

LA RECEPCIÓN CRÍTICA DEL TEATRO DE VANGUARDIA EN MADRID (1990-1991)

Eduardo Pérez-Rasilla
Universidad Carlos III

La institución del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas en 1984, de cuya dirección se encargó a Guillermo Heras, supuso un extraordinario –y acaso inesperado– impulso para las formas escénicas no convencionales en España. Una de las señas de identidad del CNNTE fue precisamente la atención a las vanguardias en sus distintas facetas. Así se procedió a la recuperación de las vanguardias históricas, se ofreció el espacio a las vanguardias más recientes, se programaron de modo sistemático espectáculos de danza contemporánea y se dio la primera oportunidad a los creadores emergentes. Por otro lado, la consolidación de algunas líneas de trabajo que investigaban formas escénicas no convencionales (La Fura dels Baus, Els Comediants, Carles Santos, etc.) servía de estímulo a quienes pretendían buscar caminos diferentes de aquellos que, ya en torno a 1984, parecían excesivamente trillados. Muchos de estos creadores encontraron también acogida en el CNNTE.

A mediados de la década de los ochenta están emergiendo creadores con lenguajes propios que pronto se consolidarán: Elena Castelar (*Zotal*), Azufre y Cristo, Esteve Grasset (*Arena Teatro*), Cambaleo o La Tartana, que existía ya desde 1977 como compañía de títeres, cuya poética va evolucionando y cuyo sistema de trabajo va a ir combinando los títeres con los actores de carne y hueso. En esos años la compañía ofrece espectáculos como *Ciudad irreal* (1984), *Lear* (1987) o *La flauta mágica* (1988). Un itinerario no muy diferente sigue, por aquellos mismos años, la compañía gallega Matarile, encabezada por Ana Vallés. Antonio Fernández Lera muestra espectáculos novedosos, como *Delante del muro* (1985) o *Carambola* (1987). Poco más tarde se presentan los primeros trabajos de Rodrigo García: *Acera derecha* (1990), y de Sara Molina: *Crazy daisy* (1990).

Desde el inicio de los ochenta habían ido llegando, de manera continuada y asidua, no episódica, algunos de los trabajos de creadores internacionales hasta entonces muy poco conocidos en España. El caso más significativo tal vez

sea el de Tadeusz Kantor, cuyos espectáculos deslumbraron a los espectadores españoles durante aquella década. A mediados de los ochenta comienza a darse a conocer la obra de Heiner Müller en España, posiblemente el creador que más influyó en ciertas líneas teatrales de vanguardia que alcanzaron su madurez durante la década siguiente y a las que prestaremos atención en estas páginas. En 1986, en la Sala san Pol, la compañía Espacio Cero estrena la *Máquina Hamlet*, dirigida por Max Egolf y Sefa Bernet, quienes, con Antonio Fernández Lera, se habían responsabilizado de la versión. En 1987 *Primer acto* dedicó un monográfico al dramaturgo alemán¹, que incluía la traducción de dos de sus textos más emblemáticos: *Cuarteto* (vertido por Jorge Riechman) y *La máquina Hamlet* (de cuya traducción se ocuparon Antonio Fernández Lera, Max Egolf y Sefa Bernet), además de algunas reflexiones de Müller, artículos sobre su obra, una cronología y una entrevista con Bob Wilson. En 1988 Carlos Marquerié, al frente de La Tartana, pone en escena *Ribera despojada/ Medea material/Paisaje con Argonautas*, a partir de la traducción de Brigitte Aschawanden, en una versión preparada por Guillermo Heras, quien escribió entonces alguna reflexión sobre el dramaturgo alemán². En 1989 Theodoros Terzopulos estrena *Medea material* en el festival de Mérida. Con motivo de estos dos últimos estrenos, *Primer acto* vuelve a dedicar unas páginas a la obra del dramaturgo alemán³. En 1990 Matarile estrena *Hamletmáquina* en el teatro Pradillo. También en 1990, la sala Margarita Xirgu del Teatro María Guerrero (Centro Dramático Nacional) acogerá una escenificación de *Filoctetes*. Y en ese mismo año presenta Atalaya su versión de *Hamlet máquina*. A partir de entonces y durante los años inmediatamente siguientes, la presencia de Müller se intensifica en los escenarios españoles y su influencia se deja sentir sobre algunos de los creadores más notables de la vanguardia escénica.

En 1990 abre sus puertas el Teatro Pradillo como local en el que la compañía La Tartana se propone desarrollar sus investigaciones escénicas y exponerlas al público, pero también como espacio que se ofrece a otros creadores no convencionales que transitan por los caminos de la experimentación teatral. El Teatro Pradillo se dota además de un órgano de expresión teórica, la revista *Fases*, que se convertirá en portavoz de los creadores vinculados a la sala. La revista adquiere un cierto carácter de manifiesto y también de respuesta a una reticencia de la crítica y del público en lo que a la recepción de este

¹ *Primer acto* n. 221, V, 1987, págs. 41-94

² Puede verse en Heras, Guillermo: *Escritos dispersos*, Madrid, CNNTE, 1994, págs. 312-316 y 326-328.

³ *Primer acto* n. 26, IV, 1989, págs. 90-107. Se incluya la traducción del texto llevado a escena por Marquerié, acompañado de algunos materiales críticos.

nuevo teatro se refiere. En sus páginas advertimos su oposición, explícita o implícita, a un sistema teatral y social que no acepta una concepción de las artes escénicas como algo vivo y cambiante, sino que asfixia cualquier tentativa de romper con los viejos moldes. Sus escritos parecían salir al paso de ese feroz conservadurismo social, político y estético que se avecinaba. Y advertimos también la voluntad entusiasta de llevar a cabo un proyecto diferente, que pasa por:

Convertir escenario en un espacio vivo, poner de manifiesto la necesidad de un lenguaje escénico riguroso y personal, convertir al teatro Pradillo en un lugar imprescindible para los amantes del teatro y de las artes contemporáneas⁴.

Son pocas las instituciones académicas que se ocupan de lo que está sucediendo respecto a la vanguardia teatral, pero entre ellas hay que recordar a la Escuela Navarra de Teatro, que, además de promover estrenos de ciertos espectáculos, organizó ciclos de conferencias y seminarios.

De esta apretada recopilación de datos puede inferirse que, al final de la década de los ochenta y comienzo de los años noventa, se están configurando unas nuevas formas escénicas en el panorama español y quienes las alientan tienen clara conciencia de su propósito y de sus implicaciones. Nuestra intención en el presente trabajo es tomar el pulso a la recepción crítica de este fenómeno emergente. Para ello, nos centraremos fundamentalmente en los trabajos que, en aquellos años cruciales, presentaron Carlos Marquerie, Antonio Fernández Lera y Rodrigo García, y, por razones metodológicas y con ánimo de acotar el territorio, atenderemos sobre todo a lo que sucede con la crítica madrileña, porque estos creadores trabajaron entonces muy vinculados a esta ciudad. Marquerie, Fernández Lera y García compartieron criterios estéticos, claramente perceptibles en su trabajo de estos años, y también el espacio físico e intelectual de la sala Pradillo. Por lo demás, colaboraron con frecuencia entre sí y no es extraño ver en los elencos de sus respectivos espectáculos nombres recurrentes.

Los años a los que circunscribimos la exploración son 1990 y 1991, los años en los que inicia su actividad el Teatro Pradillo, porque entendemos que en ellos emerge, de manera decidida y con perfiles muy precisos, una forma nueva de entender las artes escénicas. Naturalmente es deudora de lo que venía gestándose en los años anteriores, pero justamente ahora despegas y se conforma de una manera singular. En ese bienio se producen seis estrenos emblemáticos, a los que prestaremos atención, que ponen a prueba a una crítica que acaso no dispone todavía de las herramientas intelectuales necesarias para

⁴“Editorial”, *Fases*, n. 0, 1990, pág. 2.

analizar con rigor un fenómeno que ya en los años 1992 y 1993 puede verse con alguna perspectiva.

Pretendemos preguntarnos cuál fue la reacción de la crítica ante esos lenguajes teatrales, si percibió la novedad que entrañaban y si fue capaz de formular un discurso teórico que describiera o explicara aquel teatro que entonces estaba germinando. Y también queremos saber qué estereotipos acuñó la crítica respecto a estas modalidades teatrales. Hasta qué punto contribuyeron a forjar una opinión, una manera de ver este tipo de manifestaciones escénicas.

Lo primero que constatamos es que los espectáculos de estos creadores fueron asiduamente seguidos por la crítica. Los titulares de la crítica teatral de los principales periódicos madrileños: Eduardo Haro Tecglen (*El país*), Lorenzo López Sancho (*ABC*), y también con cierta frecuencia otros críticos como Mauro Armiño (*El Sol*), Javier Villán (*El Mundo*), José Monleón (*Diario 16*), Enrique Centeno (*Diario 16, Cinco días*), José Henríquez (*Ya*), Alberto de la Hera (*Ya*), Juan Carlos Avilés (*El Sol*) escribieron sobre los principales trabajos que vieron la escena en estos años y lo hicieron, si no siempre con simpatía, sí con detenimiento y hasta con esmero en ocasiones. Incluso cabría decir que, a pesar de que las críticas fueron desiguales y no siempre atinadas, sus firmantes parecen asumir la relevancia de estas formas teatrales, incluso cuando los espectáculos no son de su agrado o hasta cuando niegan la validez teatral a los procedimientos empleados por estos creadores. Por lo demás, prestaron singular atención al fenómeno algunas revistas especializadas, como *El público* (Belén Gopegui, Pedro Valiente, Alberto Fernández Torres, Daniel Sarasola y otros), que dedicó a los espectáculos trabajos analíticos de mayor amplitud y ambición que las críticas periodísticas, o *Reseña* (Jerónimo López Mozo, Miguel Medina, José Ramón Díaz Sande, Gaspar Cano, Juan Manuel Joya, Eduardo Pérez-Rasilla), que continuaba una tradición crítica atenta a las manifestaciones que se producían fuera de los circuitos comerciales e institucionales, y, en menor medida –sorprendentemente–, *Primer acto*, que, tras haber prestado atención al teatro de Heiner Müller, parece ausentarse durante unos pocos años de estas manifestaciones vanguardistas, hasta que, a partir de 1993, recupera ya ese discurso crítico en algunos trabajos firmados, entre otros, por Carlos Cuadros o Itziar Pascual, y auspiciados por Monleón. Los panoramas de la temporada incluidos en la revista *ALEC* (Francisca Vilches) también consignaron –siquiera brevemente– la labor de estos de estos creadores.

Acaso el primer trabajo maduro que podríamos inscribir en esta hipotética tendencia sería *Otoño*, escrito y dirigido por Carlos Marquerie, estrenado en la Sala Olimpia, sede del CNNTE, el 23.III.1990, en el marco del Diez Festival Internacional de Teatro de Madrid. El espectáculo tuvo una resonancia

amplia en la crítica, aunque las valoraciones fueron desiguales. Belén Gopegui escribió un lúcido trabajo para *El público*, de carácter descriptivo y analítico, concebido no tanto como una crítica al uso, planteada desde la posición del espectador, sino desde un intento de inmersión en el proceso, con voluntad de comprender el discurso estético desde el que se construye el espectáculo:

La estética de *Otoño* es una demostración de cómo el teatro puede subvertir los hábitos sensibles de cada espectador. La cadencia pausada del golpe en el combate o la suma de acordes entonados al terminar un asalto perturban las claves con que se perciben los gestos. Sobre las referencias colectivas, sobre la imagen de la piedad, Tartana superpone una piedad nueva, un Cristo con guantes de boxeo y una Virgen falsa con expresión de niña a punto de burlarse de algún adulto⁵.

Este apunte sobre la capacidad del teatro para subvertir y alterar la mirada del espectador constituye, a mi entender, la aportación principal del trabajo de Gopegui, quien esboza una de las consideraciones que se pondrá paulatinamente de manifiesto: la necesidad de un nuevo espectador para un nuevo teatro. Algo que no todos iban a comprender tan pronto.

Haro Tecglen le dedicó una crítica muy elaborada en *El país*, pero, a diferencia de la anterior, la perspectiva adoptada es la del crítico tradicional, que mira el espectáculo desde una cierta distancia y desde una actitud reticente. Y, aunque el artículo de Haro es perspicaz y vislumbra las claves del espectáculo y comprende sus presupuestos estéticos, su juicio final, un tanto arbitrario, oscila entre el desdén y la condescendencia. Haro señala las huellas de Beckett, de Kantor y de Calderón, ubica el espectáculo en el ámbito de la vanguardia y circunscribe sus temas al ámbito de la identidad —o más bien de la pérdida de la identidad—, de la incomunicación y de la vida como combate. Desde estas consideraciones comprende que lo que se dirime en escena es la conciencia de la fragmentación y del desarraigo del ser humano contemporáneo, pero Haro Tecglen entiende como nostálgica la posición de Marquerie y, por extensión, la del teatro de vanguardia que representa: *Sienten la nostalgia de la época del individuo, del in-divisum, del hombre que no se podía dividir porque era unidad perfecta. Aunque fuera la unidad del auto sacramental, impuesta, con sus papeles repartidos*⁶.

Conjetura el crítico que *Otoño*, como propuesta escénica, y, por extensión, aquellas otras elaboradas por creadores afines a Marquerie, invierte la relación

⁵ Gopegui, Belén: “La paradoja desnuda”, en *El público* n. 78, mayo-junio 1990, págs. 22-23.

⁶ Haro Tecglen, Eduardo: “Incomunicados”, en *El país*, 26.III.1990.

tradicional entre la realidad y la representación de esa realidad. El teatro constituiría así un fin y lo demás, *a partir de la metafísica y a terminar con la escatología*, se reduciría a la condición de pretexto para la representación. Pero esta sugestiva apreciación, lejos de resultarle estimulante al crítico, lo lleva a una conclusión evasiva, que elogia la factura del trabajo, pero estima que es largo (pese a que su duración apenas superase los sesenta minutos) y presume *que no impresiona demasiado a los espectadores, ni siquiera a los del Festival, ni a los de esta agrupación artística*. Y cierra la crítica con una sorprendente apostilla: *Pero no parece que se comprenda demasiado: no comunica*. La referencia al hermetismo y a la falta de comunicación con el público será una objeción recurrente desde determinada crítica hacia este tipo de teatro, así como la insinuación de falta de compromiso o hasta de reaccionarismo encubierto en posiciones estéticas, tal como se apunta en este artículo de Haro y se repetirá en otros posteriores.

No menos reticente se mostraba Lorenzo López Sancho, en una crítica errática en la que mencionaba, entre las influencias recibidas por Marquerié, las de Calderón, Beckett y Joyce. Pero, poco dispuesto a aceptar cualquier ruptura de los modelos convencionales del teatro y a admitir aventuras experimentales, estima que en el terreno de la vanguardia *ya todo eso está hecho*, y, que, después de Beckett, *se abre el agujero negro de la nada*. Paradójicamente, lo que López Sancho echa de menos en la función son *los mecanismos fundamentales del teatro, personajes, convención, dialéctica de los diálogos y las situaciones para desembocar en la liberación, la catarsis*⁷.

Tampoco fue positiva la crítica de Miguel Medina, a quien el espectáculo le pareció confuso y caótico y los aspectos plásticos le resultaron obvios e innecesarios:

El discurso dramático se multiplica en complejos caminos que por momentos se diluyen sin posible delimitación. Inconsciente, sueño, soledad, frustración, recuerdos, se entremezclan en una excesiva acumulación de imágenes y metáforas sin hilo conductor que las dosifique y ordene⁸.

Resulta significativo que críticos tan solventes, como algunos de los mencionados y, presumiblemente, atentos al discurrir de las nuevas corrientes escénicas se mostraran tan poco propicios a admitir la originalidad de un trabajo como este. Es posible que su actitud se deba, como ha ocurrido tantas veces a lo largo de la historia de la crítica, a una férrea, y apriorística concepción intelectual, ética y estética de la naturaleza y la función del teatro, que impide la posibilidad de advertir en las nuevas formas escénicas una tentativa de

⁷ López Sancho, Lorenzo, en *ABC*, 25.III.1990.

⁸ Medían, Miguel: "Otoño", en *Reseña* n. 206, 1990, pág. 24.

abordar, desde presupuestos distintos, algunos problemas de la sociedad contemporánea. Estos y otros críticos (Belén Gopegui sería la excepción en este caso) no alcanzaron a ver precisamente la dimensión estética, pero también política y social, de unas propuestas en las que estas dimensiones no se hacían evidentes, pero en modo alguno estaban excluidas. Lo político era abordado justamente desde esta subversión del lenguaje que tan indigesta se les hizo a algunos de los comentaristas del espectáculo.

Otoño aparece mencionado, elogiosamente, si bien de forma sucinta, en el panorama de conjunto publicado en la revista *Reseña*⁹.

De junio 1990 es el primer estreno en Madrid (en la sala Mirador) de Rodrigo García, *Acera derecha*. Antes, se había mostrado en el teatro Campoamor de Oviedo (8.X.1989). Su eco en la crítica fue menor, pero su acogida resultó bastante más amable. Así, López Sancho, aunque no podía ocultar una cierta perplejidad, que se adivina tras las líneas de su crítica, reconocía la belleza de una escritura dramática novedosa y atrayente, que acertaba a describir con estimable precisión:

Cada escena tiene una tensión singular y progresiva. Todas están tratadas por un procedimiento obsesivo que consiste en tomar como base una palabra, un hecho, para enumerar todas sus posibilidades verbales. Las enumeraciones se producen casi siempre motivadas por las semejanzas fonéticas y componen una especie de catálogos exhaustivos, recitados dentro de entonaciones concentradas, rítmicas¹⁰.

También fue favorable la crítica de Juan Carlos Avilés, quien se refería a *Acera derecha* como un texto *rotundo*, sugerente, bien elaborado y *repleto de imágenes poéticas*. Aunque el análisis del espectáculo se reduce a un modesto intento de describir contenidos temáticos y aspectos formales, el crítico mostraba su entusiasmo por la aportación del dramaturgo:

Y es también una auténtica novedad la que nos brinda su joven autor, Rodrigo García, al redescubrir fórmulas de escritura teatral desencorsetadas, espontáneas y originales, que permiten recuperar la fe en la existencia de nuevos creadores¹¹.

Acera derecha aparece también mencionada, con interés –pero con alguna reserva– en el citado balance de Joya y Pérez-Rasilla¹².

⁹ Joya, Juan Manuel y Eduardo Pérez-Rasilla: “Nuevos dramaturgos españoles, Panorama provisional”, en *Reseña* n. 212, 1990, págs. 2-5

¹⁰ López Sancho, Lorenzo, en *ABC*, 21.VI.1990

¹¹ Avilés, Juan Carlos: *El sol*, 21.VI.1990.

¹² Op. cit.

Es posible que la condición de joven y emergente dramaturgo que ostentaba entonces Rodrigo García le procurara la benevolencia que los críticos no siempre concedieron a dramaturgos con una trayectoria entonces más consolidada, como Marquerie o Fernández Lera. Pero puede considerarse también que *Acera derecha* formaba parte de un proyecto teatral todavía en ciernes, una obra de un Rodrigo García que todavía no ha roto del todo con una historia como referente, por fragmentada y desdibujada que esa historia se presente en *Acera derecha*, y con los motivos y personajes asociados a la marginalidad, que con tanta frecuencia aparecieron en la obra de muchos dramaturgos de los ochenta. Todo ello podría hacer su obra más accesible, más reconocible que los proyectos, más arriesgados, de Marquerie y Fernández Lera. No siempre ocurriría lo mismo con sus producciones posteriores, que revelaban ya la madurez adquirida –muy pronto– por Rodrigo García. Sus trabajos entonces resultaron mucho más controvertidos, al menos hasta *Notas de cocina* (1994), que fue saludada profusamente y con entusiasmo como una referencia insoslayable del nuevo teatro español. La recepción crítica de *Notas de cocina* confirmó a Rodrigo García como dramaturgo y creador de indiscutible solvencia y, en cierto modo, supuso la aceptación, implícita o explícita, de esta manera de abordar la creación escénica. Pero aún faltaban cuatro intensos años para que aquello sucediera.

El 7.XI.1990 se estrenó *Los hombres de piedra*, sobre un texto de Antonio Fernández Lera y bajo dirección de Carlos Marquerie. Era el espectáculo inaugural de la sala Pradillo. La crítica se ocupó con profusión de la apertura de la sala y también del estreno de este espectáculo. La primera se recibió con agrado; el segundo, con división de opiniones.

Algunos críticos probaron el camino de la descripción analítica de lo que sucedía en el escenario, actitud prudente ante un fenómeno cuya complejidad no era fácil de comprender. Pero, además, parecía oportuno buscar una vía de acercamiento a este tipo de propuestas escénicas, perfilar sus características y tratar de señalar aquellos rasgos que lo diferenciaban de las formas convencionales. Se trataba de un primer paso para formular un discurso teórico acerca de este teatro desde instancias externas a la creación. Esta vía es la que prefiere, por ejemplo, Gaspar Cano, quien explica cómo: *A partir de una noticia periodística Fernández Lera propone una estructura abierta, no lineal ni cronológica, tampoco narrativa y, supongo, ha adjudicado el texto durante los ensayos a los actores según el trabajo*¹³.

Un camino semejante sigue José Henríquez, quien abunda en nociones como la estructura abierta o la ruptura de la linealidad y aborda también uno

¹³ Cano, Gaspar, *Reseña* n. 213, 1991, pág. 18.

de los aspectos relevantes de esta concepción escénica: la diferente relación del actor con el texto y con el espectáculo:

Este texto está tratado como una partitura coral, en la que los cinco actores alternan diversos tonos y matices del recital, la narración y la declamación, multiplicando las presencias de dos únicos personajes, del hombre que narra y la mujer que espera y escucha.

Paralelamente, apoyados en la música y en las luces, los actores protagonizan escenas, imágenes, acciones simbólicas con objetos y materiales elementales (piedras, arena, maderas, planchas de hierro, telas), que plasman en secuencias casi autónomas, profundizándolos, los diversos sentidos de la pieza¹⁴.

Otros críticos, sin renunciar del todo a la posibilidad de analizar y aun de interpretar el contenido de la propuesta, se mueven indecisos entre la propensión a juzgar un trabajo cuyas claves se les escurren entre los dedos, pero que ejerce sobre ellos una cierta atracción, y la resistencia a aceptarlo plenamente, lo que se resuelve en la ya conocida acusación de hermetismo. Así sucede con los dos críticos de los periódicos de mayor tirada en el momento: Haro Tecglen y López Sancho. Para el primero de ellos, el espectáculo:

Consigue una belleza de objetos, de tallas que representan a los hombres de piedra, de luces, de grupos de actores que decoran con su actitud, con su vestuario y sus actitudes (sic). Metáforas visuales, con metáforas literarias, estas últimas menos conseguidas. La belleza, la línea estética, es admirable, pero difícilmente llena por sí sola la hora y pico de la representación, aunque sea también admirable y pulcra la interpretación de los actores, muy penetrados y muy especializados en este género. Se ha visto mucho teatro así (...) y es evidentemente un género¹⁵.

López Sancho se refiere a la condición *ceremonial* y a la *lentitud ritual* del espectáculo, que ha tratado de explicar como

Montaje descriptivo, manejador de una amplia y complejísima semiótica que aparece traspasada de signos de la vida social a los signos propios de la expresión dramática. No se propone al espectador una acción dramática propiamente dicha, sino la descripción más que simbólica, alegórica, de algo sucedido.

¹⁴ Henríquez, José: "Una función para compartir riesgos", en *Ya*, 28.XI.1990, pág. 39.

¹⁵ Haro Tecglen, Eduardo: "Los hombres de piedra. Un nuevo espacio para Madrid", en *El país*, 10.XI.1990.

Y concluye la crítica con unas líneas reticentes y un sí es no es mezquinas *Teatro difícil, tal vez simple esbozo de ideas necesitadas de sedimentación al que sirven devotamente los cinco intérpretes*¹⁶.

También se ocuparon del estreno otros diarios, como *El Mundo*, *Diario 16* o *El Sol*¹⁷. *Los hombres de piedra* aparece recogido en el balance de la temporada que publicaba Francisca Vilches¹⁸.

Pero el trabajo más amplio y ambicioso lo ofreció Pedro Valiente en *El público*¹⁹. Se trata de un ensayo de mayor extensión que las críticas al uso, en el que analiza los procedimientos empleados en la construcción del espectáculo, enmarcado en la trayectoria de La Tartana como compañía, y desde la convicción *de que algo está surgiendo*. Valiente, al tratar de aproximarse a la poética de La Tartana, destaca aspectos como:

El sello de una propuesta escénica que ha celebrado interesantes hallazgos en el uso de los objetos, el movimiento y la mecánica. Partiendo de estructuras dramáticas no narrativas e incorporando apariciones, acciones o coreografías. La Tartana ha apostado desde una concepción plástica del teatro, por cosas como la desaparición del personaje, la abstracción, el desgarró, lo simbólico, la subjetividad a toda costa, la implicación de la realidad en la irrealidad y viceversa o la dramaturgia silenciosa.

O, más adelante, a la *subjetivación del lenguaje y la personalidad creativa, integrando la estética como un elemento más de significación, centrada en la plasticidad, la composición escénica y el tratamiento de los objetos*.

Aporta también su espiguo de influencias recibidas por *Los hombres de piedra*, que van desde el espectáculo de *Otoño* hasta la biomecánica de Meyerhold, pasando por Heiner Müller.

En 1991 se estrenaron también tres espectáculos significativos: *Matando horas*, de Rodrigo García y *Paisaje y voz. Historia de un árbol y Muerte de Áyax*, ambas de Antonio Fernández Lera.

Matando horas mereció ya una atención propia de un trabajo de referencia y suscitó críticas diversas. Haro Tecglen, no siempre comprensivo con este tipo de propuestas, valoró el trabajo y reivindicó las cualidades literarias del texto, en el que advirtió los ecos de Beckett, Peter Handke y Heiner Müller,

¹⁶ López Sancho, Lorenzo: "Arduo ensayo: *Los hombres de piedra* en el teatro Pradillo", en *ABC*, 18.XI.1990, pág. 120.

¹⁷ Villán, Javier: "Teatro minimal", en *El Mundo*, 10.XI.1990; Centeno, Enrique: "El nacimiento de una sala", en *Diario 16*, 12.XI.1990; Armiño, Mauro: "Ritos y desguaces modernos", en *El Sol*, 11.XI.1990.

¹⁸ Vilches, Francisca: "La temporada teatral española" (1990-1991), en *ALEC*, 18, 1993, pág. 574.

¹⁹ Valiente, Pedro: "Infiernos concéntricos", en *El público* n. 82, enero-febrero 1991, págs. 97-98.

influidos que consideraba *legítimos* en un escritor joven²⁰. También se mostró elogioso con la escenificación. Sin embargo, el juicio de Enrique Centeno fue muy diferente. Pese a que reconocía que *Matando horas* poseía una *cuidada redacción*, descalificaba un trabajo que tachaba de burgués y reaccionario, sin aducir más razones para ello que la pretendida *pedantería lingüística* a la que aplica el quevedesco marbete de *la culta latiniparla*. Y aunque reconoce en *Matando horas* las huellas de Müller y de Koltès, estima que Rodrigo García ha tomado exclusivamente el envoltorio de lo que estos creadores proponen. No fue el único espectáculo de esta tendencia estética que al crítico le pareció hermético, poco comprometido y desconocedor de los mecanismos de la dramaticidad.

Pedro Valiente profiere juicios similares, aunque expresados en un tono más moderado, en un artículo intencionadamente titulado “El tiempo que pesa”. Considera el crítico que en *Matando horas se evidencia también su dramaturgia pobre, su insuficiencia teatral y sus apagados principios estéticos*²¹. La referencia a los maestros que han podido influirle parece juzgada desde la consideración de que el dramaturgo ha rebajado o banalizado lo que aquellos pudieran aportar: *Beckett de nuevo, pero sin astillas. O Heiner Müller, simplificado y depurado por la postmodernidad*.

Estos juicios tajantes dejan paso, sin embargo, a una conclusión paradójicamente alentadora:

Queda la propuesta de un autor prometedor y el ensayo de un camino (...) no por conocido (desde las vanguardias históricas) menos abocado a ser tal vez (...) un teatro adelantado, a la espera de un espectador del futuro que lo aprehenda en toda su imposible integridad.

Quien suscribe estas páginas se ocupó de *Matando horas* en una crítica que trataba de perfilar algunas de las líneas que configuraban su poética, elogiaba la belleza de su estilo y auguraba la consolidación de Rodrigo García como autor de vanguardia. Destacaba en aquellas líneas la combinación de lo narrativo con la recitación rítmica y, sobre todo, la importancia que adquiriría *la lluvia de objetos que cayeron en manos de la mujer sin colmar su vida de sentido*²². Un poco más tarde, en el balance de la temporada 90-91 que se publicaba en

²⁰ Haro Tecglen, Eduardo: “Retrato de mujer”, en *El país*, 6.IV.1991.

²¹ Valiente, Pedro: “El tiempo que pesa”, en *El público* n. 85, julio-agosto 1991, pág. 38.

²² Pérez-Rasilla, Eduardo: “*Matando horas*. ¿Un joven autor que se afianza?”, en *Reseña* n. 218, 1991, pág. 50.

1993, Vilches describía *Matando horas* como un bello texto literario sobre la soledad²³.

María del Carmen Sánchez y Jerónimo López Mozo se ocuparon de la publicación del libro que incluía tres de las primeras piezas de Rodrigo García²⁴. La reseña, precisa y sagaz, hace un primer balance del teatro del dramaturgo y atiende a su obra desde la perspectiva estrictamente literaria. Así, los autores señalan la dependencia de *Martillo* respecto a la obra de Heiner Müller y advierten en los otros dos títulos *mayores dosis de originalidad y un decidido propósito de hallar una línea propia y vanguardista*. Valoran un lenguaje dotado de una nada despreciable calidad literaria y sitúan a Rodrigo García entre los más prometedores representantes del teatro joven español. *Matando horas*, constituye, a juicio de los reseñistas, el primer gran paso de su autor hacia un teatro libre, hasta donde ello es posible, de influencias²⁵.

Paisajes y voces (Historia de un árbol), estrenada en el Teatro Pradillo el 2.V.1991, motivó un lúcido ensayo de Alberto Fernández Torres, que servía de reflexión sobre el quehacer de La Tartana y, por extensión, de este grupo de creadores del que venimos hablando. Su partida es la consideración de *Paisajes y voces* como un hito de la compañía, que, en consecuencia, permite hacer examen sobre la relación entre sus pretensiones estéticas y sus logros:

Paisajes y voces supone probablemente la expresión más alcanzada del intento que lleva desarrollando La Tartana de poner en práctica en sus espectáculos una relación diferente entre texto y espacio escénico.

Da la impresión de que lo que se propone el grupo no es tanto invertir la preponderancia tradicional del primero sobre el segundo (...) sino de intentar una especie de concepción simultánea de ambas desde el punto de vista dramático.

Así, ni el texto rabiosamente poético elaborado por Antonio Fernández Lera para *Paisajes y voces* sería la mera ilustración literaria de un espectáculo que tendría en la utilización del espacio escénico su elemento esencial, ni este último sería únicamente la materialización sobre la escena de las líricas imágenes propuestas en el texto. El espectáculo es, por el contrario, una cita entre texto y escenografía que se produce simultáneamente. O, si se prefiere, más que una cita, una confrontación²⁶.

²³ Vilches: Francisca: *ALEC*, 18, 1993, pág. 574.

²⁴ García, Rodrigo: *Acera derecha, Martillo, Matando horas*, Madrid, CNNTE, 1991.

²⁵ Sánchez, M. Carmen y Jerónimo López Mozo: "Libertad e influencias", en *El público* n. 86, septiembre-octubre 1991, pág. 141.

²⁶ Fernández Torres, Alberto: "Relación indefinida", en *El público*, n. 85, julio-agosto 1991, pág. 37.

No podemos dejar de llamar la atención sobre la pertinencia del planteamiento que ofrece Fernández Torres. La observación sobre la simultaneidad entre texto y espectáculo basada en una relación de confrontación entre ambos elementos abre una vía diferente para el análisis de estos trabajos y sugiere una perspectiva que superaría los prejuicios sobre la pretendida falta de teatralidad o los supuestos excesos verbales de estas propuestas.

Sin embargo, para Fernández Torres, estos espectáculos dejan ver también su talón de Aquiles. *El intento no se lleva a cabo sin pérdidas*, opina el crítico, quien relaciona esas carencias con la voluntad de adquirir *cada vez más un mayor nivel de abstracción* que conduce a la reducción del contenido al *puro juego teatral*. Concluye entonces que:

De este modo, los últimos montajes del grupo se mueven en un auténtico filo de navaja: más que proponer una nueva definición de la relación entre texto y espacio escénico, parece en ocasiones que lo que proponen es una total indefinición de esa misma relación.

Y, si bien esta conclusión parecer presentar algunas concomitancias con las habituales acusaciones de hermetismo, sale al paso de ellas por cuanto sitúa ese juego teatral en una rigurosa, aunque arriesgada, experimentación escénica y en una preferencia por la indefinición deliberada, y no en la arbitrariedad o en la falta de destreza constructiva. Cabría preguntarse de nuevo si, en ese cuestionamiento de la relación entre el texto y el espacio escénico, no estaba precisamente el eje de un discurso cuya pretensión era subvertir los modelos como expresión del rechazo del sistema –cultural, político, etc.– que los imponía.

Se ocuparon también de *Paisajes y voces (Historia de un árbol)* críticos como Mauro Armiño²⁷, Javier Villán²⁸ y José Henríquez²⁹.

Muerte de Ájax, de Fernández Lera, estrenada en el Teatro Pradillo, el 14.XI.1991, cosechó opiniones diversas en su confrontación con la crítica. Enrique Centeno escribió un artículo en el que volvía a considerar el espectáculo como un fatigoso ejercicio que requería la labor de desentrañamiento de su sentido por parte del público.

Probablemente a Fernández Lera, como en otras ocasiones, no le importa demasiado que su texto llegue de forma completa al espectador, o que éste lo pueda interpretar a su gusto. Pero lo que en poesía –de la que este texto se alimenta– es una casi imprescindible cualidad, la polisemia, tiene en el hecho teatral una difícil transposición. Al menos si consideramos el espectáculo

²⁷ Armiño, Mauro: “Ecologismo y rito”, en *El Sol*, 4.V.1991.

²⁸ Villán, Javier: “Mirar y ver”, en *El Mundo*, 7.V.1991.

²⁹ Henríquez, José: “Una nana popular para títeres y mayores”, en *Ya*, 6.V.1991.

como estrecha relación de comunicación asamblearia. Este texto lo mismo puede parecer rico y sugerente que pobre y aburrido según estas dos distintas concepciones³⁰.

Señalaba como modelo de *Muerte de Áyax* al dramaturgo Heiner Müller, quien no se libraba tampoco de las amargas descalificaciones del crítico, que lo apostrofaba como *glorificado mitómano*. Y, aunque hablaba de la cuidada estética del espectáculo de Fernández Lera, concluía que el teatro español necesitaba una orientación diferente del esteticismo que dominaba *Muerte de Áyax*. De nuevo la propuesta formal se presentaba para el crítico como un abismo insalvable desde la negativa de este a comprender cómo la reformulación del lenguaje teatral era precisamente la expresión de disconformidad y hasta de rebeldía por parte del creador.

Javier Villán recibió el espectáculo con mejor disposición. Elogió el trabajo de las actrices, la manipulación de las marionetas y otros aspectos, como la iluminación o el preciso trabajo de Juan Muñoz, como director de escena. Sin embargo, tampoco conseguía disipar sus dudas respecto al sentido profundo y al alcance último del la propuesta. La crítica se inicia con una tentativa de descripción de los procedimientos que se emplean en la construcción del espectáculo y con alguna vacilación sobre el sentido de la propuesta:

Palabras como ecos: conceptualización hermética de las sombras. Palabra poética y palabra dramática. Este nuevo espectáculo de La Tartana y Antonio Fernández Lera se apoya en la palabra lo imprescindible. Para darle voz al violento y acompasado juego de los muñecos. Palabra bella para ponerle música a la épica sangrienta de Áyax suicidado. Este desdoblamiento de movimientos y de voces es un juego dramático arriesgado y medular³¹.

Y termina el artículo con una tímida sugerencia que desvela acaso las propias incertidumbres del crítico y que apuntan en una dirección similar a la de otras valoraciones, aunque desde una posición personal mucho más prudente: *Una esencialidad cuyo perfeccionismo formal quizá mereciera una carga más explícita de contenido para que fuera valorada en su verdadera dimensión*.

En la prensa aparecieron también las críticas de Mauro Armiño³² y Alberto de la Hera³³.

³⁰ Centeno, Enrique: “*Muerte de Áyax*”, en *Diario 16*, 17.XI.1991.

³¹ Villán, Javier: “*Belleza bifronte*”, en *El Mundo*, 17.XI.1991.

³² Armiño, Mauro: “*Ayante se fue a la guerra*”, en *El Sol*, 21.XI.1991.

³³ Hera, Alberto de la: “*Sófocles y el festival de Otoño*”, en *Ya*, 20.XI.1991.

Mi propia crítica de *Muerte de Áyax*, publicada en *Reseña*, acentuaba la recuperación de la voz silenciada de la mujer y el discurso contra la barbarie, asociado al varón. Desde la perspectiva formal y plástica, dirigía la atención hacia la exploración de algunos símbolos de carácter telúrico y a la utilización de la palabra como elemento rítmico y coral, reforzada por una dicción salmódica. E incidía en las influencias de Beckett, Kantor y Müller³⁴.

Poco después, Sarasola³⁵ ofrecía una crítica descriptiva y analítica, cuidada y precisa, que se mostraba elogiosa con el espectáculo. Destacaba en ella la mezcla de planos: antigüedad/modernidad, mito/logos, clasicismo/cotidianidad, etc., y, consecuentemente, la interacción presente-pasado, obtenida mediante la manipulación de los muñecos y la distancia proporcionada por las dos narradoras –a las que Sarasola relaciona con el personaje de Tecmesa– y que funcionan a la manera de un coro.

Un balance de estos dos años de crítica sobre los espectáculos de Marquerié, Fernández Lera y García ofrece un dibujo complejo en el que se perfilan algunas líneas recurrentes. En primer lugar, se constata un interés, en ocasiones disimulado, pero al que los críticos no pueden sustraerse. Ese interés se vierte en un tratamiento casi siempre apasionado y comprometido, para bien o para mal, con los espectáculos a los que se enfrentan. En segundo lugar, se advierte en la crítica una dificultad metodológica, casi estructural podría decirse, para analizar –y aceptar de un modo o de otro– las propuestas de estos creadores. Los críticos sienten que las propuestas ejercen sobre ellos una suerte de fascinación –compatible muchas veces con el rechazo frontal o hasta airado–, pero muchas veces se ven constreñidos a escribir de una manera vacilante, como si les faltara el vocabulario preciso o la perspectiva adecuada para analizar los espectáculos. A esta indeterminación se añade frecuentemente la convicción o el prejuicio relacionado con la necesidad que el hecho teatral tiene de una comunicación inequívoca. Al no encontrarla en estas propuestas, frecuentemente acusan a sus creadores de herméticos o de esteticistas sin intención social. En los casos más agudos, los críticos tildan a los creadores de reaccionarios o de faltos de destreza en el manejo de los instrumentos dramáticos propiamente dichos.

Sin embargo, el conjunto de la crítica acierta pronto con el universo escénico que estos creadores toman como referencia y apuntan enseguida los nombres de Beckett, Kantor, Handke y, sobre todo, el de Heiner Müller. Por lo demás, algunos tanteos esbozan ciertos rasgos de las poéticas de estos creadores, como la utilización rítmica y ritual de la palabra, la disolución del personaje, la importancia decisiva de los aspectos plásticos del espectáculo o

³⁴ Pérez-Rasilla, Eduardo: “*Muerte de Áyax*”, en *Reseña* n. 224, 1992, pág. 27.

³⁵ Sarasola, Daniel: “El señor de las bestias”, en *El público* n. 89, marzo-abril 1992, págs. 40-41.

el diferente papel que se otorga al actor en este tipo de trabajos. Y los ensayos más lúcidos apuntan algunas otras cuestiones, como el cambio que estas propuestas introducen en la relación entre el texto y el espacio escénico y entre el espectáculo o el espectador.