable variedad de géneros que adoptan las partes cantadas, desde la segurilla a la bulería, y desde las debblas al martinete. Como es habitual en las creaciones de La Cuadra, la

---

<sup>1</sup> Al estudio del teatro de este período está dedicado nuestro volumen *El teatro de la Transición Política (1975-1982). Recepción, crítica y edición*, Kassel, Edition Reichenberger, 1998.

estructura bien fijada de estas composiciones encierra la totalidad de los códigos verbales empleados, los cuales adquieren de esa forma una función antes contrapuntística y enfática que desveladora de los pormenores de la anécdota o del desarrollo de la peripecia trágica. Al baile le corresponde por ello, como de manera también general sucede en los espectáculos del colectivo, la tarea de transmitir al espectador una parte considerable de los elementos significativos de la obra. Y, enteramente inscrita en la semiótica coreográfica, la gestualidad de los actores/bailaores ve compensada su obligada sobriedad expresiva con el carácter consabido (para la mayor parte de los receptores) de la evolución de las circunstancias que componen la historia de la cigarrera.

Todo ello se aviene perfectamente con la utilización que hace Salvador Távora de los universos artísticos que constituyen el referente del espectáculo. Tanto la novela de Prosper Mérimée, como el universo operístico creado por Bizet, como los documentos históricos consultados, quedan supeditados, en la creación de la *Carmen* de La Cuadra, a la reconstrucción de un universo popular/legendario a través del cual se pretende devolver al mito de la cigarrera su pureza original.<sup>2</sup> De esta manera (y al margen de la intención reivindicativa que presenta a la heroína como una figura revolucionaria, también, en el ámbito sociopolítico), el conjunto de amoríos y desplantes que articula el desarrollo del espectáculo sirve esencialmente a Távora para desarrollar en torno a él (y, también, por encima de él) lo que constituye un elemento caracterizador de todas sus creaciones: una ritualidad estrictamente atendida a la tradición folclórica andaluza, en donde los elementos ceremoniales (bien materializados en la recurrencia al elemento taurino<sup>3</sup> como principal fórmula generadora de una muerte ritualizada) envuelven en una atmósfera de intemporalidad las dimensiones de un desenlace convertido así en símbolo de libertad sofocada antes que en consecuencia de un enfrentamiento dramáticamente planteado y desarrollado.

A esta ritualidad sirven, de nuevo magistralmente, los elementos musicales y plásticos propios del lenguaje escénico de La Cuadra. Entre los primeros, los tambores y cornetas remiten sin vacilación a la tradición, esencial e intensamente ceremonial, de la Semana Santa sevillana; sus poderosos sonos, en efecto, inscriben (para la percepción del espectador) la peripecia de la cigarrera en la dimensión mítica y ancestral de la víctima inmolada. Similar género de connotaciones arroja sobre el universo escénico de esta *Carmen* la faca que, situada en posición central durante buena parte del espectáculo, prefigura la consumación del sacrificio. Y, en el marco de una plástica que, a través del campanil dorado insiste en la configuración litúrgica de la pieza, la figura suprema del blanco caballo, singularmente sugeridora de una mitología a la vez taurina, victimaria y andaluza, aparece como culminación de una semiótica escénica puesta enteramente al servicio de la intencionalidad señalada: inscribir la figura y la aventura de la cigarrera en

---

<sup>2</sup> Véase, al respecto, lo escrito por Salvador Távora en el programa de mano del estreno de *Carmen* en Peralada (1996).

<sup>3</sup> Esta dimensión aparece, por lo mismo, elevada a su máxima expresión en aquellas representaciones de *Carmen* que, celebradas al aire libre o en cosos taurinos, incluyen entre los componentes del espectáculo la lidia de un toro bravo.

los márgenes ácronos y dilatados de una leyenda elevada al plano del universo mitológico andalucista, cuya recreación ha constituido, en definitiva, el núcleo articulador del trabajo teatral de La Cuadra a lo largo de su dilatada trayectoria creadora.

En lo que respecta a *La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla*, su carácter singular dentro del conjunto de los espectáculos creados por Els Joglars no debe ser relacionado, en primer lugar y contra lo que pudiera parecer, con el empleo sistemático de la palabra como elemento relevante entre los códigos escénicos puestos en juego. Y esto, no únicamente porque algunos de los espectáculos precedentes del colectivo hayan mostrado una incorporación progresiva, aunque controlada, del elemento verbal, ya que *La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla*, a diferencia de aquéllos, viene a materializar una presencia regular de la palabra como elemento configurador de un diálogo dramático entendido en su sentido más propio y revestido de una función escénica preeminente; y ello, en grado no conocido hasta el momento en ninguna de las creaciones anteriores de Els Joglars.

Así pues, desde una perspectiva teatral más amplia, el hecho verdaderamente diferencial de este espectáculo viene dado por la articulación del mismo en torno a una dimensión claramente conflictual, desarrollada mediante una progresión dramática nítidamente perceptible en cada una de sus etapas y servida eficazmente por un discurso sistemáticamente organizado a base de auténticas réplicas que, por serlo, cumplen la función de informar al espectador sobre el avance de la acción dramática, sirviendo así de soporte a ésta.

En este sentido, los códigos más característicos del lenguaje específico de Els Joglars, presentes también con notable rendimiento en el sistema expresivo de *La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla*, aparecen eficazmente integrados en el conjunto de un espectáculo diseñado según un modelo compositivo al que aquéllos códigos no habían estado supeditados hasta este espectáculo.

Así sucede con la vigorosa gestualidad desarrollada con admirable rigor por Els Joglars a partir del lenguaje mímico que de modo prácticamente absoluto llenó el estadio inicial de la actividad del colectivo. La potencia expresiva del gesto se mantiene intacta, aunque integrada ahora en el desarrollo del espectáculo, ya sea para dinamizar la acción dramática, incrementar la densidad comunicativa, contribuir al surgimiento de una comicidad consustancial a la acción o, sobre todo, convertirse en elemento esencial para la configuración externa de unos personajes que, en esta obra, aparecen dibujados, por debajo de ocasionales pinceladas caricaturescas, de un modo tan entero como muestra la pareja de antagonistas que virtualmente sostienen el irreductible conflicto de la pieza.

En relación con esto, el trabajo interpretativo encomendado al actor Ramón Fontseré adquiere una enorme significación para comprender la evolución del lenguaje escénico de Els Joglars. Más allá de la circunstancia de que el personaje de Josep Pla aparezca, en la obra, como una transmutación patológica del personaje de Ramón Marull, en el plano de la materialidad escénica el actor debe dar vida a dos personajes a los que la propuesta creadora ha procurado configurar de manera precisa y, a la vez, nítidamente diferenciada entre uno y otro. Dicha diferenciación resultaba esencial para expresar la dimensión conflictual de la pieza. Tanto la referencialidad literaria presente en el

espectáculo, como el juego de mutaciones que Boadella hace brotar de las propiedades del elixir, como la evidente simetría compositiva de la obra, están en último término traduciendo uno de los conflictos de más claros y resonantes perfiles que ha ofrecido la escena española contemporánea, articulado, además, en varios niveles constituidos por otras tantas parejas de elementos contrapuestos.

Hay, de este modo, en *La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla*, una evidente pugna que, más allá de la antipatía personal, enfrenta real aunque ocasionalmente a Ramón Marull y al Josep Pla que su propia obsesión genera. Sus diferentes caracteres, reacciones y conductas revelan, sin embargo, una oposición más general, relacionada con dos diferentes y contrapuestas formas de entender y de enfrentar la existencia que adquieren (en consonancia con la tradición literaria y artística más relevante) una dimensión universal: el pragmatismo hiperactivo y pequeño del empresario que se ha hecho a sí mismo aparece bien diferenciado de la actitud contemplativa y despaciosa del escritor ampurdanés.

Al mismo tiempo, la disposición conflictual de la obra se extiende hasta una dimensión antropológica que materializa el enfrentamiento entre una forma de vida más tradicional, en tanto que campestre, y otra más moderna, en tanto que propia del desarrollo industrial y comercial de nuestro tiempo. Claro que el cuestionamiento de toda posible visión simplista de la realidad, constante en toda la obra de Els Joglars, aporta un elemento de complejidad que invierte las proporciones de la ecuación planteada, en tanto que las expectativas culturales e ideológicas más recientes han venido a marcar de un valor positivo (en evidente relación con la reflexión ecológica) la vida natural que defiende el escritor y a teñir de connotaciones negativas un desarrollo industrial que deshumaniza al ser humano y contamina el medio natural.

No es ésta, sin embargo, la última vuelta de tuerca de la pirueta ideológica que, a través sobre todo de la organización dual que estamos describiendo, encierra *La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla*. La semántica de la obra, sorprendentemente rica, extiende su dicotomía a otros niveles más cercanamente incardinados en la circunstancia social y política de la España de hoy. A través de Marull y de Pla, en la pieza se enfrentan también dos maneras de entender el nacionalismo: una, interesada en la profesión explícita, sensible a las fórmulas externas, parapetada tras un victimismo esgrimido como pretexto, asentada sobre el poder económico y sobre el control de los centros generadores de la sacralización del sentimiento nacional, respaldada consecuentemente por el éxito y el reconocimiento institucional al más alto nivel; la otra, interiorizada y silenciosa, racional y profunda, próxima a la esencia popular y alejada de la retórica de los grandes gestos, voluntariamente despojada de las ventajas de toda posición política y del reconocimiento oficial. El mismo final de la obra, sometido como todo su desarrollo al retorcimiento evidenciador que intenta mostrar cómo toda realidad tiene también un envés tan relevante al menos como el haz, supone la culminación del procedimiento compositivo descrito.

Hallamos, de esta manera, en *La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla* un claro interés por comunicar teatralmente un pensamiento denso e inmediato, del que se deriva la utilización de un lenguaje escénico que, supone, al mismo tiempo, el acercamiento del colectivo a una línea nítidamente establecida en la creación teatral española más reciente,

donde constituye una vía copiosamente frecuentada por nuestros dramaturgos.<sup>4</sup>

A un paso ya de alcanzar el promontorio del final de la centuria, resulta hasta cierto punto posible ampliar la perspectiva y vislumbrar los contornos y sus diferencias. Los perfiles adoptados por el conjunto de las creaciones teatrales actuales adoptan formas diversas, en las que caben por igual la fragmentación de la acción dramática en secuencias yuxtapuestas, la organización predominantemente anecdótica o narrativa de las obras y la supeditación del conjunto de los códigos escénicos a un funcionamiento esencialmente espectacular de las piezas. En mitad de este panorama, y con el bien ganado aval de sus dilatadas trayectorias, *La Cuadra* y *Els Joglars* siguen aportando notables muestras de unas labores de búsqueda que, paralelas en el tiempo y similares en la persecución de sus respectivas identidades expresivas, aparecen hoy nítidamente diferenciadas, no sólo por la distinta configuración de sus espectáculos, sino también por su diferente modo de inserción en la creación dramática española actual. Mientras las fórmulas ceremoniales presentes en la *Carmen* de *La Cuadra* señalan una vía que el colectivo andaluz recorre con la prestancia de saberla propia y, a la vez, poco transitada, *La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla* manifiesta, a través de sus modos compositivos, un mayor grado de asimilación del colectivo que dirige Albert Boadella a la que quizá sea la rama más fértil del tronco robusto que sigue siendo la creación teatral española en nuestros días.

---

<sup>4</sup> Así lo señalábamos ya en nuestro Prólogo a Jesús Campos, *Triple salto mortal con pirueta*, Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Alcorcón, 1997, página 14. Hemos desarrollado este punto de vista en trabajos posteriores, tales como “Aproximación panorámica a la creación teatral actual: formas textuales y estilos escénicos”, in Castro López, Moisés et al. (eds.), *Aún nos queda la palabra*, La Coruña, Universidad de La Coruña y Junta de Galicia, 2004; o como “Panorama formal-estilístico de la dramaturgia femenina actual”, in Romera Castillo, José (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*, Madrid, Visor Libros, 2005.