

**REFLEJO ILUSIONADO DE UN AMIGO, LA VISIÓN DE LOPE
A TRAVÉS DE LA ÓPTICA DE KANTOR**

CRISTINA GONZÁLEZ DOMÍNGUEZ

Universidad Complutense de Madrid

EN OCASIONES, EL PROCESO de creación de un montaje nos lleva hacia lugares que nunca hubiéramos imaginado explorar. De una simple casualidad, surge el camino hacia la creatividad pudiendo, en contados casos, generar un acontecimiento original con unos ingredientes que, en principio, pudieran parecer incompatibles. Es la sensación que poseo tras el proceso de creación de *Reflejo ilusionado de un amigo*, una versión de *Las Batuecas del duque de Alba*, pieza de teatro escrita por Lope de Vega a principios del siglo XVII, que estrenamos el 29 de mayo de 2015 en la sala de teatro madrileña *Kubik Fabrik*. Lo insólito de este evento teatral, que en ningún momento pretendimos presentar como un montaje al uso, fue que nos arriesgamos a adaptar un texto del Siglo de Oro español siguiendo la estética y el lenguaje escénico de Tadeusz Kantor. La idea nace, como en la mayoría de nuestras propuestas, de un consenso entre los miembros del grupo de entrenamiento e investigación actoral *Fuso Negro*. Era marzo cuando nos dispusimos a definir un *concreto* sobre el que los once actores pudiéramos trabajar hasta finales de mayo. Para este fin, Jesús Barranco¹, Daniel Moreno² y Jorge Gurpegui³, que eran los encargados de guiar el trabajo, nos ofrecieron cinco líneas de investigación posibles y, entre ellas, nos decantamos por el texto de Lope y por Tadeusz Kantor. Se pensó que, para complacer a la mayoría, se podrían fusionar ambas ideas y así desarrollar

¹ Actor y pedagogo madrileño, formado, entre otros, en el Teatro de Cámara Chéjov. Licenciado en Filología Hispánica y miembro de la compañía del Teatro de la Abadía desde el año 2000.

² Actor madrileño, formado principalmente en el Teatro de la Abadía donde también ha sido miembro, entre otras muchas, de su compañía.

³ Nacido en Pamplona y licenciado en la RESAD. Actor, pedagogo y director de teatro que, entre otros, ha formado parte del Teatro de la Abadía y de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

una pieza original. Tras el *shock* inicial, por el riesgo que suponía esta dispar combinación, comenzamos a trabajar sobre ello y a darle forma poco a poco a este pequeño ente que iba a ir creciendo hasta convertirse en apenas dos meses en un ser adulto y con entidad propia. El acto de fe artística que los integrantes del elenco tuvimos que tener fue inmenso, pero como suele ocurrir en el Arte, y en el Arte Dramático es casi una constante, la magia de repente surge en escena y es entonces cuando todo encaja y se vuelve precioso. Por esta razón he visto interesante escribir un documento sobre esta experiencia, pues pienso que la investigación ha de ser a veces así: casual, arriesgada y ciega.

El proceso de creación de *Reflejo ilusionado de un amigo* se ha desarrollado durante dos meses en tres sesiones semanales de tres horas y media aproximadamente. Debido a la ingente cantidad de material teórico, práctico y humano, ha conllevado un trabajo muy prolijo y no exento de complicaciones. El modo de abordarlo se ha dividido en una jornada de palabra con Jorge Gurpegui, en la que hemos trabajado las escenas que cada uno teníamos asignadas para que el verso estuviera encarnado⁴ y se pudiera desarrollar posteriormente con soltura; otra con Daniel Moreno para investigar sobre el personaje y trabajar el elenco (trabajo de grupo), utilizando sobre todo las premisas de Kantor; y, por último, con Jesús Barranco, con quien hemos profundizado en la investigación escénica y el montaje, integrando todas las disciplinas. Nosotros además debimos realizar, por nuestra parte, un intenso trabajo de documentación.

Para ordenar de manera efectiva el proceso, voy a fijarme en siete pilares fundamentales del mismo: el espacio, la escenografía, la iluminación, la música, la creación de personajes y su caracterización, la palabra y, por último, el montaje. He de puntualizar que estos aspectos se han dado de modo prácticamente simultáneo, por lo que inevitablemente se solaparán en ciertos momentos.

⁴ «La encarnación es la transmisión artística de la vivencia interior del proceso de la interpretación, el fin último al que debe enfrentarse un actor» [Ruiz 2012: 85].

Comienzo por introducir el argumento de *Las Batuecas del duque de Alba*, que se basa en ciertos relatos históricos que cuentan que en la dehesa de Las Batuecas, perteneciente al señorío de la Casa Alba y ubicada en la comarca de Las Hurdes (Cáceres) [Larramendi 2001], existía:

[...] un lugar desconocido y casi inaccesible, poblado de hombres silvestres y bozales, que ignoraban la religión o se daban a la idolatría, que andaban desnudos o vestidos con pieles, que hablaban una lengua peregrina, que durante siglos habían pasado inadvertidos, que creían estar solos en el mundo y que tenían por cierto que las montañas altísimas que rodeaban sus valles eran el límite del universo [Vega 1996: 171].

Basándose en este hecho, Lope crea un entramado en el que provoca que, tras la huida de dos enamorados (Brianda y Don Juan) de la corte del duque de Alba, se encuentren con los batuecos (Triso, Mileno, Taurina, Geralda, etc.) en el momento en que estos, persuadidos por los restos de un antiguo guerrero encontrado entre unas peñas, se plantean explorar el mundo más allá de la montaña que los protege, creando una serie de malentendidos ocasionados por el contacto entre ambos universos. Lo interesante de esta pieza era hablar de la perversión que suscita la irrupción de una cultura más sofisticada en un espacio virgen: nos servimos de este texto para mostrar una fábula contemporánea del *buen salvaje* en el paradigma del *hombre tecnológico*, centrando la adaptación dramática y la puesta en escena en este concepto. También se incide en la idea del *no género*: mujeres disfrazadas de hombres, hombres encarnados por actrices, personajes asexuados, etc.

Contamos, por tanto, con tres espacios fundamentales: Las Batuecas, el pueblo y la Corte. Cada miembro del elenco pusimos en común nuestra idea de cómo debían ser atendiendo a tres grados de sofisticación que nos planteó Barranco. Las Batuecas tendrían el menor de ellos, que correspondía a la imagen del *seno materno*, entendido como un paraíso terrenal donde el ser humano no estaba corrompido por la civilización, podía vivir en libertad, moverse con soltura y disfrutar de la vida con sus necesidades básicas cubiertas. Al exponer nuestra idea personal

de «paraíso», coincidimos en que la noción de naturaleza debía mostrarse en escena: la luz debía ser cálida y los movimientos tendrían que ejecutarse con fluidez, sin obstáculos, con un entorno facilitador de la convivencia y la vida. Con un grado de sofisticación medio, el espacio correspondiente a los villanos del pueblo refleja la relación jerarquizada con un entorno mucho más amplio, un apego fuerte a las normas sociales y a la religión, pero conservando aun así cierto calor debido al profundo vínculo todavía existente con la naturaleza. No se aprecia un excesivo alejamiento del ser humano primigenio, pero la devoción al trabajo y la aspiración de vivir dentro de una escala social provoca que el espacio no sea tan facilitador ni los movimientos se ejecuten libremente. Por último, nos fijamos en la Corte, que muestra el grado máximo de sofisticación. En ella la libertad se ve coartada por las apariencias y unas exhaustivas normas sociales. El orden y la sobriedad prevalecen ante todo: el espacio dificulta el movimiento y el ser humano se mueve mecánicamente. Esta sofisticación es tal que anula lo natural de la persona, alejándole diametralmente del «paraíso». La libertad de Las Batuecas se torna en opresión en la Corte.

Una pauta muy importante era crear, parafraseando a Jesús Barranco, «el espacio escénico umbral», esto es, en la sala debía darse el acontecimiento escénico en el que el espectador fuera acompañante, visitante y habitante de la instalación, trasladando la estética *kantoriana* a este lugar entre la fábula lopesca y el acontecimiento estético, provocando un acercamiento directo e íntimo entre el público y la ficción.

La idea del recuerdo y la muerte que plantea Kantor fue tenida muy en cuenta en la creación de espacios: la infancia, la vuelta a la niñez, se representa en Las Batuecas al concebirlas como el lugar del *seno materno*, la zona de unión con nuestro niño; y la Corte está relacionada, en cierto modo, con la muerte, la esclerosis a la que se llega por el ahogo de normas sociales y obligaciones.

La escenografía utilizada es tan simple como eficaz: se compone de cajas grandes, medianas y pequeñas, un hierro informe a modo de espada, plásticos recogidos de la calle, un muerto he-

cho de maderas viejas y materiales reciclados,... Embalajes, objetos olvidados que se convierten en contenedores de nuestra historia [Kantor 2004: 61-69]. La instalación – considerada como el modelo en que se conforma toda la puesta en escena, incluyendo tanto a los actores, como la luz y muy especialmente los objetos que se dan en ella – que proponía Barranco, se alejaba del naturalismo, ya que, citando a Kantor [2004: 21],

[...] las formas naturalistas [...], se captan por medio del mecanismo cerebral, mientras que las formas abstractas, al no recordarnos nada, actúan directa y perfectamente, ya que alcanzan nuestro subconsciente: esto significa que el espectador las siente en lugar de distinguirlas y analizarlas objetivamente

Esta composición era susceptible al cambio constante a través de los elementos escénicos, sobre todo con la manipulación de las cajas, que ejecutaban tres personajes a los que llamábamos *Trío Trans* y a quienes introduciremos posteriormente. Según se iban sucediendo las escenas y los espacios, generaban con su modificación espacial, de forma y tempo las sensaciones que se requerían en cada momento, ayudando al espectador a reconocer las ideas que buscábamos recrear dando vida, por ejemplo, a las rocas de Las Batuecas, a los riscos que las rodean, a la torre de la Corte o a las cuevas donde descansan los batuecos. Pero lejos de esa significación naturalista, tenían una función más importante en la configuración de atmósferas, pues podían obstaculizar o facilitar, crear tensión o quietud, adquiriendo el peso de un miembro más de la trama [Kantor 2004: 21].

La iluminación que se utiliza tiene doble naturaleza: por un lado, se maneja desde la propia escena por los actores, sobre todo por el anteriormente citado *Trío Trans*; y, por otro, hacemos uso de los focos que nos proporciona, en este caso, la sala *Kubik Fabrik*. En escena disponemos de tres lámparas de escritorio industrial antiguas, de acero con el cuello flexible, de tal modo que se podían orientar al gusto. Al aparecer adquieren una profunda participación en la acción dramática, pues una premisa para los actores era seguir su luz, y esto condicionaba de modo aleatorio el movimiento escénico de los mismos, creando a veces tensión y angustia, y otras, quietud y soledad, e incluso sensualidad. De

este modo, la luz generaba espacios, diferentes ambientes y movimiento escénico, adquiriendo entidad propia y convirtiéndose, al igual que las cajas, en una importante herramienta de los actores-manipuladores para jugar con la puesta en escena.

Tanto la música como el espacio sonoro se han trabajado del mismo modo que los demás elementos de nuestra instalación. La presencia de un chelo en el proscenio, manejado con maestría por la actriz Macarena Feliu⁵, tiene un papel fundamental durante prácticamente toda la pieza. Jesús Barranco quiso incluir un par de piezas⁶ que variarían a nuestro gusto para poder manejar en momentos clave donde se quisiera buscar un ambiente en particular o para introducir un cambio de escena. Esta se vería acompañada puntualmente por elementos de percusión buscando la rusticidad o la tensión. Al igual que el *Trío Trans* es el encargado de la manipulación de los objetos, el cuarteto de los enamorados batuecos (Geraldina, Giroto, Taurina y Mileno) será el que gestione todo lo relacionado con la música. La pieza cierra con una adaptación de la *Ciaccona del Paradiso e dell'Inferno* (anónimo del siglo XVII), cuya letra, originalmente en italiano, se sustituyó por la adaptación de un poema de José Luis Puerto⁷, *Un jardín al olvido*, que habla precisamente de Las Batuecas, pues para nuestra creación era interesante fusionar la melodía con esta composición que evocaba la atmósfera que queríamos transmitir.

La creación de personajes ha sido el aspecto más prolijo de todos y se ha dado en conjunción con el espacio, la idea del paraíso terrenal/*seno materno*, y el grado de sofisticación. Este trabajo lo hemos ido desarrollando con Daniel Moreno durante todo el proceso, primero todo el elenco y, una vez hecho el reparto, de un modo más específico. Hemos tenido muy en cuenta el *maniquí*

⁵ Joven actriz y músico, nacida en Melilla, licenciada en la ESAD de Sevilla y egresada del Máster en Teatro y Artes escénicas del ITEM-UCM.

⁶ «Recercada Primera. Sobre la canción *Dolce Memoire*» y «Recercada Segunda. Sobre tenores italianos», ambas de Diego Ortiz (1510-1570), compositor y músico español renacentista [Ortiz, 2004].

⁷ Profesor y poeta nacido en La Alberca, Salamanca, en 1953. Licenciado en Filología Románica y catedrático de Lengua y Literatura de un IES, fue finalista del Premio Adonáis de Poesía en 1987 con el libro *Un jardín al olvido* [Puerto 2013].

como base de la investigación, queriendo ser fieles a Kantor, que dice al respecto:

De pronto me he interesado por la naturaleza de los maniqués. [...] tenían un papel muy específico: constituían una especie de prolongación inmaterial, algo así como un órgano complementario del actor que era su propietario. [...] constituían los dobles de los personajes vivos, como si estuvieran dotados de una conciencia superior, lograda después de la consumación de su propia vida. Esos maniqués estaban ya visiblemente marcados por el sello de la muerte [Kantor 2004: 245].

El modo de trabajarlo se ha dirigido hacia la encarnación física del mismo, mediante una meticulosa observación del objeto previamente y, posteriormente, adquiriendo sus cualidades a través de nuestro *cuerpo imaginario*⁸. Al principio teníamos que notar cómo sentía un maniquí, cómo miraba, de qué materia estaba hecho, de qué color era, cómo se movía, cómo se relacionaba, etc. Una vez realizada esta exploración, desarrollábamos una gradación del mismo, pudiendo ser 100% maniquí, o solo un 5%, de modo que su esencia siempre subyaciera en mayor o menor grado. Kantor tenía la convicción de que

[...] la vida solo puede ser expresada en el arte por medio de la falta de vida y del recurso a la muerte, a través de las apariencias, de la vacuidad, la ausencia de todo mensaje. [...] un maniquí debe transformarse en un modelo que encarne y transmita un profundo sentimiento de la muerte y la condición de los muertos, un modelo para el actor vivo [Kantor 2004: 247],

y esta falta de vida que se nos exigía, se hacía patente e interesante en muchas dinámicas a lo largo de las sesiones.

Una vez aprehendida la naturaleza del maniquí, estuvimos largo tiempo investigando físicamente sobre los tres roles que se daban en Las Batuecas. El acercamiento al batueco se ha focalizado sobre todo en la idea de libertad, que ya planteamos

⁸ Michael Chéjov explica este término como el medio para modificar físicamente nuestro cuerpo de un modo veraz. Utilizando nuestra imaginación, generamos un cuerpo interno asociado al nuestro, aunque con características diferentes, del cual adquirimos sus cualidades físicas tomándolas como propias y modificándonos externamente [Chéjov 2008:197-198].

anteriormente al hablar de los espacios. Sentirnos con el albedrío de un animal que vive en armonía con la naturaleza, moviéndose con soltura y agilidad, disfrutando de la vida y de lo que la naturaleza le ofrece, relacionándose con total franqueza y sin opresión alguna nos daba una idea totalmente plena de cómo debían comportarse los batuecos. Ubicamos su centro motor — principal fuente del movimiento físico — en la pelvis, y para esto trabajamos la animalización del cuerpo eligiendo qué animal se ajustaba más a esta idea, teniendo en cuenta que el batueco se mueve con agilidad por todo el espacio, sin líneas verticales ni horizontales, ya que, al moverse por el *seno materno*, el espacio facilita su movimiento.

Para acercarnos al villano incidimos en su franqueza, su honestidad, su disfrute de la vida aun teniendo obligaciones. El centro motor del villano se encuentra en el pecho, donde brota la honradez, y al realizar acciones simples del campo de un modo repetitivo e intercalado, como sembrar, arar y recolectar, esto nos ofreció cierta perspectiva de su desgaste físico. Así que imaginamos cómo sería nuestro villano, su edad, su altura, su físico, cómo serían sus manos, ásperas y agrietadas, su rostro ajado por el sol, su piel, su vestimenta, su manera de andar... Esta imagen la llevamos a *nuestro cuerpo imaginario* y veíamos cómo nos modificaba externamente. El villano no es tan ágil como el batueco, no se mueve por el *seno materno*, para él sí hay diferencias entre la vertical — donde se encuentra más cómodo — y la horizontal. Su movimiento es articulado y económico: se organiza para moverse.

Por último, trabajamos al cortesano, cuyo centro motor, en este caso, se localiza en la cabeza. La franqueza y la honradez dan paso a la estilización y la codificación. Esta frialdad en el modo de mirar, de moverse, de relacionarse, de hablar, condicionado por una recargada vestimenta, le aleja diametralmente de la naturalidad. El cortesano se mueve en la horizontal. Su movimiento es el más artificioso debido a que posee el mayor grado de sofisticación.

Para terminar el proceso había que dar un paso más: el *maniquí* debía integrarse como base de nuestro personaje y, para se-

guir desarrollando la visión de Kantor, probamos varios estados con los que solía trabajar para ver cómo nos modificaban y cómo podíamos integrarlos. Kantor los llamaba los *estados psíquicos*, y de todos los que propone, incidimos sobre todo en la apatía, la melancolía, la depresión profunda, el aburrimiento, la esclerosis y el sadismo [Kantor 2004: 118-121]. Estos estados se hacían más palpables cuanto mayor era el grado de sofisticación.

Voy a hacer un inciso para hablar de la creación de dos personajes en particular: el *Trío Trans*, y el duque de Alba.

Jesús Barranco quiso hacer un guiño a Kantor introduciendo unos personajes que recordarían a los gemelos idénticos que aparecían en muchos de los espectáculos del director. Hay, por tanto, tres personajes batuecos con apenas texto, Darinto, Marfino y Pelasgo, que crean una única entidad y que se gestaron con la peculiaridad de poder manipular el espacio a su antojo, por lo que eran los encargados de todos los cambios sobre la instalación. Este trío asexual, denominado por ello *Trío Trans*, pasa a otro plano cuando uno de sus miembros —encarnado por una actriz diferente en cada una de los tres acontecimientos ante el público— se convierte en el personaje del Demonio, que, con un monólogo desgarrador, abandona Las Batuecas tras haber sido cristianizadas por Brianda. La imagen de todo el valle poblado de cruces y el horror que para él esto supone, contrasta con los otros dos miembros del trío que, convertidos ya en sus esbirros, juguetean con el espacio, golpean las cajas, manipulan al resto de personajes, juegan con sus cadáveres o crean cruces con su propio cuerpo. Esta imagen grotesca, irónica e irreverente de plasmar el hecho histórico y religioso se da en escena mostrándonos este retazo del pasado de España gracias a la visión de Kantor, pues su teatro

[...] se encarna en un tiempo a caballo entre la historia y el presente, en un lugar del recuerdo y de la voluntad creadora que enfatiza la trágica marcha de la historia, sin llegar a convertirse en algo tangible, pero sí prestándole una asombrosa y vívida presencia [Skipp 1997: 52].

Cada día una de las tres actrices que componían esta entidad, mostró este monólogo a modo de *performance* de creación perso-

nal sobre cómo abordar la huida del Demonio, tras la cual esta unidad se diluye dejando de facilitar el espacio a los batuecos, abandonándolos a su suerte. En nuestra dramaturgia, el Demonio siempre fue parte del *Trío Trans*, solo llegado a ese momento se entiende, y también por qué obstaculizan el espacio a Brianda y a Don Juan, por qué facilitan el paso a los batuecos, etc. Tras su huida, batuecos y cortesanos pliegan todas las cajas y las amontonan en el centro, renunciando, con esta acción de destrucción, a su origen. Los batuecos son pervertidos, y en este final vemos cómo el viejo Triso, el patriarca de los batuecos, ha desaparecido para convertirse en una imagen grotesca, un pelele que representa al duque de Alba manipulado por dos actrices.

Este final extravagante incide en que la figura de la muerte no se encuentra personificada en el Demonio, sino que se disfraza de Brianda, pues, citando a Andrzej Turowski [1997: 43]: «los poderes demoníacos y el triunfo de la muerte se esconden bajo la elegancia de los trajes». Obcecada en civilizar y cristianizar Las Batuecas, les arrebató su libertad. No es una muerte física lo que se percibe, sino algo más profundo: la muerte de la esencia de uno mismo, la renuncia a los orígenes.

La caracterización de los personajes se inspiró, teniendo como base el *maniquí*, en las grabaciones audiovisuales de los montajes de Tadeusz Kantor, dándoles un toque de modernidad y jugando con la idea del *no género*. Los colores utilizados son ocre, negro, blanco, a modo de foto antigua; e iban unidos a un maquillaje macilento, mortecino, con tez blanca y ojos marcados. Los peinados expresivos en los batuecos contrastaban con los peinados minimalistas de los cortesanos.

A la hora de trabajar la palabra, tuvimos que tener en cuenta que el estilo que habíamos escogido para plantear el texto de Lope nos iba a condicionar totalmente, así que la abordamos desde dos focos diferentes: desde la organicidad y la forma del verso; y desde la necesidad del universo de Kantor, que exigía que los actores no interpretasen de modo naturalista [Kantor 2004: 18-19]. El habla escénica la trabajamos con Jorge Gurpegui, que nos pedía que una vez analizado nuestro personaje para comprender lo que quería decir y habiendo realizado un estudio métrico del

verso, intentáramos comunicar del modo más orgánico y claro lo que queríamos expresar en cada momento. Un texto en verso de por sí es complicado de ejecutar de un modo comprensible; un texto en verso que además incluye el *batueco* – castellano antiguo mezclado con palabras inventadas por el propio autor – es un gran desafío para cualquier actor que se precie. Para alcanzar nuestro objetivo, era muy importante que nos sintiéramos libres a la hora de concebir nuestros ensayos. Como nos decía Gurpegui, debíamos hacer «lo que nos diera la gana» en sus sesiones, pues luego Jesús Barranco nos pediría que lo adecuáramos. La voz también debíamos trabajarla de un modo natural, sin forzar tonalidades ni ser expresivos en exceso. El texto de Lope por sí mismo ya es elocuente, todo énfasis añadido solo recargaría el preciosismo del verso. Así que nuestro trabajo consistió en hacer accesible y orgánica la palabra de Lope.

Tras esto, Barranco nos pidió que, debido a las exigencias de la propuesta, teníamos que contener al máximo la naturalidad del movimiento físico llevándonos a cierta hipertrofia de la acción [Kantor 2004: 19], hasta el punto de que prácticamente la totalidad de la fuerza se focalizase en la palabra. Nuestra habla debía llevar el peso de la actividad, evitando ser orgánica y jugando así con la extrañeza de la misma [Kantor 2004: 19]. Por ejemplo, al *Trío Trans* se le pidió un juego de tres voces etéreas utilizando tonos agudos, comportándose como tres cuerdas del mismo instrumento para potenciar, de este modo, la idea de único ser, y remarcando el distanciamiento de lo cotidiano. A los personajes batuecos se les pedía una gran expresividad oral, generando así la imagen de unos seres animalizados. He de puntualizar que no encontramos una ausencia total de movimiento, pero éste no pretendía ser natural, pues hemos de recordar la premisa de que el *maniquí* debía subyacer bajo cada actor.

Por tanto, todo este trabajo realizado sobre la palabra donde implicábamos nuestro cuerpo al gusto y otorgábamos al texto la intensidad deseada, sirvió para poder contenerlo posteriormente y que aun así fuera comprensible.

La puesta en escena de *Reflejo ilusionado de un amigo* comienza nada más entrar en la sala: los propios actores tenemos la premi-

sa de que en el instante en que habitemos el escenario de la sala *Kubik Fabrik* comenzamos el acontecimiento escénico, por tanto, debemos dejar parte de nuestra humanidad en el umbral, permitiendo que nos acompañe la imagen del *maniquí* en mayor o menor grado durante todo el evento. Cuando llega el público, verá proyectado sobre la pared del fondo el siguiente texto, escrito en 1683 por el historiador y teólogo carmelita fray José de Santa Teresa [2015], que le ayudará a comprender mejor la trama:

[...] corría fama que en tiempos pasados había sido aquel sitio habitación de salvajes y gente no conocida en muchos siglos, oída ni vista de nadie, de lengua y usos diferentes de los nuestros; que veneraban al demonio, que andaban desnudos, que pensaban ser solos en el mundo porque nunca habían salido de aquellos claustros. Añadían haber sido halladas estas gentes por una señora de la casa de Alba, que rendida al amor de cierto caballero, dio tan mala cuenta de sí, que le fue necesario huir para salvar la vida; que ella y él, buscando lo más escondido de Castilla, hallaron estas gentes a quienes oyeron algunas voces góticas, entre las demás, que no entendían; que hallaron cruces y algunos vestigios de los antiguos godos.

Al alzar la vista, encontrará una balconada donde los actores, aparentemente ajenos a su llegada, terminan de prepararse. Sobre el escenario un chelo, una silla, una loneta azul y un cuerpo desnudo en posición fetal que ocupa el primer término. Los actores nunca abandonan la escena, pues forman parte de la instalación desde el principio, ya que, en palabras de Kantor:

Este «devenir» del drama no puede esconderse entre bastidores. No se puede permitir ninguna puerta, ninguna salida lateral por la cual el drama pueda irse rumbo a la esfera secreta de los timbres y de la maquinaria de bastidores. La realidad de la sala está relacionada con el proceso del devenir del drama y viceversa. Antes de componer el escenario, hay que componer la sala. Será la puesta en escena de la sala [Kantor 2004: 18].

Una vez instalado el público, el actor Pablo Ferélez, que encarna a Giroto, es el encargado de comenzar con la escena escogida como prólogo desde la balconada, pero lo hace desde sí mismo. Poco a poco irá transitando de actor a personaje y el público saldrá de su confusión inicial – pues al principio no le oyen, se confunde, el resto de compañeros le interpelan y vuelve

a comenzar — para descubrir que el evento ha comenzado. Este recurso es tomado también de Kantor, basándose en el comienzo de su montaje *El regreso de Ulises* [Kantor 2004: 16]. Tras esta primera escena, donde las cajas ya han sido colocadas, Juan Requilón, actor que da vida a Triso —el patriarca de los batuecos—, se levanta mostrando su desnudez al público para recitar el texto que él mismo escribió sobre su idea del *seno materno*. En ese momento, el resto de actores quedan en suspensión, a modo de *tableau vivant*, con la imagen del maniquí. Será la única vez que se muestre claramente el maniquí de cada uno. Al finalizar su texto, Juan se viste con su casaca de Triso, todos los actores ya están en posición, también Barranco, que se encuentra en primer término dando reflejo a la figura de Kantor como un integrante más de sus montajes, aunque desde un lugar mucho más discreto. Las miradas al público se suceden continuamente, compartiendo con él las impresiones, incluyéndolo dentro del suceso. Ninguna de las tres representaciones es igual, los actores-creadores-manipuladores viven el presente del hecho escénico, ofreciendo al público una parte importante del proceso, sin traicionar de este modo la investigación, pudiendo construir cada día desde el dibujo inicial tres acontecimientos diferentes. Tras una hora y diez minutos de representación, y como broche final, tiene lugar un encuentro con los asistentes para que expongan sus impresiones de lo que acababan de presenciar, de nuestro *Reflejo ilusionado de un amigo*.

Para concluir, quiero remarcar lo que dije al principio y es que, finalmente, todo encajó y el público recogió lo que queríamos ofrecerle, pero bien es cierto que la complicación que supone el acercamiento al universo de Kantor provocó que no pudiéramos profundizar en ciertos aspectos que expondré a continuación.

El trabajo de verso quedó inconcluso. No todos los actores lo habían estudiado por igual, por lo que la maestría a la hora de hacerlo accesible para el público no fue homogénea. A esta incomprensión contribuía también el hecho de que el texto había sido reducido. No hubo tiempo de incluir el tercer acto, con la incorporación de los tres villanos junto al duque de Alba, por lo que no se materializó la unión de los tres mundos.

Algunos miembros no concebían la idea de hacer un montaje tan alejado del naturalismo, por lo que hubo que luchar contra esta tendencia en las interpretaciones.

Sin embargo, salvando las distancias y dificultades que genera el acercamiento a un lenguaje tan personal y complejo como es el de Tadeusz Kantor, creo que su universo en mayor o menor medida subyace como propuesta escénica y poética durante la escenificación: interpretada en la figura de Jesús Barranco, en la atmósfera, en la caracterización, en la instalación, en la música, en los actores, en la presencia del *maniquí*... La estética *kantoriana* es lo que más llama la atención del público, todo asistente coincide en que la puesta en escena captó enormemente su atención y les ayudó a comprender lo que queríamos transmitir, a pesar de que el texto resultase confuso. El lenguaje escénico investigado se entiende gracias al lenguaje que nos presta Kantor, pudiendo validar su idea de que hay que dejar a un lado el teatro naturalista, cuyo único fin es el de entretener, pues solo así se crean conexiones distintas entre los espectadores y el acontecimiento escénico al que están asistiendo, y es entonces cuando el teatro trasciende hasta el punto que puede ser considerado arte.

Jesús Barranco se ha ofrecido a seguir investigando en la línea Lope-Kantor, incidir en lo que quedó por trabajar y ver cómo ambos autores pueden seguir dialogando. Pero también exponiendo una realidad que nos inquieta: si el grado de sofisticación — en un momento en que la tecnología se apodera fuertemente de parte de nuestras vidas, hasta el punto de que está modificando nuestro modo de relacionarnos socialmente — nos hace realmente evolucionar como humanos o si, por el contrario, nos conviene recapacitar y regresar en parte a nuestra esencia, al umbral de la escena primigenia, a nuestro paraíso perdido.

BIBLIOGRAFÍA

- CHEJOV, MICHAEL (2008): *Sobre la técnica de la actuación*, Barcelona, Alba Editorial.
- KANTOR, TADEUSZ (2004): *El teatro de la muerte*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

- (1997): *La escena de la memoria*, Madrid, Fundación Arte y Tecnología (Telefónica) y Barcelona, Fundació CaixaCatalunya.
- LARRAMENDI, IGNACIO HERNANDO DE (2001): «Las Batuecas del duque de Alba», <http://www.larramendi.es/i18n/corpus/unidad.cmd?i dUnidad=100655&idCorpus=1000&posicion=1> (consultado a 30 de septiembre de 2015).
- ORTIZ, DIEGO, (2004): «Biografía: Diego Ortiz», http://www.biografias-yvidas.com/biografia/o/ortiz_diego.htm (consultada a 1 de octubre de 2015).
- PUERTO, JOSÉ LUIS (2013): «Directorio de autores», <http://elcastellano.elnortedecastilla.es/autores/puerto-jose-luis> (consultado a 1 de octubre de 2015).
- RUIZ, BORJA (2012): *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico práctico por las vanguardias*, Bilbao, Editorial Artezblai.
- SANTA TERESA, FRAY JOSÉ DE: «Biografía: José de Santa Teresa, fray», <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=jose-de-santa-teresa-fray> (consultada a 1 de octubre de 2015).
- SKIPP, TOM (1997): «Escenarios de la memoria», en *La escena de la memoria*, Madrid, Fundación Arte y Tecnología (Telefónica) y Barcelona, Fundació CaixaCatalunya, pp. 51-53.
- (2002): «Bibliografía: Tom Skipp», <http://www.estrellasonora.com/tomskippNEWESP.html> (consultada a 1 de octubre de 2015).
- TUROWSKI, ANDRZEJ (1997): «Infantas y soldados. Motivos españoles en la pintura de Tadeusz Kantor», en *La escena de la memoria*, Madrid, Fundación Arte y Tecnología (Telefónica) y Barcelona, Fundació CaixaCatalunya, pp. 41-48.
- VEGA RAMOS, MARÍA JOSÉ (1996): «Las Indias interiores: Lope y la invención de *Las Batuecas del duque de Alba*», *Anuario Lope de Vega*, 2, pp. 171-196.