

## **AlmaViva Teatro: clásicos desde el compromiso**

Marta Olivas

*Universidad Complutense – Instituto del Teatro de Madrid*

*molivas@ucm.es*

**Resumen:** Este artículo aborda la trayectoria de la compañía AlmaViva Teatro y su trabajo con la puesta en escena del teatro aurisecular. Estos montajes están basados no solo en la reivindicación de la actualidad del propio texto o el mensaje de compromiso social que pueda transmitir al espectador del siglo XXI con respecto a su propio contexto, sino también en la apuesta por espacios escénicos no convencionales que resignifican el texto y lo conectan aún más con la concepción colectiva del Teatro.

**Palabras clave:** AlmaViva Teatro; teatro clásico; compromiso social; espacios no convencionales; *Fuente Ovejuna. Ensayo desde la violencia.*

---

**Abstract:** This article presents AlmaViva Teatro's career and their work with Spanish classics of the Golden Age. The stagings are based not only on the recognition of texts' novelty or the social engagement that these can transmit to XXI<sup>st</sup> century spectators in relation with his own context but also on the use of non-conventional theatrical spaces which redefine the play and connect it even more with the collective conception of Theatre.

**Keywords:** AlmaViva Teatro; Spanish Golden Age theatre; social engagement; non-conventional theatrical spaces; *Fuente Ovejuna. Ensayo desde la violencia.*



De unos años a esta parte, hemos asistido a la proliferación de compañías teatrales al margen de las grandes salas, gestionadas por grupos privados –volcados sobre todo en un teatro comercial: musicales de gran formato, teatro cómico y, alguna vez, en montajes dirigidos o protagonizados por figuras consagradas y bien conocidas por el gran público– o entidades estatales –quizá demasiado preocupadas por la consolidación del canon y, hasta hace muy poco, incapaces de dar cabida a autores jóvenes o compañías más modestas–. La situación de bonanza de la creación dramática española contrasta con la escasez de medios y el delicadísimo momento que atraviesa el teatro a causa de la crisis económica y las últimas decisiones gubernamentales concernientes a la subida del IVA aplicado a las artes escénicas. En mitad de este desolador panorama, en el que la contratación ha descendido y muchas compañías luchan cada día por sacar adelante sus espectáculos, se han constituido nuevos espacios más cercanos a las necesidades de estos grupos independientes. Así, en Madrid, la oferta del *off* ha crecido considerablemente dando cabida a puestas en escena que difícilmente suben a las tablas de los grandes teatros. A salas emblemáticas como Cuarta Pared o Teatro Pradillo se han sumado otras como Nave 73, Garaje Lumière –que, lamentablemente, se vio obligada a echar el cierre el pasado año–, Teatro de La Puerta Estrecha o Teatro del Barrio. Algunas de ellas, como La Casa de la Portera o La Pensión de las Pulgas son espacios domésticos reconvertidos en escenarios que ofrecen a las compañías insólitas posibilidades de representación. No obstante, la renovación de la escena no solo viene de la mano de esta transformación empresarial sino también y, sobre todo, de los propios profesionales que cultivan dramaturgias que no aspiran a formar parte del *canon comercial*, apuestan por la experimentación en espacios no convencionales y se encuentran cómodos en los márgenes del *negocio* teatral.

AlmaViva Teatro es una de esas compañías que conforma el circuito alternativo madrileño. Nace en 2007 en el ámbito de la Real Escuela Superior de Arte Dramático –RESAD– desde una responsabilidad colectiva para con el público que se traduce en la representación de textos que reflejan una realidad social a partir de los que este pueda reflexionar. Fundada y dirigida por César Barló, la compañía ha trabajado desde estos principios en cada una de sus puestas en escena, convirtiendo ese *compromiso* en una de sus señas de identidad. Para establecer las bases del diálogo con el público, han priorizado montajes de los que sea

posible extraer algún mensaje que apele a la conciencia cívica del auditorio. Esta concepción del arte dramático está basada esencialmente en las ideas expuestas por Piscator (1963: 142) en *El teatro político*:

Hoy, en que la dilatada masa del pueblo quiere intervenir en la vida política si no quiere verse reducido a un asunto precioso para los quinientos elegidos, [el teatro] ha de estar ligado en la prosperidad como en la ruina, con las necesidades, exigencias y dolores de esta masa. En último término, no tiene ningún otro cometido que hacer consciente a los hombres que afluyen al teatro todo lo que aún dormita más o menos turbio y confuso en su inconsciencia.

En sus líneas de investigación y creación encuentran cabida tanto textos contemporáneos o de propia creación como clásicos: sin duda, el terreno que más han explorado durante sus seis años de andadura.

## 1. El clásico como medio y mensaje

El teatro áureo español –en especial Lope y Calderón– ha sido reivindicado desde las tablas por AlmaViva como plenamente actual no solo desde el punto de vista de su evidente calidad dramática sino, sobre todo, gracias a los conflictos e ideas que presenta. Subido a las tablas las más de las veces de una forma *arqueológica*, AlmaViva aborda el clásico desde una perspectiva contemporánea y *contemporaneizante* que lo conecte con el público de hoy<sup>1</sup> y una escenografía sintética que priorice la palabra y la interpretación como vehículo de ideas y sensaciones.

César Barló abrió la veda con una apuesta arriesgada: *Los comendadores de Córdoba* (2007) uno de los dramas de honor más crueles de Lope, escrito en 1596, de truculencia cercana a Séneca y desconocido para el gran público, que se estrenó en la RESAD el 9 de octubre. El

---

<sup>1</sup> También en el tratamiento de los clásicos podemos rastrear la influencia de Piscator que ya resultase definitoria para el trabajo de Lorca en La Barraca: “Al juzgar si se está o no autorizado a transformar los dramas clásicos adaptándolos a las necesidades del teatro moderno, se comete una falta siempre que se establezcan paralelos con otros dominios del arte. Es verdad que nuestras relaciones con las obras de la pintura y de la plástica clásicas son puramente de museo. ¡Desgraciadamente! Por el contrario, la obra teatral tiene que hacer entrar necesariamente el interés puramente histórico, etimológico, en el campo de la experiencia de la generación que constituye el público de cada época” (Piscator, 1963: 140).

argumento estaba inspirado en la historia real de la terrible venganza de Fernando Alfonso de Córdoba, Caballero Veinticuatro de la ciudad cortubí que, a su regreso de la conquista de Granada, descubre la infidelidad de su esposa. Tras un macabro baño de sangre para limpiar su nombre, que se cobró casi una decena de víctimas, el Veinticuatro no solo no es castigado por los Reyes Católicos sino *recompensado* con una nueva esposa por la ejemplar defensa de su honor como caballero –en la obra, representada por un maniquí–. Antonio Sansano y César Barló, en su labor como dramaturgistas, acercaron esta reflexión sobre la violencia de género al siglo XXI. Como si de una loa moderna se tratase –más bien *contraloa*, pues no se llevaba a cabo con un afán distendido y gozoso sino todo lo contrario–, la representación comenzaba con la exposición de titulares periodísticos actuales donde se daba cuenta de declaraciones y sentencias judiciales que testimoniaban una justificación institucional y social de la crueldad contra la mujer muy similar a aquella que ejerció en su momento Juan II –los Reyes Católicos en la obra de Lope–:

ACTOR 1.- Madrid, 2002.

ACTOR 2.- La Audiencia Provincial absuelve a Rafael E. V. un joven que en febrero de 2001 intentó matar a su esposa asestándole hasta treinta y seis puñaladas, se le aplicó la eximente completa de enajenación mental.

ACTOR 3.- Tomó un cuchillo de la cocina y comenzó a propinar a la joven puñaladas por todo su cuerpo. Sin embargo en uno de los lances, el arma se partió y Rafael acudió a la cocina en busca de otro objeto punzante para matar a su esposa.

ACTOR 4.- Tras asestarle treinta y seis puñaladas, el imputado intentó estrangular y arrojar por la ventana a la moribunda.

[...]

ACTOR 5.- Córdoba, 1487.

ACTOR 3.- Fernando, Veinticuatro de Córdoba, se entregó a la justicia tras haber traspasado hasta seis veces el pecho de su esposa, con su espada.

ACTOR 1.- El asesino cumplió con la última voluntad de la joven e hizo ir a un fraile a su casa para que su esposa pudiera tener confesión antes de ser asesinada (Vega, 2007: 2).

Este prólogo determinaba la interpretación del espectador que, sobreecogido, asistía a una puesta en escena sobria con una escenografía

simbólica –concentrada en apenas dos banquetas, dos redes y dos escaleras– que subrayaba el patetismo de lo representado. *Los comendadores de Córdoba* participó en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro de ese mismo año, donde fue alabada por el público y la crítica, quien encomió no solo el buen hacer de la compañía sino la revalorización llevada a cabo de un texto preterido a partir de su mensaje atemporal.

La compañía volvería a reencontrarse con el Fénix dos años después, al poner en escena *El Hamete de Toledo*, estrenada también en la RESAD el 25 de noviembre de 2009, que no se había vuelto a subir a las tablas desde 1617. En ella se cuenta la historia de Hamete: un rico galán de Meliona apresado en el mar por un galeón español y vendido como esclavo a un caballero toledano: don Gaspar. Zaherido y humillado por los cristianos –quienes le instan sistemáticamente a la conversión– y destrozado por la separación de su amada Argelina, Hamete decide cifrar su venganza en la destrucción del amor de su amo mediante el asesinato de Leonor, la esposa de este. A causa de las execrables torturas a las que es sometido como castigo, Hamete acaba cediendo a las imposiciones de los toledanos y se convierte al cristianismo. Esta descorazonadora tragedia fue representada desde un prisma estético tan estilizado y arriesgado como el de *Los comendadores de Córdoba* –un trabajo escénico basado en la composición más que en la construcción– aunque con una dramaturgia más clasicista precisamente por la contundencia escénica del último acto de la obra –otro ejemplo de esa truculencia lopesca–, que hacía sobradamente ostensible al público su carga ética. El vilipendio y el menosprecio al que se somete a la inmigración arrastran al extranjero a una espiral de rencor que solo puede desembocar en la réplica del tratamiento injusto recibido. Una vieja historia nunca aprendida; la intolerancia alimenta el odio y el odio genera el horror:

Una sociedad encerrada en sus propias creencias y poco permeable en un mundo cada vez más heterodoxo, está condenada a ciertos comportamientos que no son propios del siglo XXI ni de una sociedad civilizada (Barló, 2009).

*El Hamete de Toledo* participó en el Certamen de Teatro Fronterizo 2010 de Caudete (Albacete), uno de los más conocidos dentro del circuito del teatro social y político y, al igual que el Lope anterior, fue bien

acogido por la crítica, que, en líneas generales, elogió la propuesta y su realización dramática, escenográfica e interpretativa:

La mayor virtud de esta representación es su mayor defecto. Respetuosos con el texto [...] AlmaViva Teatro se come a Lope por los pies; crea un espectáculo multidisciplinar, una provocación para los sentidos donde escenografía, música, luz y la interpretación, sobrecoge e impresiona por su calidad y fuerza, pero deja algo fatigado el verso, urdido hace cuatrocientos años y que requiere cierta atención sobreañadida (Lafuente, 2010).

Uno de los espectáculos más heterodoxos de esta compañía fue *S. Semíramis en el espejo de Segismundo*, con dramaturgia en clave de musical de Diana I. Luque y César Barló a partir de *La hija del aire* y *La vida es sueño*. Calderón era ya un viejo conocido de AlmaViva Teatro que, en 2009, había estrenado *La hija del aire –parte primera–*: una reflexión sobre la ambición, el poder y los métodos que emplea el ser humano para conseguirlo. Este mismo planteamiento se mantiene en *S* aunque con una mayor experimentación formal y escénica, donde las canciones que trufaban el espectáculo –todas ellas originales– constituían un elemento conceptual medular. La historia de Semíramis se intercala con la del príncipe de Polonia y con textos originales de Luque y Barló en un juego dialógico fragmentario entre el texto clásico y el contemporáneo conformando una fábula análoga a *La hija del aire*. Semíramis y Segismundo son en esta ocasión dos músicos de rock –la primera consagrada y el segundo emergente– que luchan por una mantener el estrellato y el otro por alcanzarlo desbancando al rival.

Los tres primeros montajes de la compañía *Los comendadores de Córdoba*, *El Hamete de Toledo* y *La hija del aire –parte primera–* generan una especie de pequeño corpus dentro del repertorio de AlmaViva: el de la recuperación de clásicos olvidados o poco conocidos. De esta nómina, solo *La hija del aire* había sido llevada a los escenarios apenas en tres ocasiones –las más célebres de la mano de Lluís Pasqual (1981) y Jorge Lavelli (2004)–.

## 2. Teatro fuera del teatro: trabajo en espacios no convencionales

La voluntad social que impulsa todos los montajes de AlmaViva fue llevada un punto más allá desde que, en noviembre de 2011, privile-

giasen el espacio no-convencional como espacio escénico con el fin de acercar el mensaje universal del clásico a un público particular y a un contexto concreto que actualizase o incluso resignificase el original. En este sentido, el primer jalón lo constituyó *3 Belisas*, un espectáculo a partir del texto lorquiano *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, representado en unos viejos cuarteles militares en el I Certamen Micronesia de Huesca en 2011. Anteriormente, habían reivindicado la tradición de la representación dentro de las iglesias con *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma*, de Calderón, en la Catedral de Yepes –Toledo– con motivo de la celebración del Corpus Christi en 2008. No obstante, han sido los dos últimos montajes de la compañía: *Don Juan Tenorio* y *Fuente Ovejuna. Ensayo desde la violencia* en los que ese acercamiento al público y a la obra misma a través del espacio ha sido explorado de forma definitiva.

### 2.1. *El fenómeno Tenorio*

En julio de 2011, la visita casual de César Barló al solar situado en la plaza de la Cebada, en el corazón del castizo barrio de La Latina, en Madrid, encendió la chispa. Lo que, en principio, partió como una idea, acabó convirtiéndose en *Don Juan Tenorio*: un vastísimo proyecto en el que participaron más de cien profesionales de forma totalmente desinteresada y sin ningún tipo de apoyo o subvención gubernamental. La iniciativa de AlmaViva contó con el apoyo de los gestores del espacio, la Asociación de Vecinos de Centro-La Latina –AVECLA– y Campo de Cebada, lo que permitió su puesta en marcha. Como apuntábamos, *Don Juan Tenorio* se concibió a partir del espacio y, desde su génesis, fue entendido como una reivindicación del solar como un lugar vivo y de encuentro colectivo a través del hecho teatral. La elección de la obra vino determinada también por este empeño de comunión con el espectador. Para un espacio urbano y colectivo, quizá la obra de teatro más popular de los últimos 150 años, *Don Juan Tenorio*, y la festividad a la que siempre ha estado ligada, el día de Todos Los Santos, fuese la opción *a priori* más sencilla. Sin embargo, se trataba también de una elección arriesgada que se antojaba incomprensible a ojos de quienes interpretaban el texto de Zorrilla como la acartonada encarnación de una ideología patriarcal, machista, reaccionaria y ultracatólica y, su puesta en escena, la consiguiente sanción de dicha ideología. No

obstante, aquellos estaban también obviando la inherente teatralidad del texto y una posible adaptación que acercase esa subversión del original mito tirsiano al siglo XXI. La relectura propuesta por Barló revalorizó el papel determinante que juega la mujer –más allá de su rol pasivo como desencadenante o pretexto dramático para la acción del personaje masculino arquetípico del romanticismo español–, convirtiendo la versión en una celebración del poder transformador del amor en lugar de la antonomástica interpretación en clave religiosa. Esta actualización de la versión se correspondió con una actualización también de la puesta en escena tanto en el plano interpretativo como escenográfico y de vestuario. Siete actores y cinco actrices distintas encarnaban a Don Juan y su amada, Doña Inés –uno por acto–, cada uno de los cuales era abordado desde una concepción estética distinta.

La experiencia resultó todo un éxito que se repitió en 2012 y 2013, ambos montajes sufragados mediante micromecenazgo. La conjugación de los siete espacios escénicos que albergó el Campo de Cebada fomentó el multiperspectivismo y la comunicación con el espectador en estas dos últimas ediciones donde cada una de las escenografías fue diseñada por equipos distintos desde su personal acercamiento al mito. No obstante, en todas ellas se incorporaban siempre en el ámbito escénico tanto elementos del espacio teatral como al público, con quien se interactuaba y que transitaba por los distintos escenarios<sup>2</sup>.

Como veníamos apuntando, el *Don Juan Tenorio* de La Cebada de 2011 cosechó un éxito tal que, en 2012, el nuevo montaje dio lugar a un libro, *Don Juan Tenorio. La creación teatral en un espacio urbano*, que recogía, además de la versión del texto de Zorrilla, un diario de bitácora, fotografías de los ensayos, figurines y diseños de escenografía. Sobre la edición de 2013 –hasta la fecha, la que más afluencia de público ha recibido– se está elaborado un documental que verá la luz en los próximos meses.

Desde la crítica, el entusiasmo hacia el montaje fue unánime, no solo por la propuesta sino por el afán de ofrecer al Campo de Cebada una segunda vida. Sobre el espectáculo de 2013 escribía Javier Vallejo (2013b):

---

<sup>2</sup> Este acercamiento al clásico desde la apuesta escénica experimental acerca a AlmaViva a compañías consagradas del panorama internacional como Punchdrunk, que combinan textos de inspiración clásica con dramaturgias y espacios no convencionales.

Una superproducción –la mayor que hay en Madrid en cartel–, hecha con cuatro mil euros mediante micromecenazgo. Admira, divierte e invita a pensar el *Tenorio* que César Barló y un equipo fantástico de más de cien profesionales han puesto en pie generosamente sobre siete escenarios, en el enorme solar que dejó el polideportivo de La Latina. Teatro civil, hecho para revincular el día de difuntos [...] con la representación de una obra cuyo amoral protagonista seduce mujeres por sistema para irle ganando vida a la muerte, hasta que un amor omnímodo lo redime. [...] A la disposición de proyectos civiles como este debieran de ponerse medios públicos o un espacio tan infrautilizado como el Matadero.

Sin duda, Don Juan Tenorio se ha convertido en uno de los acontecimientos del inicio de temporada para los madrileños que, año tras año, abarrotan el Campo de Cebada y entienden el evento como una nueva tradición de la que forman parte.

## 2.2. Fuente Ovejuna. *Ensayo desde la violencia: el teatro vuelve a la corrala*

Uno de los últimos proyectos de AlmaViva Teatro ha sido la versión de otro Lope: *Fuente Ovejuna*. La compañía ha seguido ahondando en la brecha abierta con *Don Juan Tenorio* y explorando las posibilidades de los espacios no convencionales para la representación: en esta ocasión, una corrala. Si bien han sido uno de los lugares prototípicos para el arte dramático desde el punto de vista histórico, hoy día las corralas son consideradas lugares exentos de toda convención teatral –exceptuando algunos festivales como el de Almagro–. Su recuperación acerca el texto a su marco de representación primigenio y, al mismo tiempo, lo reviste de una modernidad contestataria al *establishment*. En el caso que nos ocupa, una vieja corrala en el número 56 de la calle Montesinos, en el municipio madrileño de Aranjuez, motivó la puesta en escena de la obra más social *avant la lettre* del Fénix de un modo similar a lo que sucedió con *Don Juan Tenorio*: el espacio genera la dramaturgia. En esta ocasión, esta iniciativa partió de AlmaViva junto con la colaboración de la comunidad de vecinos y la empresa Focus Aranjuez. La corrala, un lugar hoy no-teatral pero de carácter esencialmente público, conectaba de forma directa con esta tragedia colectiva del célebre dramaturgo madrileño. La disposición del público en cuadrilátero, casi asamblearia, resultaba idónea para presentar el sufrimiento y la histórica rebelión

del pueblo cordobés de Fuente Ovejuna. Tanto la dramaturgia como el trabajo interpretativo partieron del diálogo con la corrala, que fue constante y enriquecedor para todo el equipo. Como sucedió en *Don Juan Tenorio*, la incorporación de los elementos arquitectónicos del espacio determinó muchas de las decisiones tomadas en la dirección de actores.

Esta relectura del espacio acompañó a una relectura del propio texto de Lope a partir de la contemporaneidad de los espectadores. Además de la simbiosis con el entorno, la elección de *Fuente Ovejuna* responde, como es habitual tratándose de un montaje de AlmaViva, al deseo de trasladar el germen de este clásico al espectador contemporáneo. En el caso de *Fuente Ovejuna*, la unión del pueblo frente al poder tiránico –no necesariamente al poder establecido– tras haber acatado servilmente muchos de sus preceptos y haber sufrido sus abusos de manera sistemática. Como ya sucediera con *Los comendadores de Córdoba*, se apostó por una dramaturgia actualizadora que emparentase el clásico con obras del siglo XX. Mediante la incorporación de textos paralelos al lopesco que abarcan testimonios en una estética cercana al teatro documento –declaraciones sobre la justicia del magistrado Gómez de Liaño–, obras dramáticas –*Insultos al público*, de Handke, o *Woyzeck*, de Büchner– hasta guiños al cine y la cultura de masas –*El club de la lucha*, de David Fincher–, se incide en la reflexión sobre la alienación del ser humano a manos del poder abierta por el Fénix en torno a 1612. Estos paratextos, que recorren el espectáculo de manera transversal, son entendidos por los dramaturgistas –de nuevo Sansano y Barló– como una pequeña *concesión* al público que, inmerso en una fuerte convención teatral, encuentra asideros interpretativos claros que consiguen que se sumerja de lleno en aquello que el montaje le está proponiendo. Es, además, un método para evidenciar esa contemporaneización del texto al receptor y fomentar la resignificación que propone la versión. Como es obvio, el espectador puede *suspender* el contenido social de una obra en verso escrita hace casi cuatrocientos años pero no es capaz de encogerse de hombros ante una interpelación directa sobre su propio estatus como ciudadano e incluso como espectador de teatro.

ACTOR 1.- Esta obra es un prólogo. No es el prólogo de otra obra, sino el prólogo de lo que ustedes mismos han hecho, de lo que ustedes mismos harán. Ustedes son el argumento. Esta obra es el prólogo de un argumento. Es el prólogo de sus costumbres. El prólogo de sus accio-

nes. El prólogo de su ocio. El prólogo de su sueño, de su descanso, de su esperanza, de su partida. Es el prólogo de la libertad y de la gravedad de sus vidas. Es también el prólogo de sus futuros placeres teatrales. Es el prólogo de todos los otros prólogos. Esta obra pertenece al teatro del mundo<sup>3</sup> (Barló, 2013).

Además, estos paratextos ajenos a los versos lopescos sirven de contrapunto al lirismo y la *teatralidad* inherente a ellos, lo que provoca, al mismo tiempo, una antítesis formal y una constatación del mensaje que contienen:

ACTOR 2.- Muchedumbre deseosa de la sangre de los gladiadores que combaten en la arena. La fiera, la indomable fiera, no sois vuestros pantalones, no sois el coche que lleváis, no sois el contenido de vuestra cartera... ¡Sois la mierda cantante y danzante del mundo! Sois la chusma. De este modo el individuo es descuartizado. ¿Alguna vez fue justo el veredicto de la turba?<sup>4</sup> (Barló, 2013).

El montaje se alza como una reacción a toda esa violencia padecida por los habitantes de Fuente Ovejuna y, especularmente, sufrida por la sociedad española a causa de la grave crisis económica generada por las corruptelas del poder político e institucional. Los abusos ilegítimos cometidos por el poder legítimo son padecidos por todos y horadan nuestro espíritu: “Esa violencia se traduce en nuestros cuerpos: en el semblante de la gente que va en el metro, en el perjuicio de la salud que experimentan aquellos que se han quedado sin cobertura médica o sin vivienda... El ciudadano se siente apaleado”<sup>5</sup>, sostiene César Barló. Por ello, partiendo de esa violencia, trasunto de la ejercida por Fernán Gómez de Guzmán, se apuesta por una interpretación desde la fisicidad a fin de que la denuncia sea aprehendida por el público y su conciencia no

---

<sup>3</sup> Este fragmento pertenece a *Insultos al público*, de Peter Handke, y es uno de esos paratextos que integran la obra.

<sup>4</sup> En esta intervención se entremezclan unas célebres declaraciones del juez Gómez de Liaño con el guión de *El club de la lucha*, de Jim Uhls, a partir de la novela homónima de Chuck Palahniuk.

<sup>5</sup> He de agradecer a César Barló, su cercanía y amabilidad durante la labor de documentación de este artículo, así como la concesión de una pequeña entrevista sobre el último montaje de su compañía. De este encuentro están entresacadas las citas que no remiten a ninguna referencia bibliográfica.

quede incólume. Como afirma el director: “Si el espectador se va a casa tranquilo tras ver el montaje, no ha visto la *Fuente Ovejuna* de Lope”. Esa suerte de *vibración popular* está explícita en la obra del célebre dramaturgo pero, en esta ocasión, pretende pasar las candilejas y llegar al espectador de tal forma que él también reaccione no solo dentro sino, sobre todo, fuera del espacio teatral. Los actores llevan sus cuerpos hasta el extremo, contraen los músculos, evocan con sus extremidades el río, el monte, las encrucijadas de caminos<sup>6</sup>... La estilización es, de nuevo, la clave de la composición escénica. El conflicto y la acción quedan desnudos, latiendo en la escena, solo vestida por el espacio. A diferencia del *Don Juan Tenorio*, no hay decorado alguno y el vestuario, obra de Juan Antonio Bello, es también sintético. Se pretende huir de todo artificio que pueda camuflar o trasladar la anécdota a un pasado con el que el auditorio no empatice. Por consiguiente, el hincapié en la sensibilización del receptor resulta aún más insoslayable que un espectáculo convencional: “Nos podrían reprochar que pecamos de obvios pero, a veces y, más aún en el momento en que nos encontramos, hay que decir las cosas de una forma muy obvia”, declara Barló.

En este sentido, la *vivencia* del agotamiento a través de la exigente interpretación a nivel físico y mental cercana al postdrama que coadyuva en esa subversión de la convención. Al inicio de la obra asistimos a una suerte de obertura a la manera operística desde el punto de vista del movimiento y la corporalidad. Es quizá uno de los momentos más exigentes del montaje pero que el espectador ha de experimentar para introducirse en el clima y el lenguaje físico sobre el que se basa este *Fuente Ovejuna*.

Los actores se agotan en escena y la actuación ilusionista se minimiza en aras de una apelación visceral y directa al público que asiste angustiado a la extenuación de los actores-personajes. En la corrala, donde la convención impuesta por el espacio teatral convencional queda abolida, la participación del público se producía de una forma más activa y su desasosiego se dejaba notar, llegando a interferir o, si se quiere, a complementar el desarrollo de la obra. Así lo constataba Javier Vallejo (2013) en su crítica para *El País*:

---

<sup>6</sup> Esta escenografía contenida y sintética –sin duda una constante en el tratamiento de los clásicos por parte de AlmaViva– camina, como veníamos adelantando, en pro de una interpretación libre de cortapisas u obstáculos tanto materiales como físicos o psíquicos en la línea del Teatro Pobre de Jerzy Grotowsky.

Aunque en *Fuente Ovejuna, ensayo sobre la violencia* cada movimiento está medido y estilizado, los actores no hacen como si, sino que lo hacen todo tan de veras que durante el estreno un espectador, sintiendo que el manoseo violento que Laurencia sufre a manos de los secuaces del comendador lo sufría su intérprete, se lanzó a gritarles: “Pero de qué vais”, y aún hubiera saltado a por ellos de no haber tenido quien le pusiera mano en brazo y de no haber concluido la escena una fracción de segundo después.

Por tanto, en el caso de AlmaViva Teatro, el carácter social y colectivo del espacio se duplica: no solo el que le pertenece *per se* como lugar de encuentro y convivencia entre los vecinos sino como lugar de protesta a través de la actividad teatral. El espacio es reivindicado como un espacio *de* la comunidad *para* la comunidad, esto es, un lugar activo por sí mismo, con una vida propia, capaz de ofrecer a sus vecinos un análisis de su propio estatuto como ciudadanos merced a la obra que acoge.

Además, desde el punto de vista escénico, el espacio teatral no convencional es significativo por sí mismo. *Fuente Ovejuna. Ensayo desde la violencia* ha viajado desde Montesinos 52 a salas de teatro, espacios mucho más estériles y desimplicados poética y simbólicamente. De hecho, su andadura comenzó mucho antes de su estreno ya que, durante el proceso de creación dramática, AlmaViva fue seleccionada para participar en el laboratorio escénico La Incubadora, organizado por el Corral de Comedias de Alcalá. Tras su paso por Aranjuez, el montaje llegó a Nave 73 a finales de ese mismo mes dentro del marco del I Festival Internacional de Teatro Clásico de Madrid. Tras el éxito de público, *Fuente Ovejuna. Ensayo desde la violencia* se reestrenó en la Sala Mirador –Centro de Nuevos Creadores– el 13 y 14 de septiembre del pasado año.

En junio, la compañía cruzó el Atlántico para participar en el Festival Cosmicómico de Teatro Alternativo Internacional de Zacatecas y el Festival de Teatro Helénico de México D.F. Su gira por tierras mexicanas se saldó también con alabanzas unánimes por parte de la crítica y el público, que se sintió muy cercano al conflicto presentado por Lope; ambos reivindicaron como necesario el teatro de riesgo y compromiso de AlmaViva.

### 3. A modo de conclusión

AlmaViva Teatro se ha erigido como una de las compañías más activas, coherentes y, al mismo tiempo, arriesgadas, del panorama independiente madrileño. Con pocos recursos y ningún tipo de apoyo institucional, sube a las tablas cada montaje gracias a la dedicación y a la pasión por el arte dramático que sus integrantes.

Todos sus proyectos son trabajados desde el riesgo pero también con el objetivo prioritario de ofrecer al espectador algo que va mucho más allá del entretenimiento: una idea o una reflexión que pueda desarrollar su conciencia cívica. Este riesgo y este compromiso con la sociedad para la que trabajan no están exentos de investigación y rigor—reseñados por cuantos se han acercado a ver alguna de sus puestas en escena—. Lejos del abigarramiento que, *a priori*, podrían sugerir propuestas como su *Don Juan Tenorio* o *Fuente Ovejuna. Ensayo desde la violencia*, el trabajo de esta formación parte de unas premisas claras y respetuosas para con la esencia del clásico que, quizá, a veces exijan demasiado al *espectador medio*, requiriendo de él una *confianza* por encima de la que algunos puristas están dispuestos a prestar. No obstante, pese a la dificultad que entraña el hecho de generar una línea de creación de este tipo y la inseguridad económica que supone no contar con un nicho de mercado definido, las obras se estrenan y el público no solo asiste sino que se muestra interesado por estos montajes y repite cuando tiene oportunidad. Esta fidelidad, junto con los parabienes de la crítica, supone, sin duda, el marchamo de calidad definitivo. Se ha alcanzado la conexión con el espectador: el objetivo de toda creación artística, el motivo por el que comedias escritas hace más de cuatrocientos años se siguen llevando a escena hoy en día. La prueba irrefutable de que el abismo que, en ocasiones, parece separar el pasado del presente, no es más que un obstáculo ficticio salvable a través de la verdad del buen teatro.

### 4. Bibliografía

- Barló, C. 2009. El Hamete de Toledo. La propuesta. *AlmaViva Teatro*. [http://www.almavivateatro.com/hamete\\_propuesta.htm](http://www.almavivateatro.com/hamete_propuesta.htm) [Acceso 18/12/13].
- Barló, C. (coord.). 2012. *Don Juan Tenorio. La creación teatral en un espacio urbano*. Madrid: Ediciones Antígona.

- Barló, C.; Sansano, A. & Vega, L. 2013. *Fuente Ovejuna. Ensayo desde la violencia*. Manuscrito.
- Grotowski, J. 1968. *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI.
- Lafuente Andújar, J. A. 2010. El Hamete de Toledo (Lope de Vega). Asociación de Prensa de Alicante, [http://www.asociacionprensaalicante.com/?section=id\\_344905](http://www.asociacionprensaalicante.com/?section=id_344905) [Acceso 8/10/11].
- Piscator, E. 1963. *El teatro político*. Hondarribia: Hiru.
- Vallejo, J. 2013. La rebelión oportuna. *El País*. [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/07/28/madrid/1375025226\\_568358.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/07/28/madrid/1375025226_568358.html) [Acceso 23/12/13].
- Vallejo, J. 2013b. Siete veces Don Juan. *El País*. [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/11/02/madrid/1383413901\\_505656.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/11/02/madrid/1383413901_505656.html) [Acceso 23/12/13].
- Vega, L. 2007. *Los comendadores de Córdoba*, versión de César Barló y Antonio Sansano. Manuscrito.