

# Madrid, 2000-2005

## Formas creativas de mayor interés

### *José Henríquez*

Desde la meseta, en el panorama de autores y temas teatrales, el último lustro ofrece un balance rico. La integración de formas y expresiones artísticas, la participación de los intérpretes en la creación, la escritura plural, la práctica de dramaturgos a pie de obra con directores y actores, son algunas de las señales de los trabajos más destacados.

Este artículo es casi un recuento, una ayuda-memoria teatral de un momento particularmente agudo de la vida cultural y política en Madrid, en el que el teatro independiente se tuvo que enfrentar a campañas mediáticas muy fuertes en favor de posiciones acriticas y fundamentalistas, e incluso a la censura, con motivo de la participación gubernamental en la invasión y la guerra de Iraq, y en el que la creación escénica se desarrolló en medio de una de las mayores movilizaciones sociales desde la transición democrática.<sup>1</sup>

### Los pioneros

Comienzo con los últimos trabajos de dos artistas veteranos, Carlos Marquerie y Antonio Fernández Lera. Su labor de más de dos décadas, desde sus compañías, desde el Teatro Pradillo (y su revista *Fases*) o

<sup>1</sup> José Henríquez, «Madrid. Temporada 2003 / 2004. Emergencia artística y política», *Primer Acto*, núm. 304, julio-septiembre 2004, pp. 143-154. «El teatro y la cruzada censora. Tiempo de manifestación ciudadana», *Las Puertas del Drama*, núm. 19, verano 2004, pp. 10-13.

desde su actividad independiente, así como sus colaboraciones con otros artistas, han abierto la brecha en Madrid para la formación de un mínimo contexto que hiciera posible la creación y la recepción de expresiones escénicas contemporáneas.

La más reciente creación de Carlos Marquerie es *2004 (Tres paisajes, tres retratos y una naturaleza muerta)* (2004). Se puede interpretar como el final de una tetralogía que ha estrenado con su actual compañía, Lucas Cranach, en torno a un gran tema, el artista contemporáneo enfrentado a la globalización de la estupidez, la violencia y la guerra (junto a *El rey de los animales es idiota*, *Lucrecia y el escarabajo disiente* y *120 pensamientos por minuto*).<sup>2</sup> En *2004...* Marquerie propone como eje un hermoso relato y poema que dos actores-bailarines narran frontalmente al espectador. Atravesado de principio a fin por la pregunta de si para el artista es posible crear belleza en medio del horror, el texto alterna y contrasta el viaje de un personaje por la Europa implicada en la invasión y la guerra de Iraq con el viaje interior que hace el propio autor en la contemplación de los vestigios de la batalla de Brunete (1937) y sus treinta y cinco mil muertos, en el mismo lugar en el que el artista vive y ensaya este espectáculo.

Alternándose con los fragmentos del texto, Emilio Tomé y Montse Penela componen pasajes de danza, movimiento y quietud que simbolizan «los desastres de la guerra», en claras recreaciones del imaginario goyesco. En varios planos escénicos, el montaje integra también imágenes de los encinares de Brunete, de restos de la batalla encontrados en los campos, y «la película de guerra» filmada y proyectada en el escenario, hecha con fósforos y soldados de plomo. Todos los elementos teatrales, muy cuidados, contribuyen aquí a la presentación y a la reflexión.

<sup>2</sup> Óscar Cornago, «Las escenificaciones imposibles de Carlos Marquerie. “2004”: ¿Cómo se representa una guerra?», *Primer Acto*, núm. 306, diciembre 2004, pp. 62-67.

*Las islas del tiempo*, de Antonio Fernández Lera (2003), es otra creación de síntesis también dirigida claramente a presentar mediante la representación. Sobre la base de un texto muy pulido, un drama de reconocimiento escrito en escenas breves que está inspirado en el reencuentro del poeta argentino Juan Gelman con su nieta, secuestrada de sus padres asesinados por la dictadura militar, Fernández Lera establece el contrapunto de secuencias de movimiento y danza que expresan en figuras abstractas aquello que el texto sugiere: la cárcel, la tortura, la muerte. La representación asume también el símbolo popular: sus intérpretes encienden y apagan las velas de un gran mural de fondo, creado por Rodrigo García, que es el único elemento escenográfico.

Una capa más en esta propuesta de pliegues: el actor Miguel Ángel Altet y las bailarinas Raquel Sánchez y Marisa Amor —intérpretes de los personajes mayores (abuelos en la ficción)— anuncian al público en el comienzo la convención de que ellos los «representan» («*Me llamo Raúl y tengo sesenta años...*»). Tanto ellos como las bailarinas Sara Martín y Ana López Erdozain, que interpretan a los personajes adolescentes, realizan una actuación de explícita presentación de sus textos, evitando la reproducción de personajes. El conjunto de estos matices y dobleces le dio a la representación una inquietante combinación de emoción y denuncia, indignación y lirismo.

Otro rasgo interesante en la creación de estos dos artistas madrileños independientes es la continua colaboración entre ambos en proyectos comunes, así como las colaboraciones mutuas con la coreógrafa Elena Córdoba o con Rodrigo García. De hecho, Fernández Lera edita en su colección *Pliegos de Teatro y Danza* los textos de García, de Marquerie, de Córdoba y los propios.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> *Pliegos de Teatro y Danza*. Edita Contextos: [contextos@aflera.com](mailto:contextos@aflera.com)

Para Rodrigo García, este lustro supone la paradoja del encuentro más cálido y amplio con públicos madrileños y, al mismo tiempo, la paulatina discontinuidad de su presencia, que simplemente acaba en ausencia gracias a sus continuas giras y producciones en Europa. Desde la serie de monólogos hechos para diferentes espacios, *Haberos quedado en casa capullos* (2000), hasta las piezas más complejas e intensas del periodo —*After sun* (2001) y *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba* (2002)—, pasando por experiencias con músicos o con mayor presencia audiovisual, como *A veces me siento tan cansado que hago estas cosas* y *La historia de Ronald, el payaso de McDonalds*, este largo ciclo de esperpento del «mundo basura» sin duda amplió su estela y su recepción en los públicos, autores y compañías teatrales con respecto a otras maneras de escribir y de decir la palabra en escena, de componer imágenes, acciones y ritmos.

Pionero también del teatro contemporáneo madrileño, Carlos Sarrió ha cultivado con su compañía Cambaleo Teatro una escritura y un estilo propios de combinación de realidad y fantasía, en un teatro de diálogos y preguntas filosóficas y existenciales hechas desde la ironía y el lirismo, el humor negro y el absurdo, a través de los extraños encuentros y esperas de una pequeña comunidad de seres o habitantes teatrales (figuras clownescas, beckettianas) que reaparecen en las sucesivas obras.<sup>4</sup> Asuntos como la fragilidad de los límites de la razón y sinrazón, la relatividad del conocimiento y del concepto de realidad, la distorsión hasta el absurdo de los valores proclamados por la sociedad del bienestar, la crítica feroz de las guerras y los fanatismos actuales, la apuesta por el pensamiento autónomo, han hecho de sus espectáculos del último lustro —*Trastornos, A quien madruga... , Para nada*— un singular espacio de sonrisa y reflexión.

<sup>4</sup> Carlos Sarrió, *Trastornos (Diálogos). A quien madruga... Para nada (Diálogos)*. Edición de Cambaleo Teatro, 2004: [cambaleo@arrakis.es](mailto:cambaleo@arrakis.es)

## De lo privado y lo público

Con más de quince años de creaciones, Angélica Liddell vive en Madrid un momento de encuentro con sus públicos, sin duda gracias a su singularidad artística, y también a la persistente labor de otros autores como los citados y de las salas que han apostado por acoger trayectorias. Un momento de mayor difusión mediática de su trabajo fue la muestra en el «Perfil» del Festival Escena Contemporánea de 2003 de su *Tríptico de la aflicción* (*El matrimonio Palavrakis*, *Once Upon a Time in West Asphixia*, *Histerica Passio*), introducido por su acción *Lesiones incompatibles con la vida*. Angélica pertenece a la rica tradición de artista integral. En su compañía Atra Bilis Teatro es la autora, actriz, directora, sastra, escenógrafa...

En su *Tríptico de la aflicción*, Liddell plasmó artísticamente una feroz disección de la reproducción humana en la sociedad contemporánea, de la maternidad y la paternidad, de la crianza y la educación de seres humanos. Con referencias literarias del grotresco estadounidense y europeo (desde el mundo de Flannery O'Connor al de Agatha Christoff, por ejemplo), del cine expresionista y del melodrama, a lo largo del tríptico compuso la aventura de niños asesinados, adolescentes profetas y vengadores, adultos que amaestran y exhiben a sus mayores. Entre los mecanismos de extrañamiento que ofrecían sus trabajos destacaban: la introducción de la narración y la voz narradora (en grabación sonora y con imagen), que multiplicaban los planos de la representación, ofreciendo, además, el clima de seducción, amenaza e iniciación de la tradición del «cuento maravilloso»; el predominio de la palabra teatral en expresión poética; el paralelismo de los textos con una partitura de acciones simbólicas, de sentido autónomo; la creación de imágenes plásticas sobre la base de la acumulación de objetos de uso cotidiano (muñecos de plástico, juguetes, golosinas...); los cuerpos de los intérpretes como espacios escénicos (la propia Angélica y Gumersindo Puche, su compañero habitual).

«Los niños aprendemos qué es el mal en los cuentos de hadas y de terror, y, sin embargo, hay niños que esto lo aprenden en su propia carne. He intentado entablar un conflicto entre estos dos aprendizajes»,<sup>5</sup> decía Liddell en una entrevista a propósito de su más reciente trabajo, *Y como no se pudo: Blancanieves*. Y plasmaba la sutil bisagra y continuidad que hay en su obra entre lo privado y lo público: «Es verdad que en mis obras ha habido un paso de lo privado a lo público. Angélica en mitad del mundo y de este horror que es el hombre sobre la Tierra, que parece una plaga... La mayor revolución es mantener una coherencia entre lo privado y lo público».

Desde estos mismos lenguajes, Angélica entrega sus dos últimos trabajos, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003), a propósito de los centenares de inmigrantes muertos en el Estrecho durante ese año, y el citado *Blancanieves* (2005), acerca de los niños violentados en las guerras contemporáneas. Textos de elaboración poética, presencia de voces narradoras en ambos casos, formas complejas de integración escénica. En *Y los peces...*, hay un hilo corporal y vocal operístico de la actriz, que crea el recorrido de la representación desde el aria lírica al oratorio, pasando por el esperpento del pasodoble. El comienzo de *Blancanieves*, con la canción «The End» de Jim Morrison, como en *Apocalypse Now* crea el marco del relato del «Soldado», que va hilando la historia de la perversión de una niña en la guerra. En el primer montaje había una deliberada «interrupción» de la función con otro relato, ilustrado con imágenes: el del proceso creativo, las acciones urbanas, una travesía del Estrecho, la censura del espectáculo en el Festival Madrid Sur. En el segundo, la presentación opera con la intervención inicial de una abuela que lee *Blancanieves* a una niña y la presencia final de niños y niñas que buscan caramelos (¿minas trampa?) escondidos en el escenario-campo de batalla.

<sup>5</sup> «Seducir poniendo en evidencia al público». Entrevista con Angélica Liddell, *Ubú* núm. 18, enero 2005, p. 9.

## Teatro de personas y figuras

Otra expresión significativa en este lustro ha sido la escritura escénica de un teatro que nace desde los propios actores, en un proceso en el que un director-autor aporta motivos matrices, coordina y organiza las pruebas y creaciones de los artistas, y propone un montaje final. En Madrid hemos tenido la suerte de seguir la trayectoria de Ana Vallés y su compañía Matarile Teatro, de Compostela, que ha posibilitado el encuentro, las colaboraciones y las mutuas influencias con otros artistas y colectivos.

Para Vallés, la diversidad es una riqueza. En sus últimos trabajos intervienen actores, bailarines y músicos de distintas procedencias y acentos, desde el alemán al gallego. Lo mismo ocurre con los materiales literarios y las músicas que aportan tanto la directora como los propios artistas de cada proceso: textos de Ana Vallés, de su amigo y escritor invitado habitual, Javier Martínez Alejandro (normalmente, cartas), de Peter Handke, de John Berger..., además de los que aportan los actores y actrices.

Los últimos trabajos de Matarile, *A brazo partido* (2001), *Acto seguido* (2003), *Historia natural (eloxio do entusiasmo)*, 2005, se plantean como encuentros y reencuentros en torno a tres o cuatro grandes temas: el teatro como arte de personas, la vida, el amor y la muerte, el presente del escenario y del acto de mirar... La primera de las piezas citadas era una inmensa alfombra-escenario donde se hace y deshace la ilusión teatral, mientras los entrañables y ridículos integrantes de la *troupe* se disputan el primer plano; la segunda era la pista de un poético circo que ofrecía los frágiles números de carne, memoria y palabra de sus artistas; la tercera, una fiesta campestre, con música, baile y comida, que celebraba el prodigio de representar y mirar. Todos sus signos son escénicos, ficticios, cuidadísimos, pero al mismo tiempo ironizan y reflexionan sobre su sentido de «figuras», de intermediarios de una relación personal, en el mismo instante de su consumación.

«No me interesa el teatro de personajes e incluso el de textos, porque me parece ajeno. Yo necesito ver a esas personas que han venido al teatro y hablar con ellas. Me gusta que los actores se sitúen en ese punto... Me interesa que haya unas “figuras” que hablen de persona a persona. Creo que el teatro es casi el único sitio donde se puede encontrar esa relación directa», decía Ana Vallés a propósito de *Acto seguido* (2003).<sup>6</sup> Y sobre los actores, músicos y bailarines de *Historia natural* escribe: «Empecemos por el principio: las descripciones de una historia natural y el entusiasmo como perseverancia del sentimiento. Tenemos aquí a doce personas. Es más: tenemos aquí a doce personas entusiasmadas que han decidido estar ahí, situadas frente al observador del patio de butacas, aunque podrían estar en cualquier otro espacio público. ¿Podemos llamar espacio público a un teatro? Quizás deberíamos considerar sólo espacio público el de los espectadores: desde luego su comportamiento es público, pero la mirada del observador es privada.»

En este mismo camino, de un teatro de personas a través de «figuras», se pueden situar los últimos dos trabajos del veterano actor Alberto Jiménez, *Nada es casual* (2002) y *Nada es casual 2* (2005). En el primero propiciaba el encuentro con su padre (quien no es actor) en un juego de dobles y triples, de vida y muerte, en torno a la ceremonia chamánica y el exorcismo de monstruos reconocibles de nuestra vida política y social. En el segundo la propuesta es radical: Jiménez hace de anfitrión y coordinador de acciones y relatos de amigos y amigas.

En su último montaje, *Los días que todo va bien* (2003), Elisa Gálvez y Juan Úbeda, de la compañía El Canto de la Cabra, se convertían en dobles de sí mismos (Elisavidamía y Juan Cabra) para celebrar la ceremonia inconclusa de una representación, quizá «hecha sólo de comienzos», que ironiza con negrura su situación de teatreros y ciuda-

<sup>6</sup> «En Compañía: Ana Vallés y Matarile». *Ubú* núm. 15, enero 2004, p. 3.

danos en medio de la feroz cruzada del trío de las Azores y de las mayorías absolutas.

La compañía La República, en *Homo Politicus* (2004), también dio un giro en su manera de componer, retomando la participación de actores y actrices como «co-creadores» que ya había probado en *Estudio sobre la risa* (2002). *Homo Politicus* era una reflexión acerca de la acción y la teoría políticas en el último siglo a partir de las grandes campañas de mentiras sobre la guerra de Iraq y la catástrofe ecológica del hundimiento del *Prestige* en las costas gallegas (2002), en dos partituras paralelas: relatos contados por los actores y por textos proyectados, y una coreografía de acciones y lucha de cuerpos desnudos. La compañía proponía también la dualidad persona-figura. En pasajes de este trabajo, que se alternaban con las acciones y los textos, con imágenes en vídeo y con entrevistas grabadas con viejos comuneros de Aragón y Cataluña, sus cuatro intérpretes —dos actores españoles, un hispano-francés y un marroquí— cuentan las historias políticas de sus padres y abuelos y el autor-director manifiesta el propósito de su espectáculo.

## Escrituras plurales

Sin duda, el gran acontecimiento de la escritura plural en este lustro ha sido el proceso creativo de la *Trilogía de la juventud*, de Cuarta Pared, una experiencia compartida durante cinco años por tres autores —Yolanda Pallín, José Ramón Fernández y Javier Yagüe como autor-director— y el amplio equipo de actores y actrices. Entre los valores autorales de *Las manos*, *Imagina* y *24/7* destacan la síntesis de la presentación y la representación (el continuo vaivén de los intérpretes de narrador a actor y a personaje); las diferentes estructuras narrativas de las tres obras, y las combinaciones de las convenciones realista y fantástica (la introducción de escenas poéticas, visiones, sueños, paro-

dias). La elección de tres momentos claves del pasaje de tres generaciones a la edad adulta (la mecanización del campo en los años cincuenta; las luchas sindicales de los setenta; la institucionalización del trabajo-basura en el cambio de siglo) ha entregado un documento escénico extraordinario e inolvidable en el teatro madrileño.

El colectivo de autores y directores Teatro del Astillero ha probado en este lustro otras formas de autoría plural, basadas en la reunión y el ensamblaje de piezas o escenas cortas de diferentes escritores sobre un tema común. Los resultados escénicos han sido desiguales, pero sus propuestas han abierto caminos diferentes y muy valiosos en la autoría, sobre todo frente a la tradición del autor de escritorio, aislado del teatro concreto y de su sociedad. Entre ellos, se puede citar la coordinación del proceso de investigación y creación sobre el exilio español a raíz de la guerra civil, con actores y autores de municipios del sur de Madrid, que dio como fruto el montaje *Guardo la llave*, en el Festival Madrid Sur de 1999, y recientemente, *Intolerancia* (2004), que reunía piezas de seis autores del colectivo sobre la xenofobia, el racismo y la intolerancia, ambientadas en la posguerra y la actualidad.

## A pie de obra

Otra forma de autoría que está dando buenos frutos es la escritura «a pie de obra», una recreación actual de las tradiciones fundacionales del teatro moderno en la que el autor se implica desde el comienzo como «escribidor» de un viaje y de un proceso que se va haciendo sobre el escenario, ya sea a partir de una propuesta suya o de los propios ejecutantes.

Laila Ripoll es una pionera en el trabajo integral de compañía, como «escribidora» y también actriz y directora, en un terreno muy difícil, como es la creación contemporánea a partir de temas y obras del

repertorio clásico. En 1999, a partir de una experiencia de su compañía Micomicón con teatreros de Centroamérica sobre *Numancia*, de Cervantes, escribió y dirigió *La ciudad sitiada*, obra riquísima en planos y tonos —del drama al esperpento y a la tragicomedia— que reunía en una sucesión de monólogos, diálogos y cuadros corales, en un espacio desnudo, las voces y vidas cotidianas de ciudadanos de América y Europa, víctimas silenciadas de muchas guerras. La obra es un clásico de este periodo. Otras dos piezas destacadas de Ripoll, ambas estrenadas en 2001, han sido *Unos cuantos piquetitos*, tragicomedia inspirada en textos y hechos de Frida Kahlo, quizá la primera obra que abordó en Madrid con calidad teatral la violencia contra las mujeres, creada para la compañía Humor de Asalto, y *Atra bilis. Cuando estemos más tranquilas*, una recreación del esperpento, «tragicomedia de mujeres de pueblo», escrita para ser interpretada por actores de su compañía.

Entre los trabajos más interesantes de Itziar Pacual se cuenta *Père Lachaise* (2002), un texto escrito para la compañía madrileña Acciones Imaginarias, creado y ensayado en el centro cultural ocupado Laboratorio III (desalojado y demolido al año siguiente), antes de su estreno en diversas salas alternativas. A sugerencia de los intérpretes y del director de la compañía (Rubén Vejabalbán), a raíz del descubrimiento en Extremadura de fosas comunes de asesinados durante la guerra civil, Pascual propuso la historia del viaje a París de un hermano y una hermana a la búsqueda de la tumba de su abuelo, un republicano exiliado y combatiente de la resistencia, entrecruzado con las apariciones de fantasmas en el cementerio homónimo. La pieza se representaba con el público rodeando la escena, en el espacio desnudo. Unas telas y un rico planteamiento coreográfico creaban los planos de la ficción: el mundo de los vivos, de las estatuas y de los muertos.

Uno de los textos y estrenos más valiosos de Juan Mayorga, *Animales nocturnos* (2003), ha surgido de un rico proceso de ocho meses de

«toma y daca» y prueba de escenas con el director Juan Pastor y actores y actrices de la compañía Guindalera, a partir de una primera escena que tenía el autor, *El buen vecino*. Es una obra que ha abierto un nuevo camino en el tratamiento de la xenofobia y el racismo en la actualidad desde un planteamiento muy fino e inquietante de drama y tragicomedia, de planos realistas y simbólicos que escarban en los resortes interiores de esclavización que están activando los poderes de nuestras sociedades.

En esta misma senda, Ernesto Caballero (como director) e Ignacio del Moral y Verónica Fernández (como dramaturgos) se han puesto al servicio de un taller de interpretación de fin de carrera en la RESAD, y han creado con una veintena de actrices y actores una de las revelaciones escénicas de la temporada 2004/2005, *Presas*, una obra de gran riqueza de matices, de planos realistas y fantásticos, de contrapuntos en un gran planteamiento coral, sobre un asunto arriesgado y difícil: la espera de un indulto en una cárcel de mujeres de la dictadura franquista.