

CUADRANTE



EL ÚLTIMO AÑO EN LA VIDA DE RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN

"LA MEDIA NOCHE" A LA LUZ DE "EL FUEGO": LA GUERRA COMO EXPERIENCIA NARRATIVA EN RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN Y HENRI BARBUSSE

ACARIO COTAIPOS EN ESPAÑA. AS SUAS "VOCES DE GESTA"; OBRA MUSICAL INSPIRADA NA "TRAGEDIA PASTORIL" HOMÓNIMA DE VALLE-INCLÁN

DAS DESAMORTIZACIÓNS Á CRISE FINISECULAR. O PERICLITAR DA FIDALGUÍA GALEGA -O CASO DOS PEÑA CARDECID E SACO BOLAÑO- E A VENDA DOS FOROS DO "AGRO DAS SINAS" POR VALLE-INCLÁN EN 1923 EN VILANOVA DE AROUSA

A OBRA DE VALLE-INCLÁN COMO FONTE DE INSPIRACIÓN MUSICAL. PAPELETAS PARA UN CATALOGO DE COMPOSITORES. V.

HISTORIA DE UN GUION CINEMATOGRAFICO: "ESTE QUE VEIS AQUI"

"EL TRUENO DORADO": CUANDO LOS SUEÑOS SE HACEN REALIDAD

LA VOCAL QUE VA DEBAJO DEL PUNTO O DE LA NATURALEZA POSIBLE DE LA DRAMATURGIA. A PROPOSITO DE "EL TRUENO DORADO", UNA DRAMATURGIA SOBRE TEXTOS DE RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN REALIZADA POR JUAN ANTONIO HORMIGÓN

EL TRUENO DORADO: NOTAS DE UNA ESPECTADORA

Nº 22

Amigos
Valle-Inclán
Vilanova de Arousa



FUNDACIÓN
VALLE-INCLÁN



CUADRANTE



Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos

Editada pola

Asociación de Amigos de Valle-Inclán e a Fundación Valle-Inclán

Os Amigos
de Valle-Inclán
Vilanova de Arousa



CUADRANTE

PRAZA VELLA, 9
VILANOVA DE AROUSA.
APARTADO DE CORREOS Nº 66
www.amigosdevalle.com

Xuño 2011

Director:

Francisco X. Charlín Pérez

Consello de Redacción:

Joaquín del Valle-Inclán Alsina
Margarita Santos Zas
Juan Antonio Hormigón
Xosé Luis Axeitos
Sandra Domínguez Carreiro
Ramón Martínez Paz
Xaquín Núñez Sabarís
Xosé Lois Vila Fariña
Ramón Torrado

Director Servicio de Publicacións:

Gonzalo Allegue

Xestión e administración:

Pablo Ventoso Padín
Ángel Varela Señoráns

Deseño e maquetación:

Carlos Sánchez Crestar

Ilustracións suplementarias :

Marcela Santórum (*ilustracións capa*)
Eugenio de la Iglesia (*encabezamento capítulos*)

Imprime:

Imprenta Fidalgo, S.L.
Cambados (Pontevedra)

Dep. Legal: PO-4/2000

I.S.S.N.: 1698-3971

Cuadrante non manterá correspondencia sobre orixinais recibidos e non solicitados.

A responsabilidade das opinións verquidas pertence exclusivamente ós autores o mesmo que o respecto á propiedade intelectual, recaíndo sobre eles calquera acción xudicial no caso de producirse plaxio.

SUMARIO:

Manuel Alberca, Joaquín del Valle-Inclán Alsina:

El último año en la vida de Ramón del Valle-Inclán páx. 5

Antonio Espejo Trenas:

“La media noche” a la luz de “El fuego”: la guerra como experiencia narrativa en Ramón del Valle-Inclán y Henri Barbusse páx. 17

Fernando López-Acuña López:

Acario Cotapos en España. As súas “Voces de gesta”: obra musical inspirada na “Tragedia pastoril” homónima de Valle-Inclán páx. 29

José María Leal Bóveda, José Miguel Ventoso Martínez:

Das desamortizacións á crise finisecular. O periclitar da fidalguía galega -o caso dos Peña Cardecid e Saco Bolaño- e a venda dos foros do “Agro das Sinas” por Valle-Inclán en 1923 en Vilanova de Arousa páx. 67

Fernando López-Acuña López:

A obra de Valle-Inclán como fonte de inspiración musical. Papeletas para un catálogo de compositores. V páx. 123

Silvio Martínez Vicente:

Historia de un guión cinematográfico: “Este que veis aquí” páx. 133

Juan Antonio Hormigón:

“El Trueno Dorado”: cuando los sueños se hacen realidad páx. 149

Manuel F. Vieites:

La vocal que va debajo del punto o de la naturaleza posible de la dramaturgia. A propósito de “El Trueno Dorado”, una dramaturgia sobre textos de Ramón del Valle-Inclán realizada por Juan Antonio Hormigón páx. 173

Erandi Rubio Huertas:

El Trueno Dorado: Notas de una espectadora páx. 183



Esta revista ha recibido una ayuda de la Dirección General del Libro Archivos y Bibliotecas para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España, para la totalidad de los números editados en el año 2011

CEDRO

La Editorial a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de *Cuadrante* o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa. Cualquier acto de explotación de la totalidad o parte de las páginas de *Cuadrante* precisará de la oportuna autorización que será concedida por CEDRO mediante licencia dentro de los límites establecidos en ella.

[Especial]

Valle-Inclán y El trueno dorado en México



[México]

J. A. Hormigón y el elenco de
El trueno dorado. Compañía
Nacional de Teatro de México.
Foto: Rosa Vicente.

[Juan Antonio Hormigón]

*“El Trueno Dorado”: cuando los sueños
se hacen realidad*

[Manuel F. Vieites]

*La vocal que va debajo del punto o
de la naturaleza posible de la dramaturgia.
A propósito de “El Trueno Dorado”,
una dramaturgia sobre textos de
Ramón del Valle-Inclán realizada por
Juan Antonio Hormigón*

[Erandi Rubio Huertas]

*El Trueno Dorado: Notas
de una espectadora*

Los textos y fotografías de este especial han sido publicados previamente en **ADE Teatro**, Revista trimestral de la Asociación de Directores de Escena de España, N° 134, Enero-Marzo 2011. Se reproducen con el amable permiso de **ADE Teatro**.



Hace más de dos años que Luis de Távira, nombrado director de la Compañía Nacional de Teatro de México, me pidió que hiciera una puesta en escena para la remodelada institución que tenía a su cargo, preferentemente de una obra de Valle-Inclán. Estaba empeñado a la sazón en poner en pie un ambicioso proyecto que descansaba en un elenco estable de unos cuarenta y cinco actores, varios departamentos específicos para acometer el conjunto de tareas escénicas y la creación de un repertorio.

Acepté casi de inmediato el convite. El dilema no obstante consistía en la elección del texto sobre el que íbamos a trabajar. Luis me sugirió con voz queda alguna de las “Comedias bárbaras” que no se había estrenado en México. A mí no me seducía ese reto en mis actuales circunstancias. Más bien me hubiera inclinado por *Luces de bohemia*, pero se había escenificado ya y Távira buscaba un texto inédito en la escena.

Cuando en octubre de 2008 fui por primera vez allá para dilucidar esta cuestión y establecer un plan de trabajo, llevaba dos alternativas en la buchaca: la primera, hacer una adaptación de *El trueno dorado* de Valle-Inclán; la segunda, *La razón de la sinrazón* de Pérez Galdós. Después de estudiarlas Luis me dijo que prefería la primera. Aún así me señaló muy acertadamente, según después pude comprobar, que era necesario situar la historia del asesinato por “una broma criminal” del guardia Carballo, en su contexto histórico. En consecuencia había que hacer una adaptación que contemplara no sólo el material de la novela breve, sino otros que pudieran hallarse en la trama de mayor envergadura de *La Corte de los milagros* (1927).

LAS FUENTES LITERARIAS

El punto de partida de nuestro proyecto arrancaba de una novela corta que Valle dejó en manuscrito junto a su lecho de muerte. Llevaba por título *El trueno dorado* y era una ampliación del Libro Segundo de *La Corte*, el titulado “Ecos de Asmodeo”, con el que mantiene sin embargo variantes de interés, y que ya había sido publicada como relato autónomo en 1926.



La gestación de esta novelita podemos escudriñarla a lo largo de 1935, dándonos el perfil del escritor que se debatía por recuperar el ansia de escribir. Puede que la primera huella se encuentre en una carta que Valle-Inclán escribió a Manuel Azaña el 9 de mayo, en la que asegura que está más optimista y que ha comenzado a escribir una novela.

[Episodio I]:

Episodio primero de *El Trueno Dorado*, espectáculo de J.A. Hormigón a partir de su adaptación de la novela de Valle-Inclán. Cía. Nacional de Teatro de México (Foto: Jorge Kuri)

A lo largo de esos meses, además de los artículos que compuso para el diario madrileño *Abora*,

existen testimonios que muestran que aunque lentamente, no dejaba de escribir. La prueba fehaciente la encontramos en una carta que remitió al diario antedicho el 2 de enero de 1936, en la que afirmaba casi como un delirio moribundo: «Escribiré artículos..., terminaré la novela...; quiero volver a escribir...» La novela, *El trueno dorado*, estaba prácticamente concluida junto a su lecho.

Ignoro con qué certidumbre o fundamento se afirma que el texto fue terminado por Josefina Blanco, antigua esposa de Valle de quien estaba divorciado desde 1932. Me cuesta un tanto creerlo. El talento conservador de la señora Blanco no podía armonizarse fácilmente con el tono sarcástico y contundente de estas últimas páginas del que fuera su esposo. Si no fuera así, temería por la suerte que hubieran corrido algunas afirmaciones, sobre todo aquellas concentradas en el diálogo final entre Fermín Salvochea y el forense Rosillo. Lo que sí es cierto es que la señora Blanco se hizo velozmente con el dominio de los derechos de autor de su exmarido, en su condición de albacea de sus hijos. Así se muestra expresamente en una serie de cartas que ha descubierto Jesús Rubio en el archivo de Gamallo Fierros, y que aparecerán publicadas en breve.

En cualquier caso la noticia de que existía un manuscrito inédito de su mano corrió con celeridad. El día 10 de enero, el Sr. Aragón, gestor del Ayuntamiento de Madrid, dirigió un telegrama posiblemente al Comité que se formó para adquirir un pazo para Valle-Inclán, en el que daba cuenta de las intenciones del Ayuntamiento madrileño de hacer un homenaje al escritor y comunicaba quiénes eran los componentes de la comisión formada a

tal efecto; así mismo proponía la publicación a costa del municipio capitalino de la última narración que dejó escrita, *El trueno dorado*. A manera de colofón, ese mismo día, sólo cinco después de su fallecimiento, el diario madrileño *La Voz* reprodujo dos cuartillas autógrafas de la novela.

El proyecto del municipio madrileño no se llevó a cabo, pero el manuscrito debió hacer su camino. Del 19 de marzo al 23 de abril, el diario *Ahora* de Madrid publicaba en seis entregas los jueves sucesivos, *El trueno dorado*. Cada una de ellas se acompañaba de un dibujo a gran tamaño de Salvador Bartolozzi, de gran sobriedad expresiva y acentuado caricaturismo. Las ilustraciones correspondían a diferentes capítulos de la novela.

Así vio la luz de la letra impresa esta obra que no apareció en libro hasta 1976, año en que fue publicada por la editorial Nostromo, con un prólogo y notas de Gustavo Fabra Barreiro. Es obvio que era prácticamente desconocida para lectores y valleinclanistas en general, y sólo habían accedido a ella algunos pocos que la habían buscado en las páginas del diario republicano. De este modo, con poco boato y fuerte empeño, volvía a hacerse visible este texto de enorme interés.

El trueno dorado hace alusión a un meteoro de dicha tonalidad, sino a lo que en lenguaje coloquial define a jóvenes atolondrados, alborotadores, de conducta reprochable, así lo recoge el diccionario de la RAE. La narración se inicia en La Taurina, un "colmado de estilo andaluz" que es donde un grupo de "pollos de la goma" va a gastar una "broma" al guardia Carballo, tirándolo por la ventana. Los trece primeros capítulos en esencia son los

mismos que aparecen en *Ecos* y *La Corte*. A partir de la mitad del decimocuarto, todo es nuevo: Las diferentes escenas del patio-correra donde vive el guardia, que concluyen con el encrespado enfrentamiento entre el forense Rosillo y el anarquista Fermín Salvochea. Este era el material literario del que partíamos.

EL TRABAJO DRAMATÚRGICO Y LA ADAPTACIÓN

En la primavera de 2009, Luis de Távira pudo venir a España y nos recluimos una semana en un chalet de la costa mediterránea, en la provincia de Tarragona. Nuestro objetivo era discutir, reflexionar y definir los diferentes episodios de la adaptación que íbamos a realizar. Durante estos días establecimos los parámetros de lo que deseábamos hacer, así como la relación de acontecimientos que constituían en nuestra opinión la columna vertebral del relato escénico.

Siguiendo las pautas que Luis propuso, pensamos que la primera parte debía centrarse en los acontecimientos previos a la noche de juerga y crimen, que al mismo tiempo hacían relato de la situación moral y política de la Corte de Isabel II. Para ello nos servimos como material literario del libro primero de *La Corte de los milagros*, que lleva por título "La rosa de oro". De este acontecimiento, la entrega de esta presea pontificia, de los actos, ceremonias y bailes que la jalonnaron, hace arrancar el escritor la recta final de aquel reinado así como el conflicto que consuma el asesinato del guardia Carballo. De este modo dispusimos los cinco primeros episodios.

Seguidamente colocaríamos el material procedente de *El trueno dorado*. La división en episodios quedó únicamente delineada tentativamente. Todas las escenas que transcurren en la corrala y que son de nueva creación, no aparecen ni en *Ecos* ni en *La Corte*, necesitaban una segmentación acorde con los problemas técnicos que planteaban.

Nos encaminamos hacia el final. La última escena escrita por Valle en su novela, corresponde a la discusión entre el forense Rosillo y el anarquista Fermín Salvochea. Su tonalidad y su factura definen claramente lo que el escritor quería decir en ese momento. Se trata de un diálogo austero, amargo, tenso, de una sequedad extremada. En él se resumen en buena medida las conclusiones ideológicas del escritor.

No obstante, Luis me indicó un texto que no aparecía en *El trueno* pero sí en *Ecos de Asmodeo* en 1926 y en el capítulo homónimo de *La Corte de los milagros*. Correspondía a la visita del marqués de Torre-Mellada al ministro de la gobernación, González Bravo, en la Presidencia del Consejo, a fin de arrancarle que "echará tierra en la causa de esos locos". Unida a los capitulillos IV y V del Libro Octavo de *La Corte*, el titulado *Réquiem del espadón*, propiciaban que el propio Adolfo Bonifaz, instigador del crimen y "capricho real" a la sazón, le acompañara en aquella intromisión nocturna. Yo a mi vez presenté una escena de intimidad entre la Marquesa Carolina y Adelardo López de Ayala, el "gallo polainero" lo llama Valle, a la que se suma después Feliche, que recoge cómo en el ámbito familiar y de la alta sociedad se diluyen las responsabilidades del crimen.

La traslación de las consecuencias del asesinato del Guardia Carballo a estos tres niveles distintos: La más alta instancia del gobierno por orden de la Reina, el medio social de la clase dominante y la confrontación ideológica entre el forense y Salvochea, conferían una mayor evidencia a los silencios, componendas y ocultamientos de una sociedad en que la justicia no existe o está de parte de los poderosos. En cierto modo se trataba de una conclusión en tres estratos diferentes.

Sin embargo yo propuse desde el principio que el final fuera un gran baile descoyuntado y agónico, en el que intervinieran desde la Reina y Bonifaz hasta los cortesanos, los pollos del trueno, los políticos, el ujier, etc. La imagen del baile estaba clara en mi mente aunque no con la nitidez que fraguó después. Lo que sí era evidente es que el verdadero final lo construiríamos con la danza.

Aquellos días de diálogo y reflexión fueron extraordinariamente fructíferos. Hicimos una escaleta con la división provisional por Episodios. Este trabajo nos llevó igualmente a la exploración dramática de fondo, es decir la que nos permitía establecer la propuesta de los sentidos principales y secundarios, la estructura dramática, así como las cuestiones formales enunciadas en un plano genérico.

Fueron unas jornadas que me resultaron estimulantes en grado sumo. El diálogo me ayudó a comprender lo que quería contar y lo que debía contar. Lógicamente nuestra intención era hacer una propuesta analógica que el espectador trasladara y relacionara con su espacio social. No muy diferente a lo que ocurre siempre en el teatro. El espectador puede saber muy poco de la guerra de las dos rosas y sin embargo acceder a los sentidos analógicos de *Ricardo III* u otras obras del ciclo de las crónicas históricas shakesperianas. Lo mismo podríamos decir de autores como Sófocles o Esquilo, Lope de Vega o Calderón, Schiller o Büchner. Incluso Chejov exige un comportamiento de este tipo, habida cuenta que escribía en un contexto social bien distinto al nuestro.

Sólo quienes no ven más allá de sus narices y consideran el teatro como una mera crónica de sucesos, no comprenden la dimensión de las propuestas analógicas que emanan de cualquier forma de expresión artística y en particular del teatro.

Días después comencé la escritura propiamente dicha de la adaptación. Una característica que distingue las últimas obras narrativas de Valle-Inclán, y más en concreto aquellas que se remiten al ciclo de



[Episodio I]

Episodio primero de *El Trueno Dorado*. En la imagen, los sacristanes Gomuz y Cipriano (Rodrigo Vázquez y Marco Antonio García) (Foto: Tomás Adrián)

El Ruedo Ibérico, es su predominio dialógico, siendo los periodos narrativos auténticas didascalias que inducen o comentan la acción. Esta forma de escritura facilitaba extraordinariamente las cosas para llevar a cabo la adaptación literariodramática de *El trueno dorado*. Los diferentes episodios estaban implícitamente pergeñados por el novelista, y podían transcribirse sin demasiado esfuerzo como diálogos escénicos.

Nos habíamos dividido los episodios para su composición pero finalmente lo hice yo solo. Luis, ocupado como estaba en múltiples tareas, no pudo hallar tiempo y urgía tener el texto cuanto antes porque la fecha de inicio de ensayos en el proyecto inicial, estaba relativamente cercana. Después prefirió no firmar la adaptación porque, me adujo, no había participado en nada. Sin embargo he querido dejar constancia de aquella primera semana de trabajo que para mí fue importante y motivadora.

La adaptación quedó configurada en diecinueve episodios, muchos de los cuales estaban implícitamente diseñados por el propio Valle. El mayor problema me surgió con los relativos al patio-correra en donde vive y moribunde el guardia Carballo. Había un enjambre de espacios en donde la acción transcurría. Logré establecer una secuencia que arrancaba ante el portón de entrada, proseguía en el patio propiamente dicho, el cuarto del moribundo, otra vez el patio, el velatorio y la habitación de don Fermín. El Episodio Decimocuarto, en donde se daba un salto temporal, lo resolví introduciendo un Interludio. Cada uno llevaba un título

Preludio

Episodio Primero: La Rosa

de Oro

Episodio Segundo: Confidencias en el camarín de la Reina

Episodio Tercero: El salón de Gasparini

Interludio Primero

Episodio Cuarto: El salón del trono

Interludio Segundo

Episodio Quinto: El baile

Interludio Tercero

Episodio Sexto: El salón de la marquesa Carolina

Interludio Cuarto

Episodio Séptimo: Lecciones de flamenco

Interludio Quinto

Episodio Octavo:

A.- El Café Suizo

B.- Robo de capas

Interludio Sexto

Episodio Noveno: La Taurina de Pepe Garabato.

1.- Un reservado

2.- Otro reservado

Interludio Séptimo

Episodio Décimo: El palacio de Torre-Mellada 1 y 2

Episodio Undécimo: Un simón ante la casa del guardia

Interludio Octavo

Episodio Duodécimo: El patio de la casa del guardia

Interludio Noveno

Episodio Decimotercero: El cuarto del moribundo

Episodio Decimocuarto: Otra vez el patio

Episodio Decimoquinto: El velatorio

Interludio Décimo

Episodio Decimosexto: La presidencia del Consejo

Episodio Decimoséptimo: Herencia africana

Episodio Decimoctavo: La celda de don Fermín

Episodio Decimonoveno: Si- gue el baile

La cuestión del Prólogo y los Interludios que se intercalan entre algunos Episodios, merece un comentario aparte. Cuando en 1931 Valle-Inclán publicó *La Corte de los milagros* en el diario *El Sol*, le añadió un capítulo inicial que llevaba por título *Aires Nacionales*. Estaba dividido en una

especie de hemistiquios narrativos, breves en general, y pretendía ser un compendio de la situación social en los meses que precedieron a la llamada "revolución de septiembre", por otro nombre la "Gloriosa". Además pellizqué igualmente algunas frases de otros segmentos de *La Corte*, poca cosa aunque significativa. Por mi parte añadí exclusivamente una escena y algunas réplicas por necesidades de la dinámica de la escenificación. Igualmente, como es fácil suponer, la danza final que rubrica el espectáculo.

La primera redacción, tras cuatro correcciones, estaba lista para comienzos de 2010. Con ella hicimos durante diez días del mes de mayo todo el trabajo inicial sobre el texto y el contexto. A mi regreso a España y una vez establecido el reparto, hice una revisión en la que introduje unos pocos y breves diálogos para reforzar el arranque de algunos episodios o dar mayor dimensión a determinadas escenas. También suprimí un breve fragmento que transcurría en el Café Suizo. Luis lamentó que lo amputara. Hubo que hacer un nuevo libreto con el que iniciamos el trabajo de puesta en pie. Como es lógico en cierto modo, durante los ensayos introduje dos o tres réplicas más por necesidades de la escenificación o por inducir alguna acción. En nada afectaron a la estructura de la adaptación en su conjunto.

LA CONCEPCIÓN DRAMATÚRGICA Y EL SENTIDO

El problema fue de mayor calado cuando tuve que establecer la concepción dramaturgica y el sentido que deseábamos transmitir. Era absurdo pensar que con los materiales literarios de que partía, fuese a intentar cons-

truir una estructura subyacente cerrada. No había un héroe ni positivo ni negativo, ni tampoco un conflicto que hiciera girar en torno a él a los personajes y los acontecimientos. El gran mosaico social constituye lo prioritario en su conjunto, por encima de predominios individuales. El mosaico propone establecer el perfil de una forma de sociedad. La historia discurre a través de los hechos, sean con mayor o menor relevancia. Lo que correspondía de manera lógica y coherente era escoger una estructura abierta y descentralizada, que siguiera el curso de la crónica. Un curso en absoluto simplista en cualquier caso, sino que ofreciera planos diferentes de la realidad aludida, en el que el fresco de personajes mostrara formas distintas de comportamiento social e individual.

[Episodio 2]

El Trueno Dorado, episodio segundo. En la imagen, la Reina Isabel II (M. Gómez) y la Duquesa de Fitero (M. Pascual) (Foto: CNT / Sergio Carreón Ireta)

El realismo que practica Valle-Inclán en ese período de su actividad creativa, es radicalmente antinaturalista. No tiene nada de ilustrativo ni de psicologista. Contiene rasgos expresionistas, de síntesis extrema, grotescos en grados diversos, que generan contradicciones y desvalorizaciones de los hechos y acciones que relata. Constituye lo que podemos definir con bastante propiedad como realismo esperpéntico. Es a lo que se alude con frecuencia al hablar de estética deformante, concepto que hay que interpretar en su dimensión más compleja, huyendo de explicaciones primarias y reductoras. En definitiva la deformación no es sino una conducta artística que busca subrayados rotundos y expresos articulados mediante contradicciones, todo ello para hacer más relevante y ostensible la naturaleza de los hechos y comportamientos mostrados.

Valle-Inclán aplica este instrumental estético tanto a la elección temática y de acontecimientos narrados, como al perfil y concreción de los personajes, a la concatenación del discurso literario, a la descripción de los espacios, la evocación de los sonidos y las luces, etc. Goya es un buen ejemplo en la plástica, pero la estética del esperpento no se agota en él, al menos en el plano formal.

De suma importancia era definir el carácter de nuestra futura propuesta escénica. No se trataba de hacer una obra histórica, ni nada parecido a ese ritual penoso que sirve para proponer al espectador

primarios latiguillos de actualidad. Lo que pretendíamos era construir una parábola que propusiera al espectador una lectura analógica. Es decir, que de los acontecimientos escénicos que presencia extraiga sus propias conclusiones referidas a la realidad que habita. No era en ningún caso una propuesta simplista y exige del espectador un lógico esfuerzo de reflexión. El objetivo no es engatusarle ni embaucarle, tampoco el de empujarlo a la complacencia vana o al delirio alienatorio, sino inducirle una actitud de criterio activo respecto a su medio social. Considero que algo similar hicieron Sófocles, utilizando los mitos arcaicos; Shakespeare, sobre todo con sus obras históricas; o Brecht, con sus parábolas históricasociales. Valgan como ejemplos los tres.



era igualmente necesario definir la estilística por la que íbamos a guiar nuestra escenificación. Hay que considerar detenidamente que no hablo del plano estrictamente literario, sino de la materialidad de los elementos escénicos o las interpretaciones, que es a lo que la dimensión estilística se refiere en este caso.

La noción de estética deformante o de deformación sistemática relativa al esperpento, se presta a múltiples equívocos en cuanto a la concreción estilística. Su comprensión suele entorpecerse por la idea que cada uno tenemos de la categoría deformación. Su desarrollo escénico incurre con frecuencia en supinos desastres, en banalizaciones, en elementales antrujos de farsa y también de calamidad. Hay quienes con un desparpajo digno de más alto empeño, creen que una botarga o cualquier postizo resuelve el problema y logra hacer brotar la estética esperpéntica. Evidentemente no es esa deformación la que hay que materializar, al menos de forma sistemática.

No es sencillo explicitar y esclarecer la cuestión. Por mi experiencia ya larga en torno a Valle-Inclán y sus escenificaciones, sí me atrevo a afirmar que la pretensión de aproximarse a su obra con la pedantería de presumir saberlo todo, la búsqueda de bromas pueriles o los intentos de llevarlo por la senda de la zafiedad de cualquier género, son otros tantos caminos inútiles que conducen a la liviandad o el feísmo degradado de la materia escénica resultante. En las obras del Valle-Inclán del periodo de sus esperpentos, hay demasiada inteligencia, conocimientos, sutilezas y gracia de a de veras, como para reducirlo a dichas elementalidades.

Esta complejidad exigía mucha flexibilidad y mucho pulso para abordar y establecer las pautas de esta cuestión. *El trueno dorado* recorre meandros estilísticos diversos que emanan de la propia elaboración literaria, pero existe una estilística subyacente que los une con un hilo indeleble. Valle nos propone el sarcasmo de las primeras escenas, hasta desembocar en los límites melodramáticos en las de la corrala, contrapuestas a subrayados hiperbólicos. Pero este salto estilístico aparente, esta ligado por una tonalidad grotesca dominante que es el sesgo en que todo se anuda.

Establecer el sentido era igualmente complejo. No por la dificultad en sí habida cuenta de su exhuberancia en diferentes sendas, sino por la de proponer su sistematización esclarecedora al espectador. Enumero a continuación los puntos fundamentales sin pretender abarcarlos en su totalidad, y tanteando su jerarquización:

- Ante todo deberíamos proponer la imagen de una sociedad no

constituida, donde la arbitrariedad, el capricho, el desprecio a la justicia y la prepotencia de la más alta jerarquía del Estado, se continúa en el estamento de los poderosos.

- El fanatismo de naturaleza religiosa y la milagrería impregnan toda la escala social, desde la cúpula del poder hasta el pueblo más bajo y mísero. Es similar y todos se ven inmersos en su magma pegajoso. El fanatismo emana de la ignorancia y provoca más ignorancia, pero además determina negativamente los comportamientos.

- Se trata de una sociedad que vive en la ficción y la irrealidad. La clase dominante cultiva un letargo ocioso, ocupada fundamentalmente en sobrevivir, intentar que nada cambie, vivir una melopea de rituales destinados a construir apariencias, perderse en intrigas, chismorreos y vigilarse unos a otros. Esta clase dominante carece de valores constructivos y los sustituye por una apariencia fruto de su fanatización.

- Los sectores privilegiados y sus retoños se autoprotegen para mantener la impunidad frente a sus excesos. La cuestión de la impunidad de la clase dominante respecto a sus abusos y arbitrariedades con los más humildes, constituye a mi entender el núcleo de convicción de esta escenificación. Es lo más activo y contemporáneo del sentido.

Con ser abominable el crimen cometido por los pollos del trueno, lo más importante y relevante no es el hecho en sí sino las implicaciones que comporta. La sociedad nobiliaria, la de rancieros títulos y poder económico, el presidente del Consejo de ministros y hasta la propia Reina, se ven implicados en el asunto por motivos diversos. Todos coinciden en que hay que echar "tierra al asunto" y olvidar. En síntesis, se determina la impunidad sobre ese crimen. Este es el meollo central de la cuestión: los excesos criminales de unos, protegidos o en connivencia con los poderes

establecidos, y cuando el objeto del desmán es persona de las clases desposeídas, la impunidad está asegurada por el silencio culpable de unos y la dejación de responsabilidades de los otros.

- Igualmente se genera la cuestión equívoca del sentido de la revolución. Determinados personajes de la alta sociedad hablan sin pudor alguno de que apoyan la revolución, pero para ellos este término no significa a lo más sino "un barrido en una casa vieja", como dice López de Ayala. Se trata de una revolución nominal, una labor cosmética que no modifique en nada la estructura social, que mude a lo sumo unas cuantas personas y ni tan siquiera a la dinastía reinante. Sin embargo cuando el forense Rosillo pregunta con sarcasmo a don Fermín: "¿Y cuando hacéis la revolución?", se está refiriendo a algo muy distinto que no es otra cosa que la transformación social. Esta revolución es todavía una quimera que el anarquista fía a un lacónico: "algún día la haremos".

- A la connivencia entre el poder institucional y el poder político se unen las más altas jerarquías religiosas. La historia se inicia con la entrega de La Rosa de Oro otorgada por el pontífice Pío IX, y concluye con la bendición del Legado pontificio al frenesí crótico de la Reina y Bonifaz. Todo el mundo, desde el presidente del Consejo al modesto ujier se derrumba por tierra, pero el Legado tras algún traspies vacilante sigue a pie firme trazando con su gesto la cruz.

Esta imagen final que reforzaba notablemente el sentido, no la tuve construida desde el inicio. Fue un actor, Oscar Narváez, que interpretaba el personaje del ablegado pontificio Luigi Pallotti, quien me dijo tras un ensayo ante todo el elenco: "Maestro, puede tirar a la basura lo que digo, pero a mi entender...", y a continuación me expuso que su personaje actuara de ese modo. Lo medité durante dos días, sopesé los pros y contras que esa imagen suponía e

implicaba, y decidí en consecuencia que era impecable e implacable respecto al sentido del espectáculo.

- La confrontación ideológica como expresión de la lucha de clases, se expone con crudeza en el encuentro del forense Rosillo con don Fermín. No invade la totalidad de la obra. Los segmentos dominantes, la nobleza, pierden su tiempo en discusiones banales. Las capas populares que habitan la corrala, sucumben al encono y rapacidad de su condición alienada. Surgen chispazos como el del tío Roque o la Macaria, pero son como destellos de fulgor en un magma sombrío. El rango reivindicativo lo protagoniza sin embargo don Fermín de forma explícita. Ante las invectivas de Rosillo, el algebrista ideólogo replica: "...como el dinero agencia el gobernar, los ricos que truenan en lo alto todo lo amañan mirando su provecho, y hacen de la ley un cuchillo contra nosotros y una ciudadela para su defensa. ¡Si a los ricos no les alcanza nunca el escarmiento, por fuerza tienen que ser más delincuentes que nosotros! ¡Con la salvaguardia de su riqueza se arriesgan adonde nosotros no podemos!" La claridad precisa es un don en este Valle-Inclán postrero.

- Quedan abiertas muchas más líneas en cuanto a sentidos secundarios. Unos emanan de los comportamientos individuales que pueden ser analogizados por el espectador. El carácter fuertemente tipificado de los personajes propicia que esto se lleve a cabo con relativa inmediatez. En otros casos procederán de las analogizaciones efectuadas por el propio espectador respecto a lo que ve y oye, aunque no existiera voluntad declarada de que así fuera por parte de los realizadores del espectáculo.

LA CONCEPCIÓN PLÁSTICA DEL ESPECTÁCULO

En la configuración del equipo artístico, Tavira me propuso que del diseño del vestuario se ocupara Tomás Adrián. Yo mostré mi acuerdo de inmediato, por ser un amigo y colaborador desde antaño en múltiples aventuras artísticas. Así mismo estuvimos de acuerdo en que el escenógrafo fuera mexicano. Tras no pocas dudas me propuso el nombre de una persona que conocía desde hace muchos años, y a la que estimaba por su trabajo profesional en el campo

de la docencia y la plástica.

Trabajamos una semana en Madrid a donde vino. Visitamos diferentes museos, tuvimos largas sesiones de trabajo, le definí espacios, estilos y líneas dramaturgias. Todo fue muy agradable y sólido, al menos en apariencia. Quedamos en que me enviaría bocetos, que mantendríamos una comunicación continuada y que podríamos ver imágenes también por skype. Nada de esto se dio, por hacerlo corto. Hubo silencios infinitos, apenas me llegaron algunos esbozos aislados

[Interludio I]

Interludio primero de *El Trueno Dorado*. En la imagen: El de la muleta (E. Arreola) y La Castiza (E. Dib) (Foto: CNT / Sergio Carreón Ireta)



y ningún plan de conjunto. La inquietud me subía a la cara.

Al comienzo de abril pedí al director de la Compañía que pudiéramos prescindir de su colaboración a causa no sólo de su notable retraso, sino de mi discrepancia artística de fondo. Entonces apareció Carmiña Valencia, mexicana de Jalisco que reside desde hace años en España, y que acababa de hacer la escenografía de *Werther*, la ópera de Massenet, con Ignacio García. Hablamos con ella el director de la CNT, Tomás Adrián y yo mismo, y se incorporó al equipo.

Durante los meses de espera yo había madurado mucho la concreción espacial y escenográfica. También había celebrado numerosas reuniones con Tomás Adrián, reflexionando sobre sus diseños y estableciendo la tipología de los personajes. Todo

este trabajo nos había permitido definir los dos grandes mundos que aparecen en *El trueno*, el de la Corte y sus aledaños y el del patio suburbial. Esos dos lugares estaban fuertemente contrastados tanto en lo formal como en el cromatismo. Todo avanzó muy bien y a buen ritmo, de modo que a estas alturas los casi ochenta figurines estaban concluidos.

Como he dicho ya, yo había elaborado por mi parte las grandes líneas escenográficas. Tenía una idea bastante precisa no solo de cuestiones conceptuales y estilísticas, sino de los elementos básicos de la formalización. Cuando nos sentamos a trabajar le hice a nuestra escenógrafa una precisa descripción de estas cuestiones. Pedí a Tomás Adrián que asistiera igualmente a estas reuniones. Él ha hecho la mayor parte de las escenografías de mis espectáculos y además de entender de inmediato lo que busco y pretendo, es persona de la más profunda confianza para mí. Los primeros tanteos no fueron sencillos, tuve que insistir en lo que no era oportuno, pero Carmaña se puso enseñuida a la tarea.

Lo que deseaba era la creación de un entorno perimetral para la primera parte de carácter arquitectónico, volumétrico y sin elementos decorativos. Con un suelo de mármol de cromatismo moderado e igualmente geométrico. En ese espacio se desarrollarían todos los episodios de la Corte mediante la inclusión de elementos de un realismo estilizado o fragmentario. Mediante un procedimiento similar íbamos a resolver el episodio noveno, que transcurre en los dos cuartos de La Taurina, el “colmado de estilo andaluz”, en donde va a perpetrarse el asesinato del guardia Carballo.

En la adaptación yo había situado en este punto el intermedio, cerrando la primera parte con el cuerpo inerte del guindilla sobre la acera. Carmaña y Tomás me propusieron que lo retrasara al final del episodio décimo, a fin de poder acomodar la segunda parte de modo distinto. Me pareció muy oportuna su petición y así lo hice. A partir de aquí comenzamos la planificación del segundo gran espacio que iba a ocupar la segunda parte. Valle-Inclán no ahorró en su descripción de la corrala detalles de un realismo próximo al costumbrismo:

“El patio es grande, y la casa, de corredor con balconaje pintado de ocre. En cordeles cuelgan innumerables prendas de ropa. Las camisas, crucificadas por las mangas, estremecen impudicamente sus faldetas. Se inflan enaguas y refajos. Vistosos pingos flaman como gallardetes y resalta al sol la tela nueva de los remiendos. Son profusos los colgarines que entoldan el patio y lo alegran de luces y colores, en baile ventolínero. La balconada tiene macetas y gatos. Toda la casa, gritos, cantares, súbitas furias maternas con acompañamiento de azotainas y lloriqueos.”

Nosotros pretendíamos huir de estas vistosidades que podían interferir el sentido si se materializaban. Nuestro propósito era establecer unas pautas fuertemente estilizadas, que pusiera el acento en el material y la estructura. De hecho, tras varias reuniones, llegamos a un diseño que mantenía una presencia de corrala en tres pisos, construida con maderas gruesas, sin ningún elemento costumbrista, y una escalera exterior que llevaba al primer piso, el único practicable. Había túnel y portón de entrada pero desde allí la estructura esquemática era dominante. A la derecha, las columnas de palacio con sus basas y cornisas se habían despojado y convertido

en volúmenes neutros. Tan sólo introdujimos un elemento de carácter realista que fue un murete con su pilón y grifo de agua.

Era necesario igualmente encontrar un elemento de significación que rompiera cualquier tentación ilustrativista del conjunto. Lo hicimos con el tratamiento del suelo, cubierto en toda su superficie por arena sintética roja. La arena le confería un aspecto cambiante y el cromatismo escogido creaba asociaciones que no pretendíamos que fueran ni primarias ni obvias, pero sí sugerentes. Por otra parte quisimos establecer un nexo de unión mediante la persistencia del suelo, con los episodios decimosexto y decimoséptimo que transcurren en el despacho del Presidente del consejo y en un rincón recolecto del gabinete de la marquesa Carolina. La mesa de despacho, el sillón, el brasero y la chaislonge, estaban colocados sobre esa arena. La ampliación del cuadro *Isabel II dirigiendo una revista militar*, óleo de Louis Étienne Charles Porion pintado en 1867, colgado como fondo del despacho de la presidencia, surgía en el espacio de la corrala sobre la misma arena. Dada la función dramaturgica de estos dos episodios es fácil deducir la propuesta asociativa que sugeríamos a los espectadores.

Ciertamente latía en toda esta propuesta mucho del concepto de “escena arquitectónica” formulada por Gordon Craig. Lo dominante eran los volúmenes dispuestos en su dimensión espacial y geométrica, despojados y neutros. En cierto modo este planteamiento se ha inscrito ya en la concepción espacial del teatro contemporáneo. Sin embargo no evitamos un cierto eclecticismo al incluir un elemento pictórico como fondo del espacio de la Corte: un boceto de Tiépolo

para la cúpula de un salón del palacio Real, que lleva el significativo título de “El Poder de la Monarquía Española”. Por otra parte, en aquellos episodios que significamos con construcciones planas y geométricas, el trabajo de la materia y del cromatismo fue intenso y cuidado al máximo para definir el eterno de la acción que ante ellos transcurría.

Con el mobiliario y la utilería hicimos una elección realista e incluso historicista, sólo que presentando los objetos en una estricta discontinuidad, como elementos que aparecían en su plenitud significante por sí mismos, en un contexto de abstracción geométrica y constructiva. De ese modo manifestaban su significación sin caer en la amalgama que intenta crear una falsa cohesión confusa e ilusoria. Encontré una pieza extraordinaria, el retrete de Fernando VII, que se expone en el Museo del Romanticismo tras su reapertura. Es un mueble de caoba con aspecto de trono bajo, que reproducimos con fidelidad y con el que compuse todo el episodio segundo. Fue un comportamiento similar en todos los casos, se trataba de una enorme lámpara, grandes espejos, el trono, los leones y el dosel reales; un sofá y sillones de línea decimonónica; un piano de consola, un biombo chino, un espejo de pie, el banco del zapatero, el catre del moribundo, etc. En todos los casos seguimos un procedimiento similar que también aplicamos a la utilería manipulada directamente por los actores.

La dialéctica entre la abstracción constructiva y el objeto en su selección aislada, respondían a las pautas que Viktor Shklovsky propuso en *El arte como artificio* y *El arte como técnica*: “La técnica del arte consiste en “desfamiliarizar” los objetos, en hacer difíciles las formas, en incrementar la dificultad y magnitud de la percepción (...). El arte es una manera de experimentar la cualidad o esencia artística de un objeto; el objeto no es lo importante. (...) Dicho de otro modo, el arte presenta a los objetos desde otra óptica. Los arranca de su percepción automatizada y cotidiana dándoles vida en sí mismos, y en su reflejo en el arte”. También este se ha convertido en un atributo de buena parte del teatro contemporáneo.

En nuestro planteamiento deseábamos presentar los muebles y objetos en su dimensión no

cotidiana, presos en el automatismo de su percepción, sino desde una óptica que los arrancara de la rutina y del hábito, transformándolos en objetos cargados de significación. Así las sillas de madera de La Taurina, con su factura tosca y humilde, situadas en la dimensión contextual que les dimos, podían ser observadas de modo particularizado y así hasta el objeto más valioso y explícito. Por otra parte nos llevaba a presentarlos como objetos peculiares que reclamaban atención expresa, respondiendo a la noción de extrañeza (остранение-ostranenie), término acuñado por Shklovsky y fundamento de buena parte del teatro antinaturalista del siglo XX.

Un elemento escenográfico de gran importancia para la dinámica del espectáculo además de recurso técnico, fue la utilización de dos gasas negras.



La primera estaba situada tras el marco de escena, y aislaba el gran proscenio del Julio Castillo

[Episodio 5]

La “Habanera” que bailan la Reina y Bonifaz en el episodio quinto de *El Trueno Dorado*. (Foto: CNT / Sergio Carreón Ireta)

en donde se desarrollan todos los interludios y algún episodio. La segunda, a la altura de la tercera caja, dividía el espacio en dos partes como un muro neutro y abstracto, permitiendo mutaciones en la parte posterior. Debo decir que una gasa no es un telón. Sé que cualquier profesional lo sabe pero hay quien parece ignorarlo. La rigidez, la ligereza y la posibilidad de convertirla en una superficie traslúcida que permite observar su parte posterior como en una veladura, le confieren una especificidad frecuentemente utilizada en las escenificaciones del teatro actual.

LA ILUMINACIÓN, LA MÚSICA Y LOS SONIDOS

Las líneas maestras respecto a la iluminación las establecí desde un principio y son las habituales en mis escenificaciones. Determinados efectos germinaron en mi mente pronto. Tuve clara por ejemplo, toda la microsecuencia del momento en que los pollos de la goma arrojan por la ventana al guardia Carballo:

1.- El grupo levanta en vilo al uniformado y hacen un doble vaivén de atrás adelante a fin de tirarlo por la ventana.

2.- En el segundo movimiento de impulso, Carballo lanza un alarido.

3.- Se hace el oscuro instantáneo.

4.- Luz cenital delante del espacio de La Taurina. En el haz cae de lo alto un muñeco de tamaño natural vestido con el uniforme de guardia.

5.- Retorna la luz anterior y muestra al grupo de los truenos con el rostro demudado por la barbaridad que acaban de hacer.

Esta resolución del incidente jugaba con el montaje filmico, pasando del plano medio del grupo en el interior, a un plano exterior contrapicado y volviendo al interior. Sólo que utilizando conscientemente los recursos del Gran Guñol, que son uno de los componentes del grotesco esperpéntico. Un procedimiento que se muestra como simulacro pero que describe sin embargo el acontecimiento sin ilusionismo.

Sin embargo aparte de ciertos efectos que fui imaginando con claridad, los ensayos y la construcción de la dinámica del espectáculo me ofrecieron pautas específicas y ratificaron mis criterios generales a este respecto. En síntesis, la luz debía ser definitoria de las áreas de la acción, estableciendo y connotando los ritmos

de las transiciones espaciales y desplazando el foco predominante de atención. En todo momento propuse que los efectos connotaran subrayados de las acciones, a fin de que no solo describieran los hechos sino que los mostraran en la dimensión que deseábamos proponer. Era un medio más de generar la extrañeza de la que hablaba Shklovsky.

Jorge Kuri ejecutó con precisión y esmero el plan de iluminación. Hizo un trabajo espléndido en los "afoques", que es como denominan en México la dirección y ajuste de los proyectores. Sus propuestas respecto al cromatismo dominante en cada efecto las encontré adecuadas y convincentes. Tuvimos que ajustar algunos efectos en cuanto a alcanzar la precisión de los subrayados dramáticos que deseaba. Lo habitual y lógico.

Desde finales del año 2009, comenzamos a trabajar en la concepción y diseño del espacio sonoro. Lo hice con Ignacio García, que además de sus muchos saberes y de la amistad que le profesó, trabajar juntos es uno de mis placeres predilectos cuando hago una escenificación. El trabajo avanzó con sosiego pero también sin pausa. A mi entender, existían tres tipos de franjas sonoras que considerar:

1.- Ruidos de carácter concreto o abstracto que construían imágenes asociativas para el espectador: un simón que recorre calles empedradas, campaneo ritual, el pis de la Reina, una pequeña multitud en la calle, piar de pájaros en la mañana, el rezo de un responso, etc.

2.- Músicas que connotaban por su melodía o estilo los diferentes episodios o acciones específicas. Aquí incluíamos desde el solemne Tedeum en la capilla real, hasta el vals final que induce esa especie de danza grotesca y agónica con que la escenificación concluye.

3.- Música o sonidos destinados a subrayar dramáticamente una escena o una frase. Por ejemplo, la escena entre la marquesa Carolina y el marqués de Redín, antiguos amantes: galantean y hablan de política pero utilizando el recurso formal del dúo operístico sobre la música de *Il trovatore*. Igualmente podría citar el trueno que subraya la afirmación de González Bravo: "El general nos deja"; el lamento pucciniano que cierra la primera parte; el zumbido, inconcreto en apariencia, aunque se trataba de dos acordes sostenidos de *La noche transfigurada* de Schönberg, que anuncia como un presagio el destello de los ojos verdes del gato tras los vidrios del lucernario que corona el cuchitril del moribundo Carballo, etc.

4.- Sonidos vocales o instrumentales sincopados producidos por los propios actores: La Castiza haciendo sonar un tambor en el interludio séptimo; acompañada de El de la muleta, los dos personajes que asumen la casi totalidad de los interludios, se sirven de una carraca y unas sonajas para subrayar sus réplicas en el octavo; etc.

5.- Canciones: Se interpretaban en directo *La paloma*, habanera de Iradier; una letrilla popular y sarcástica del periodo isabelino, a la que puso música el propio Nacho García, y la jota que vociferaba en la oscuridad un grupo de avinados.

El apartado segundo de los que he citado, la música connotadora y definida, centró nuestra atención de forma más acusada. Paulatinamente intentamos encontrar claves melódicas que anunciaran, cerraran episodios o indujeran acciones. El cambio hacia una tonalidad melodramática que se anunciaba en el final de la primera parte, encontraba continuidad en la segunda con la ayuda de *Los girasoles* de Puccini y de *La noche transfigurada* de Schönberg. En la disyuntiva de seguir criterios historicistas y músicas ilustrativas o composiciones que tuvieran entidad dramática en el proceso narrativo con independencia de su

origen, nos inclinamos por lo segundo. Por ejemplo para el Tedeum de inicio, tras sopesar diversas opciones anteriores o contemporáneas de los hechos, nos inclinamos por uno de Arvo Part que contribuía con mayor nitidez a construir la imagen sonora que pretendíamos.

En otros casos procedimos a una deconstrucción. Tal fue el caso con el vals de Jachaturián que inducía la danza final. En un momento dado el ritmo comenzaba a dilatarse hasta adquirir una lentitud que se tornaba grotesca y agónica. La dimensión connotativa se aunaba con un poderoso subrayado dramático. No fue el único caso y la mayor parte de los cortes

[Interludio 5]

Interludio quinto de *El Trueno Dorado*. En la imagen: El de la muleta (E. Arreola) y La Castiza (E. Dib) (Foto: CNT / Sergio Carreón Ireta)

sonoros utilizados tenían también esta función.

También establecimos la colocación de las fuentes de amplificación, tanto para definir una dirección como para establecer los planos sonoros. Ignacio García es ducho en estas lides, y los situó en la parte posterior de la escena, en el marco escénico y en el perímetro de la sala. La elección de los lugares específicos nos permitió enriquecer su significado y al unísono, posibilitar el diálogo sobre música haciendo que esta se enuncie en un plano posterior.

LOS BAILES Y LA COREOGRAFÍA

Los bailes jugaron un papel sustantivo en la escenificación. No era por gusto espectacular ni por adorno o boato escénico, sino por su significación en el desarrollo de las acciones. El Episodio Quinto compendia justamente el baile de palacio. Su primera función era la de cerrar las celebraciones por la entrega de La Rosa de Oro a la reina, así como concluir el bloque inicial de la primera parte.

Sin embargo su interés dramático radicaba en que en el curso del mismo, va a producirse el primer encuentro y los escarceos eróticos iniciales entre la soberana y Adolfo Bonifaz. El calor, las luces, los giros, la música, provocaban un paulatino frenesí en los danzantes que se tornan sensuales en sus abrazos y decires. Era el comienzo de algo que solamente al final se descubrirá en toda su fáunica dimensión.

El baile se iniciaba con una polka-vals de Strauss el Emozo. Era a manera de apertura y presentación. Más tarde se ejecutaban unos lanceros, modalidad que siempre figuraba en los saraos nobiliarios. Ignacio García propuso un pasaje musical de Gounod, atractivo y circunspecto. Para concluir, utilizamos una habanera de Sarasate, casi contemporánea a la cronología de la acción. Como es de suponer, nada era gratuito. Las evoluciones de los lanceros mostraban a la Corte girando en torno de la Soberana que tenía el dominio de la situación, recluyendo en un segundo plano al rey



consorte. Es aquí donde en el curso de las evoluciones, la reina y Bonifaz dan unos pasos juntos, cruzan sus miradas y encienden el deseo de la mujer y el zangoloteo ritualizado del varón. La habanera con sus sensuales cadencias, constituye un eslabón decisivo en la trama que se va anudando y construyendo.

Para este trabajo fue precisa la colaboración del coreógrafo Marco Antonio Silva, curtido sobradamente en similares tareas. Suyas fueron las composiciones que tradujeron el sentido que yo pretendía mostrar. No fue una tarea sencilla sino que hubo tanteos, rectificaciones y reelaboraciones hasta dar con las formalizaciones más adecuadas, precisas

y sugerentes. Marco Antonio proponía y estaba siempre atento a mis indicaciones o comentarios respecto a la pertinencia de lo propuesto o a su idoneidad. Hizo a mi entender un trabajo excelente. Le insistí mucho en un principio: las danzas no debían tener la pretensión de que las ejecutaran bailarines, sino los cortesanos, mayores y jóvenes al unísono. Era un baile para actores no para bailarines profesionales. Esa tonalidad era imprescindible en este caso.

Como he dicho ya, decidí muy pronto que el espectáculo concluyera con un baile, ejecutado a partir de una música que se degradaba en su ritmo. Era una apuesta y así se lo dije a los actores. Tras todo lo que habíamos presenciado que las últimas imágenes, las que cerraban esta crónica de forma procaz y degradadora, fueran las de una danza que como una melopea que se estiraba y derruía, arrastraba a todos en un círculo en torno a la pareja de la reina y Bonifaz entregados a sus pasiones más carnales y evidentes, constituía una atrevida coyuntura. Esa debía ser la conclusión inicial que proponíamos, acentuada por la bendición del ablegado pontificio, tal y como he contado.

El diseño del baile final nos llevó mucho más tiempo. Yo era consciente de las dificultades que todo esto entrañaba, e hice que los ensayos coreográficos comenzaran de inmediato, en paralelo a la puesta en pie. El problema mayor residía en lograr que la formalización tradujera el meollo conceptual que había definido. Marco Antonio probó diferentes vías. Una mañana, hice proyectar la secuencia penúltima de *El gatopardo*. Quería mostrar a los actores ciertas posiciones y actitudes, el manejo de

algunos objetos, etc. Pero sobre todo deseaba hacer hincapié en esos vales y mazurcas que se encadenan hasta concluir en una serpiente humana que recorre los salones. No era con afán imitativo por lo que lo hacía, nada más lejos de mis intenciones, sino para comprender la adecuación formal respecto al concepto y la propuesta de sentido.

A partir de aquello logramos anderezar la propuesta en una dirección adecuada y esclarecedora. El vals de Jachaturián con su paulatina y pronunciada reconstrucción, conducía a los cortesanos y sus colaboradores, burgueses, alguaciles y hasta el ujier, a rodar por tierra. Sólo faltaba para completar la imagen la mirada absorta del bajo pueblo, de La castiza, de don Fermín, que contemplan aquel paisaje de ruina en el que sólo permanecen en pie La reina y Bonifaz que copulan, el Legado pontificio que los bendice y Feliche que con su aureola ingenua de virtud, huye despaavorida. Era el remate. Los bailes son expresión imprescindible en *El trueno dorado*, sólo molestan a quienes los perciben con envidia.

UN MOSAICO DE PERSONAJES

En los primeros días de mayo estuve en México diez días. Además de reuniones de producción, hicimos la presentación del proyecto escenográfico con planos y maqueta. También tuve las primeras juntas con el elenco potencial que se me había destinado. A algunos actores los conocía de trabajos o visitas anteriores, pero a la mayoría sólo los había visto en fotografía y escuchado lo que de ellos me había dicho el director de la Compañía o yo le inquirí. Mantuve un encuentro con cada uno a fin de conocerlos

de cerca e individualmente, para poder formarme una opinión y distribuirlos en el reparto.

El trueno dorado era ante todo un mosaico de personajes. Sumaban ochenta, contando las voces lejanas de un sereno y un guardia. Ninguno de ellos tenía un carácter protagónico pero a la par, ninguno de ellos era episódico ni carecía de entidad dramática. A la postre, era un reparto espléndido para una compañía de repertorio: todos los personajes por muy chica que fuera su intervención, tenían un perfil pleno de tipicidad y una relevancia y ostensibilidad manifiestas.

A pesar de que disponía de unos treinta y dos actores, hubo que contar con invitados para poder completar la distribución. Salvo los intérpretes del marqués de Torre-Mellada, la marquesa Carolina, Adolfo Bonifaz y su hermana Feliche, todos los demás doblaban y hubo varios que debieron asumir hasta cuatro distintos. Alternando las primeras sesiones de trabajo con las conversaciones con los actores de la Compañía y la selección de invitados, conseguí cerrar el reparto. También pude abordar la descripción y análisis del contexto histórico, los conflictos y contradicciones que se muestran, los personajes más sustantivos y los sentidos de mayor relieve que pretendíamos transmitir. Como es mi costumbre no lo dije todo, muchas cosas se irían completando después, durante los ensayos.

A mi regreso a fines de junio para el inicio de los ensayos, encontré que el reparto se había roto en buena medida. Cambios por razones estatutarias, la defeción de dos de los actores invitados y otros trastornos, causaron el problema. Dada la complejidad que tenía la distribución, aquello

me supuso un quebradero de cabeza y una honda desolación. Tuve que hacer verdaderos malabarismos para conseguir ajustarla con los intérpretes de que disponía, no era posible llamar a nadie más. Incluso tenía serias dudas con algún actor con el que me vi obligado a cargar, sabedor de que su concurso iba a ser problemático. Así fue y tuve que prescindir de su colaboración aunque con alivio para el porvenir del *Trueno*.

Con el reparto concluido comencé los ensayos. Era ahora cuando iba a conocer a los actores en el desempeño de su labor. Además había tenido que jugar fuerte en la adjudicación: actores de edad media debían asumir personajes mucho mayores, ancianos incluso. Por el contrario con Bonifaz se dio una circunstancia distinta: el intérprete (A. Beristain), tenía más años que su personaje aunque tanto su porte como la gallardía y disposición corporal le permitían incorporarlo de forma convincente. Todo ello suponía unas exigencias personales, una biomecánica y un trabajo vocal específico y depurado para tipificar adecuadamente sus diferentes entidades escénicas.

Como es natural en un reparto tan extenso, los actores tenían procesos y procedimientos interpretativos diferentes. Participaban de una actitud común respecto a la disciplina, la entrega, la profesionalidad, pero después presentaban diferencias en su modo de abordar sus interpretaciones. Lo que más me importaba en cualquier caso era que el elenco comprendiera que este trabajo no debía abordarse con mecanismos psicologistas o procesos de introspección. La literatura de Valle-Inclán y la estética ya expuesta del espectáculo, lo rechazaban. Se imponía un desempeño que mostrara los personajes en sus perfiles identificables, en sus actitudes prototípicas, con los que el actor mantuviera una ironización más o menos explícita que le permitiera describirlos en sus quiebras

contradictorios.

No fue una tarea fácil. Los intérpretes iban desarrollando su labor con solvencia, aunque con ritmos diferentes. Varios de ellos practicaban una introspección de perfiles naturalistas, pero poseían virtudes como una excelente dición, un trabajo corporal adecuado y flexible, una valoración compositiva eficaz y una entrega por lo general muy generosa. Yo incidí en algunas cuestiones que me parecían fundamentales:

La primera fue la de la noción de verosimilitud que en ocasiones se suspende en el tiempo y en el espacio como una verdad absoluta. Muy al contra-

[Episodio 9a]

El asesinato del Guardia Carballo en el episodio noveno I de *El Trueno Dorado*, "La Taurina de Pepe Garabato" (Foto: CNT / Sergio Carreón Ireta)



rio, expuse que la verosimilitud que practico es la de alcanzar un alto grado de convicción interpretativa en relación a los códigos dominantes establecidos en la escenificación. Una actitud así relativiza el concepto y lo inscribe en el marco referencial de la estética propuesta, con la que tiene que mantener la coherencia adecuada.

A partir de aquí propuse que asumiésemos un proceso de estilización potente; un manejo de referencias sustantivas, renunciando a elementos superficiales, anecdóticos o cotidianos en su producción amalgamada; una distancia irónica con los personajes

en su tratamiento y la constancia de que los elementos externos de la materialidad actoral es lo que nos iba a ofrecer un perfil típico adecuado.

Igualmente expliqué el significado de las distancias, de los agrupamientos y de los escorzos. No era una cuestión banal pues con frecuencia vemos como el dibujo se deteriora y con ello la propuesta de sentido. Quería llevar al ánimo de los actores la entidad que todo ello tenía, tanto para la narración escénica como para definir las relaciones y jerarquías de los personajes. A ello había que añadir que la ocupación de espacios anchurosos como el caso de los episodios de palacio, el salón de la marquesa Carolina o la corrala, se contraponía a las acciones que se desarrollaban en La Taurina o el cuchitril donde vive el guardia Carballo, en los que jugábamos con la angostura del espacio y su valoración.

De este modo, a través de ensayos que nos ocupaban mañana y tarde, fueron desapareciendo en muchos los afeites de un psicologismo desbocado y emprendido la senda del placer de mostrar, en hacer ostensible el personaje con los recursos expresivos necesarios. Algunos actores mantuvieron subyacente las pautas psicologistas, el entramado de antecedentes quiméricos, etc., pero supieron adecuarlos a la estética trazada y muñirlos con eficacia para elaborar sus personajes.

Lo diré con laconismo: hablar de “interpretación esperpéntica” me parece una solemne majadería. En cualquier caso no fue esa mi preocupación. ¿Qué quiere decir tal cosa? Suele erigirse en una especie de lugar común que no expresa nada definible y fehaciente, y que se utiliza como

arma arrojadiza pero nunca se explica.

No existe un canon esperpéntico de interpretación, ni nadie en su sano juicio ha pretendido tal cosa. Existen además notables diferencias estilísticas entre las obras que Valle denominó “esperpentos”, lo cual exige que el actor delinee una partitura estilísticamente diferenciada si se enfrenta a *Los cuernos de don Friolera* o a *Luces de bohemia*. En cuanto al procedimiento, es posible afirmar que en la medida que quiera ser coherente y operativo, el actor no puede aproximarse a su personaje con recursos psicologistas de la filiación que sean; tampoco con convencionalismos rutinarios. La fuerte tipificación que poseen, exigen un notable grado de ironía del intérprete hacia su personaje, así como un depurado ejercicio verbal y biomecánico para alcanzar la dimensión precisa. Pero esta labor es ante todo de carácter demostrativo y formal, de construcción delineada y precisa, y está exenta de obsesivos procesos de interiorización.

A mediados de agosto tuve un susto serio que me llevó a estar varios días hospitalizado. Aquello detuvo momentáneamente mi tarea que recuperé una semana más tarde con renovado ahínco. Fue como una seña de aviso: había hablado pocos días antes a los actores sobre la cuenta negativa a que el estrés nos arrastraba, y yo me vi atrapado en sus redes hasta dejarme indefenso.

El trabajo de puesta en pie y gran parte del periodo medio de ensayos, con sus búsquedas e indagaciones, lo llevé a cabo en el gran salón de la CNT en Coyoacán. Aunque era un territorio amplio, no tenía en absoluto las medidas adecuadas. No obstante procuré que los movimientos y las

distancias fueran en líneas generales los apropiados. Alcanzamos a unir varios episodios e interludios, trazando amplios fragmentos de continuidad de la dinámica escénica. Utilizamos desde un principio vestuario y utilería alternativos, así como algunos elementos de mobiliario. Igualmente dispuse de los efectos sonoros. En realidad los ensayos nos sirvieron para ajustar la sonorización que estaba definida desde el principio.

A mediados de septiembre trasladamos nuestros reales al teatro Jiménez Rueda, sito en el centro de la ciudad. El montaje había crecido y corría la primera y segunda parte con relativa fluidez. Ir a un escenario aunque fuera más chico que el definitivo, suponía poder trabajar en y con la escenografía e incluso con apuntes de iluminación, disponer de todo el vestuario, la utilería y mobiliario, etc. En una reunión técnica que mantuvimos en mayo, se había establecido con precisión una ruta. Según lo estipulado, el día diez de septiembre tanto la escenografía como el vestuario debían estar concluidos y entregados para su uso en el Jiménez Rueda. No fue así. Problemas administrativos procedimentales retrasaron drásticamente ambas. Aquello me produjo alarma notable. Cuando llegué al teatro no disponíamos más que de la tercera parte de lo previsto.

Yo tenía planeado centrar la tarea a desarrollar en el escenario en los ensayos de coordinación. Necesitábamos construir el ritmo escenográfico que era particularmente complejo debido a la precisión y número de mutaciones, concretar los pies definitivos de sonido e iluminación, adquirir la fluidez necesaria por parte de maquinaria y utilería, etc. Así mismo debía establecer la pauta de juego escénico con

los actores en este espacio de mayor amplitud, pero sobre todo que pudieran situarse en la escenografía y relacionarse con ella.

La corrala en particular con sus accesos, escaleras y desembarcos presentaba no tanto dificultades como la exigencia de adquirir un habitamiento consolidado. Igualmente los actores precisaban tener tiempo para dominar su utilización del vestuario, que incidía directamente en su gestuación y su composición biomecánica, así como la utilería o el mobiliario. Había construido el diálogo entre Redín y Torre Mellada del episodio cuarto en torno a una mesa de billar. Era urgente que los actores pudieran adaptarse no sólo al golpeo de las bolas en lo que no eran expertos, sino establecer las posiciones a partir de las pautas establecidas según fuera su discurrir. Desgraciadamente para nosotros la mesa nos llegó muy tarde y hubo que hacer un esfuerzo suplementario.

Durante unos días ensayé a partir de dos grandes bloques formados por la primera y la segunda parte. La situación no daba para más. Los maquinistas cambiaban el dispositivo de un día para otro adquiriendo maestría en la ejecución, pero sin que nos diera todavía una medida exacta de su duración. Hacia el veinticuatro llegó Tomás Adrián cuya ayuda y colaboración me eran imprescindibles. Como coordinador de toda la plástica de la escenificación no sólo se ocupó de supervisar la realización del vestuario, que tenía una complejidad enorme debido a la calidad y número de trajes, sino igualmente de la escenografía que faltaba o de darle el tono adecuado y preciso, que en determinados aspectos se concluía en el propio escenario.

Para el día primero de octubre estaba fijado desde antiguo que habría ensayo general. Era el último día que estábamos en el Jiménez Rueda pues al día siguiente salía toda la impedimenta hacia Guanajuato. Habida cuenta de la situación era evidente que se trataba de un despropósito. Pero al parecer algunos miraban el plan en el despacho y no la situación de la escena. Los actores con mi acuerdo, se negaron a que hubiera público, como también figuraba en el plan establecido en mayo.

Lo que sí pudimos realizar a falta todavía de buena parte del vestuario y de la escenografía, fue un pase corrido de todo el espectáculo. Era la primera vez que lo hacíamos. Fue una experiencia intensa, reveladora y sorprendente. De pronto me di cuenta de las dimensiones de lo que habíamos hecho. No sólo de su espesor material, del entramado preciso y estrechamente encadenado de todos los elementos expresivos, sino también de la pura extensión del envite

y las exigencias que planteaba.

La prueba duró tres horas cuarenta o cuarenta y cinco minutos, a los que había que añadir el empleado en la mutación del intermedio que estuvo próxima a la media hora. Evidentemente había que pensar que las condiciones en que se había realizado y las carencias de diverso tipo que se dieron, podían una vez sustanciadas acortar en buena medida la duración. Sin embargo yo me quedé sorprendido, abrumado en cierto modo por las proporciones y por primera y última vez, dudé.

Dudar no me inquieta. En todo proceso creativo hay muchos momentos de vacilación y de duda. Antes de tomar una decisión suele haber duda ante varias posibilidades entre las que hay que escoger. Aunque referido a la política y a los dirigentes, Brecht escribió su poema “Elogio de la duda” que es extraordinariamente revelador al respecto. Mi duda en este caso fue de mi trabajo. Duró unas horas y me sumió en la perplejidad. Sabía que se daban problemas de orden material que lastraban la dinámica de la escenificación, pero ciertamente dudé y me interrogué por lo que había hecho. Hubo una incidencia exterior que no revelaré, que agudizó mis desvaríos. La tarde siguiente la había superado, pero tenía que enfrentarme a los problemas que aquella visión de conjunto me había descubierto.

LA DINÁMICA DEL ESPECTÁCULO

La cuestión clave que me saltó a la vista se relacionaba con la dinámica de la escenificación. Yo había intentado desde una fase temprana inducir encadenamientos y establecer con ellos bloques escénicos cada vez más amplios, pero el ensayo del día uno de octubre me mostró crudamente otra realidad. Lo más evidente: los actores no habían generado todavía una mentalidad que resistiera a la extensión del espectáculo en su totalidad, con el tránsito en muchos casos por diversos personajes. A todos nos cogió desapercibidos. Todo ello acarreaba una fatiga evidente y una falta de energía notable, sobre todo en la segunda parte. Además había cansancio físico. Después de nuestros ensayos de *El trueno* que concluían a las ocho de la tarde, a una parte del elenco le habían programado otro a las nueve, a una hora de distancia en coche, que concluía a las once y al día siguiente comenzábamos a las diez y media. El resultado era que buena parte de los actores mostraba signos de agotamiento.

Había además una cuestión de aprendizaje y dominio de todo el instrumental escénico de maquinaria y luces con el que articulábamos el relato.

Conseguir que fluyera con soltura y precisión era un reto en el que teníamos que aplicarnos.

Pero era forzoso también que reflexionara sobre cuestiones intrínsecas a la propia estructura del texto y de la escenificación. ¿Debía suprimir algunos pasajes?, pensé. ¿Qué ganaba con ello?, me respondí. Si reducía la cuestión a seguir los modelos de la dramaturgia que llamamos aristotélica en el más noble sentido de la expresión, pero también en el más generalista, podíamos eliminar el sesenta o setenta por ciento del texto sin que se redujera el relato del conflicto principal: el asesinato del guardia Carballo. ¿Pero era ese el propósito que animaba a Valle-Inclán; era esas las intenciones de la adaptación y del espectáculo? Evidentemente no. Lo que el novelista nos proponía era la construcción de un mosaico puntillista de personajes que nos permitían descubrir los entresijos de una sociedad atenazada por el fanatismo, la mi-lagrería, la corrupción, la ausencia de horizonte, la miseria moral o material, en la que brotaban chispazos enunciadores de un porvenir distinto. Pero además en la adaptación, contrapuse este maremágnum a los interludios que aparecían como fragmentos de un poetizado agit-prop para connotar los lances de la acción.

Este criterio que determina un comportamiento y una concepción escénica diferentes, está ya en *La Celestina*, en muchas obras de Shakespeare, Marlowe y otros isabelinos, en algunas de Cervantes y Salas Barbadillo, también, aunque más contadas, de Lope y Tirso de Molina, y se reflató con el advenimiento de las estéticas no naturalistas ni psicologistas en el siglo XX. En la primera etapa del formalismo ruso, otra de sus innovaciones

sustantivas fue la modificación conceptual de la noción de trama. Para Aristóteles trama es la "disposición artística de los acontecimientos que conforman la narración". El formalismo amplió este concepto, al incluir los recursos utilizados para prolongar o interrumpir la narración cuyo efecto sería el de impedir que los acontecimientos narrados fueran de nuevo percibidos automáticamente. Meyerhold bebió de estas fuentes a partir de comienzos de los años veinte del pasado siglo. Maiakovski, Brecht, von Horvath, Weiss, las grandes obras de Adamov, las escenificaciones Besson, Palitzsch hasta Strehler y Zadek, etc., fueron peregrinos de esta senda. Althusser lo describió admirablemente en su ensayo breve, "El Piccolo, Bertolazzi y Brecht: Notas sobre un teatro materialista", analizando sus fundamentos. Ya tiene años.

Pero hay muchos de los adeptos a la denominada dramaturgia aristotélica que ven la teatralidad tan sólo a través de su óptica, la cual agitan como un axioma absolutizador con lo que todo se contrasta. A todo lo que no casa con su modelo le ven problemas dramaturgicos, sin plantearse que la pertinencia narrativa puede adoptar estructuras diversas.

Evidentemente *El trueno dorado* no proyectaba el canon aristotélico, ni su noción de trama era lo que allí se entiende. En consecuencia, la valoración que establecí de personajes y acontecimientos no respondía tampoco a los comunes, y a veces rutinarios, principios de ese generalismo aristotélico. Por ejemplo, la concentración conflictual provocaría que un personaje como el de Dolorcitas Chamorro, es un ejemplo, fuera considerado puramente episódico, de relleno, fácilmente

eliminable. Para mí por el contrario, más allá del trazado magnífico que hace Valle en cuanto a su tipología y lenguaje, representa una forma de comportamiento personalizada del mosaico social a que he hecho referencia y ejemplifica las actitudes de la nobleza respecto a lo que denominaban su "revolución", que establecía sus límites en que mudaran algunos rostros y todo siguiera igual.

Yo no creo que el teatro deba ofrecer certidumbres incontrovertibles, como es propio de la oratoria sagrada o la más pedestre prédica religiosa con su objetivo proselitista. Mi deseo es despertar la capacidad analítica del espectador respecto a lo que contempla y que lo extienda a su propia realidad. Que el placer estético le conduzca a la reflexión. Para lograrlo, entiendo que una dramaturgia abierta y descentralizada es el medio más oportuno y también más respetuoso con el espectador. La consecuencia fue que después de meditarlo y sopearlo serenamente, entendí que no era posible cortar. Por reducir unos minutos no quería poner en riesgo lo prototípico de esta escenificación: *El trueno dorado* está construido como un encaje riguroso y esmerado. Las palabras, los movimientos, el sonido, las luces, las mutaciones, siguen una pauta delicadamente esculpida y nielada. Labor de orfebres. Para ganar diez minutos, tenía que romper esta trama y entendía que el problema era muy otro.

En el primer ensayo que tuvimos el tres de octubre, hice una italiana procurando que los actores intensificaran la relación entre sus personajes, que dialogaran entre sí, que se escucharan. Lo hacían ya, pero entendí que era necesario insistir en la cuestión. Por otra parte hablé a todos reunidos. Fue entonces

cuando formulé el principio de que era necesario que tuvieran convicción en lo que hacían, y unido a ello la capacidad de llevar a cabo una buena administración de su energía. Si había problemas derivados de la alimentación, se podían subsanar fácilmente; el peligro estribaba en que apareciera el agotamiento mental fruto de excesivos desempeños y ensayos de obras al unísono.

A partir de entonces y hasta la marcha a Guanajuato, ciudad en que debíamos hacer el primer estreno, dediqué toda mi atención a inducir convicción y energía al trabajo del elenco. También a consolidar la imprescindible fluidez en el decurso narrativo. Para acrecentarlo me ocupé de eliminar las pausas innecesarias o anómalas a las que tienen querencia algunos actores. No fue fácil, porque son conductas adquiridas por mor del psicologismo o de un intento modulador de la réplica que casi siempre resulta artificioso. Sin embargo cuesta demostrarle al actor que así hace, que su desempeño mejora y crece al eliminar dichas pausas que son inútilmente ralentizadoras de la expresión. En líneas generales y no sin esfuerzo, logré eliminarlas en buena medida.

LOS DOS ESTRENOS

Desde un principio había concebido la escenificación para el Teatro Julio Castillo de ciudad de México, dotado de un gran fondo de diecisiete metros, un proscenio de cuatro y medio, unos hombros de gran amplitud, un telar contrapesado y electrificado en su totalidad, un equipo de iluminación abundante, un foso practicable en el proscenio, etc. Tanto la mecánica como la dinámica del espectáculo estaban diseñadas para que se produjeran en este territorio escénico.

Sin embargo existía un compromiso ineludible que había que afrontar: el estreno de *El trueno dorado* en el Festival Internacional Cervantino de Guanajuato que era coproductor del espectáculo. La fecha prevista e inamovible era la del 13 de octubre. Unos días antes

viajé con todo el elenco a dicha ciudad para llevar a cabo los ensayos generales y encomendarme a todos mis maestros laicos para ver lo que era de nosotros.

Las incertidumbres provenían en este caso de las características del Teatro Principal, que es el que se nos había adjudicado. El Teatro Juárez, de proporciones más armoniosas, era más pequeño de medidas. Pero el Principal, además de tener unos hombros diminutos y parte de la maquinaria en el propio escenario, tenía un telar que constituía una antigualla memorable si no fuera porque había que trabajar con ella. Todos los tiros eran todavía de cuerda de caña-

[Episodio 13]

“El cuarto del moribundo”, episodio decimotercero de *El Trueno Dorado* (CNT de México, 2010) (Foto: CNT / Sergio Carreón Ireta)



mo, muchos carretes estaban obsoletos y se atoraban a cada momento, los circuitos eléctricos —con grupo electrógeno incluido— eran insuficientes así como el número de proyectores. Por otra parte, el segmento

anterior del telar era bajo y no escondía la gasa y otros trastos. He expuesto lo más notorio, porque el teatro, a pesar de una airosa entrada, estaba escénicamente en estado deplorable.

Precediendo nuestra llegada habían llegado los técnicos de la CNT y con ellos Tomás Adrián. Sin la presencia y ayuda de Tomás no hubiera sido posible el estreno de Guanajuato, de eso estoy convencido. Por supuesto que no olvido al jefe de maquinaria Lauro García, ni al responsable de ingeniería escénica Iván Cervantes, ni al regidor René Ramírez, pero Tomás debió tomar decisiones artísticas y resolver entuertos difíciles de superar. A duras penas logramos meter en aquel escenario imposible el cincuenta por ciento de la escenografía, del otro cincuenta tuvimos sencillamente que prescindir. Con las dimensiones muy reducidas, sin trampilla y con dificultades para situar entre cajas los elementos móviles tanto escenográficos como de mobiliario, de modo que no impidieran la deambulacion de los actores, tuvimos que enfrentarnos al estreno del espectáculo.

Debí hacer acopio de todas mis fuerzas para que no me dominara una implacable depresión. Logré encajar todos los episodios e interludios en el espacio disponible, sin alterar apenas el dibujo escénico, pero arbitrando soluciones para resolver la acritud de aquel escenario. Me concentré en la tarea de consolidar el espectáculo para ese lugar. Prescindi de lo imaginado y me concentré en lo posible. Nos pusimos a hacer ensayos globales del espectáculo una vez que pudimos disponer de los efectos de luz. Los técnicos habían logrado hacer el cambio de la primera a la segunda parte en catorce minutos. Había que conseguir que todo fluyera en

aquel escenario inverosímil, que alcanzáramos el tono muscular adecuado del espectáculo, valga la metáfora. El elenco estuvo magnífico, tanto por su entrega como por la disciplina que mostraron en todo momento. Al concluir el último ensayo general les hice el discursito que acostumbro: "Les entrego el espectáculo, ¡cuídenlo!".

Estrenamos el día previsto y con éxito probado. Yo me sentí feliz y sobre todo reconfortado porque habíamos conseguido superar una prueba difícil y enconada. Nadie supo el esfuerzo que nos vimos obligados a hacer. La segunda representación fue mejor. Les pedí a todos antes de comenzar, convicción y energía. El día 15 regresé a España y dos días después remití una carta a los integrantes del elenco:

A las actrices y actores de "El trueno dorado": ¡salud!

Brecht solía escribir una carta a los actores del Berliner Ensemble cuando iban a salir de gira o la ocasión lo requería. En 1955, redactó una muy interesante, cuya lectura os incito a hacer, en la que afirmaba: "Os recomiendo mostraros particularmente desconfiados respecto a los que quisieran, de una u otra manera, desterrar la razón del trabajo artístico".

Yo no pretendo emular ahora al maestro desaparecido, sino dirigirme a vosotros con la complicidad que nos confiere haber sido partícipes de una aventura arriesgada -si lo sabré yo-, plagada de afanes y a veces de tensiones. Todo acto de creación parte de convicciones, puede planificarse en buena medida, pero está tejido de avances y retrocesos, de dudas que nos corroen y procesos complejos. Nada diferente podíamos esperar de la tarea que juntos emprendimos.

Deseo manifestaros en nuestra intimidad sonora la disciplina y el compromiso con que habéis afron-

tado el trabajo, lo cual se percibe en el escenario. Os dije un día que la convicción con que se aborda una tarea produce sus frutos y se transmite a los espectadores. "El trueno dorado" es una buena muestra de ello. Si nosotros estamos convencidos de lo que hacemos, buena parte de los espectadores estará dispuesta a seguirnos y a percibir lo que les proponemos.

Hemos conseguido representar en Guanajuato en circunstancias difíciles. Ahora nos queda la tarea de reubicar la escenificación en el espacio para el que fue concebida. Todo debe resultarnos más positivo y afable. Pero para el día que nos volvamos a ver y recomenzar nuestro trabajo, debemos conservar lo conseguido. Sé de vuestra profesionalidad y estoy seguro que estaréis preparados. Tenemos cosas que corregir y que ajustar, es la naturaleza de nuestro quehacer. Debemos estar atentos de que la rutina no se instale en nuestro ánimo. Estoy seguro de que participáis de esta misma resolución y que no es necesario insistir.

Espero con gozo el día de nuestro reencuentro. Un abrazo.

Juan Antonio

Las previsiones eran que yo regresara a México hacia el día 26 para estrenar el 4 de noviembre. El retorno se fue retrasando por cuestiones técnicas y finalmente el estreno se fijó para el día 13 y yo viajé el 4.

No sé cómo pudo fraguar en algunos la idea de que el espectáculo se había estrenado y ya estaba hecho. Los actores sabían bien que no era así. A veces pasa que se construyen las opiniones sin mirar lo que sucede en la escena. Lo cierto es que se había llevado a cabo un estreno en las condiciones limitadoras que ofrecía el Teatro Principal de Guanajuato, pero que restaba por hacer el definitivo, el que correspondía al escenario del Julio Castillo. Ello implicaba toda una serie de tareas que iban desde el

acoplamiento de episodios e interludios a este escenario, hasta la articulación de aquellos elementos de los que habíamos tenido que prescindir, un dispositivo de luces más amplio, unos movimientos de maquinaria que igualmente no había sido posible efectuar, etc.

El programa que me habían anunciado era muy estricto: dos ensayos en la CNT, y el domingo entrada en el teatro con todo montado. Una parte nutrida del elenco debía por otra parte compartirlos con los de otro montaje y el de una reposición que se había programado para los días 17 y 18. Teniendo en cuenta el esfuerzo que implicaba *El trueno dorado*, temía que bastantes actores se encontraran al límite de sus fuerzas, como así sucedió en algunos casos.

El primer ensayo que pude hacer con todo el elenco reunido, lo dediqué al análisis de lo que habíamos logrado, a la detección de algunos problemas de pérdida de tensionalidad y a trazar el

comprendo, parece que hay quien no quiere enterarse que se trata de un estreno”. “De eso no tengo duda”, me respondió. Sus palabras me subieron la moral que comenzaba a decaer.

Lo más urgente era recolocar la escenificación en el nuevo espacio. Ello conllevaba tiempo, porque era preciso reajustar buena parte del dibujo escénico para que el sentido esplendiera con la intensidad expresiva con que lo habíamos construido. Durante tres días estuve a pie de escenario sumido en esta tarea que resultó ardua. Trabajé con la entrega y rigor de un poseso. Trabajé física y mentalmente hasta rozar la extenuación.

La complejidad y el cuidado que exigían algunos episodios, el tercero en particular, obligaban a una aten-

[Interludio 10]

Imagen del interludio décimo de *El Trueno Dorado*. Cía. Nacional de Teatro de México. (Foto: CNT / Sergio Carreón Ireta)



esquema de las reubicaciones en el escenario al que nuestro destino nos llevaba. Les propuse además que recuperaran la ilusión del estreno, porque es lo que íbamos a hacer; que acrecentaran la senda de la convicción y que se nutrieran de energía, también que huyeran de cualquier tentación caricaturesca respecto a sus personajes y ahondaran en la dimensión irónica que les había señalado.

Cuando llegué al Julio Castillo me encontré con la sorpresa de que sólo se había montado una parte de la escenografía y las luces estaban todavía sin dirigir. David Lynn, el responsable ejecutivo de la producción, vino de inmediato a darme la bienvenida y a informarme de la causa de los retrasos. Al parecer se había programado al unísono un espectáculo infantil por las mañanas y surgieron problemas para disponer de los proyectores y varas necesarios. Las negociaciones produjeron la consabida dilación en el montaje y así estábamos. Yo le dije entonces a David: “No

ción y tiempo particulares. No disponía de la escena todo el tiempo que hubiera querido y que entendía como necesario. Las razones procedían tanto de la ocupación del elenco en otros menesteres, tal y como he indicado, como de las necesidades de la maquinaria y la iluminación que a causa del retraso necesitaban tiempo para dirigir luces y diseñar los efectos. La pauta y el concepto lo habíamos establecido en Guanajuato, pero aquí casi todo era nuevo por lo que respecta a distancias, ángulos, intensidades, extensión de las áreas iluminadas en ciertos casos, nuevos elementos que se habían incorporado, etc.

Para complicar más las cosas, Lauro e Iván, máximos responsables de la implantación escenográfica, me dijeron el domingo 7 que al día siguiente habían recibido orden de salir hacia Guadalajara, en donde iba a representarse *El jardín de los cerezos*, dirigido por Luis de Tavira, que había sido estrenado con anterioridad en Colima. Les dije que con lo que

todavía faltaba era imprudente que tuvieran que abandonarnos, aún faltaba mucho por implantar. Particularmente me preocupaba la cuestión de la plataforma ascendente, que no sólo elevaba objetos voluminosos a nivel de escena, sino también actores. Necesitaba ajustes, precisión y cálculos de peso que correspondían a Iván. Su ausencia representaba un riesgo.

El martes por la tarde lo dedicamos a montar los efectos de iluminación de la segunda parte. Inopinadamente, poco después de concluir todos se borraron. Nadie supo dar una explicación a una catástrofe que asemejaba a la presencia de un “poltergeist” maléfico. Desde luego había una, pero todo se limitaba a suposiciones. La desolación nos invadía el miércoles por la mañana. Al finalizar el ensayo que me sirvió para concluir la reubicación del espectáculo, convoqué a una reunión de urgencia a David, al regidor René Ramírez, al responsable de la iluminación Jorge Kuri, a la asistente de producción Mariana Medina y a mi ayudante Jaqueline Ramírez. Lo que dije fue muy corto: “Así no llegamos”. Se pactaron horas extras con los técnicos y decidimos que esa tarde y noche trabajaríamos en la composición y corrección de los efectos.

Cuando a media noche salí del teatro, la iluminación estaba concluida. Jorge Kuri trabajó con mucha precisión. La posición de los proyectores lograba las angulaciones que le había pedido y el afoque delineaba las áreas de luz evitando sombras inapropiadas. El problema mayor que tuvimos surgió en relación a los efectos finales. Por vez primera pudimos realizar el ascenso de toda la pared de fondo de la corrala, desvelando el esqueleto de la

estructura ante el muro posterior de la escena que se iluminaba. Sobre esta disposición comenzaba el baile final que encadenaba una iluminación de contraluces y desembocaba en una luz poderosa, blanca y cenital que envolvía a la Reina y Bonifaz.

Tal como estaba previsto, pude hacer el jueves un pase con todos los elementos expresivos de la escenificación, incluido maquillaje y pelucas. El viernes había marcado dos ensayos generales, uno por la mañana y otro a media tarde. Aunque el primero marchó muy bien, entendí que era necesario el segundo para asentar la dinámica. Trabajar suele producir buenos resultados. No di notas. Hice mi acostumbrado discursito final y pedí a todos un estreno cuajado de convicción y energía. Al día siguiente la representación fue magnífica y la recepción estupenda.

DESPUÉS DEL ESTRENO

Asistí también a la del día siguiente. En los dos casos el espectáculo marchó muy bien, con buen ritmo, con energía y convicción. Su duración rondaba las tres horas cuarenta y cinco con el intermedio. El público lo acogió con entusiasmo sincero. Arturo Beristain, torero en su mocedad, me susurró en ambos casos al oído: “Maestro, a saludar a los medios”, y hube de avanzar en medio de los aplausos con muchos espectadores en pie. Más tarde, en el ritual de la copa en el vestíbulo, fueron muchos los que me hicieron comentarios muy elogiosos hacia lo que habían visto. La prueba de fuego estaba cumplida y yo había podido regocijarme, por fin, con la escenificación que soñé.

Al día siguiente salí de México hacia Madrid. Estaba con-

vencido que el espectáculo iba a mantenerse en su justo tono, pero me inquietaba que por su magnitud pudiera perder la tensión y dinamismo que ahora tenían. A su custodia y defensa quedó mi ayudante Jacqueline Ramírez, una jovencita muy culta, sincera, con sentido de la organización, minuciosa en su quehacer, incansable en el trabajo, de un compromiso absoluto con el proyecto escénico y de acrisolada lealtad conmigo. Le había dado indicaciones sobre algunos aspectos que había que controlar de modo específico, ciertos problemas de interpretación que podían surgir con algunos componentes del elenco, cuidar de que la energía y la convicción no decayeran, etc. Sus informes me han permitido seguir el desarrollo de las representaciones; sus preguntas sobre cuestiones concretas, abordar la resolución de dudas e inquietudes.

Por mi parte proseguí con las epístolas que había iniciado. El 18 de noviembre remití la segunda a todos los componentes del elenco:

Queridos Compañeros:

Nuestro segundo estreno de "El trueno dorado" el pasado sábado, día 13, creo que nos dio a todos la medida del espectáculo que hemos elaborado. No sólo me refiero a su magnitud, a su complejidad técnica, formal y de sentido, sino a la recepción que se produjo por parte de los espectadores. Fue un placer comprobar como eran captadas determinadas réplicas, gestos y acciones; cómo aquello que se construyó en tonalidad contradictoria era percibido en su justa medida; cómo los momentos graves se seguían en un silencio transparente. Esta experiencia que vivimos aunados, aunque yo estuviera oculto entre cajas escuchando y atisbando en la cercanía y la oscuridad.

Permitidme que os diga que lo que hemos conseguido es fruto de nuestro compromiso y nuestra disciplina artística, así como de la con-

vicción que habéis logrado transmitir a los espectadores. La energía alta que os he demandado, la convicción firme en lo que hacemos, el control de los movimientos y las distancias que traducen el sentido del texto y de los comportamientos de los personajes, el valor significativo de la gestualidad y la biomecánica, el lograr que la verbalización del texto fluya sin pausas innecesarias e improcedentes que solo conducen a lastrar el diálogo, constituyen logros que os pido mantengáis a lo largo de la extensa temporada que vais a realizar.

Os lo he dicho ya, pero os ratifico que ha sido un placer trabajar con vosotros. Que me habéis transmitido el afán y el placer del teatro, la búsqueda del trabajo bien hecho, la honestidad en el desempeño artístico. Hemos sobrellevado muchas dificultades y problemas, pero lo que ahora guardo con nostalgia es la experiencia de esos ensayos intensos y largos, que nos han permitido llegar a nuestra meta. Desde la amistad y el cariño que os profeso, recibid mis felicitaciones, mi profundo agradecimiento, mi afecto y mi abrazo simbólico. El viernes estaré otra vez con mi pensamiento puesto en vosotros y confío en que me recordéis en algún momento.

Os quiero y os deseo un éxito renovado.

Juan Antonio

Jacqueline me envió su informe el día 30. Me contaba que había habido problemas técnicos en la representación del viernes, 26, y que los actores se contagiaron acuciados además por la fatiga que arrastraban y se desmayó el ánimo de algunos. La dimensión y características de la escenificación planteaba unas exigencias difíciles de soslayar.

Hubo una vigorosa reacción de declarado compromiso por parte del elenco y al día siguiente se recuperó el tono de la representación. El 28 fue mejor todavía y hubo de nuevo bravos con el público en pie.

El 2 de diciembre, antes de las funciones de la semana siguiente, remití una tercera carta que contenía unas reflexiones respecto a la prosecución adecuada y mejorada de *El trueno dorado*:

Queridos colegas:

Sé que las representaciones de nuestro "Trueno dorado" del pasado fin de semana fueron dispares. Comenzaron problemáticas el viernes y concluyeron apoteósicas el domingo. Jacqueline Ramírez, mi ayudante de dirección, con quien tengo frecuente y constante relación epistolar, me hizo el relato de los acontecimientos. Os transcribo unas frases referidas a la función dominical que me parecen so-

bradamente expresivas:

"La función del domingo fue aún mejor, le puedo decir que a mi parecer, después del estreno, esta ha sido su mejor función. El público estuvo realmente encantado y pienso que esto les ayudó muchísimo a los actores, pues se veían con gran energía y gozo en escena.

Me hubiera encantado que pudiera verla, pues estoy segura que la hubiera disfrutado tanto o más que yo. Me di cuenta que este espectáculo tiene mucho que dar y que la capacidad de sorprendernos cuando hay magia en escena es enorme".

Adriana Roel, Arturo Beristain y Miguel Flores me han confirmado lo mismo con expresiones muy certeras. Los dos primeros me hablaban de que se había recuperado la convicción y la energía, y que entonces se había hecho bien el trabajo y fluido la relación con los espectadores.

Cuando me despedí de ustedes tras el último ensayo



[Episodio 19]

El Trueno Dorado, episodio último: "Sigue el baile". (Foto: CNT / Sergio Carretero Ireta)

general, les dije algo muy simple: "Os entrego el espectáculo, defendedlo y cuidadlo". Aquellas palabras es a las que apelo ahora para pedirles que pongan el máximo empeño en las tres funciones de esta semana. Se lo pido tan sólo como el director que ha trabajado juntamente con ustedes durante tres meses y que con ustedes ha construido este "Trueno dorado".

Puede haber cuestiones colaterales o aparentes que enmascaran el problema de fondo. Ustedes saben muy bien lo que dije en los ensayos, lo que confirmó la representación del domingo y se lo repito ahora: Lo que tenemos que conseguir es que el elenco tenga presente su convicción en lo que hace, y alta y firme su energía y concentración. Del desempeño de cada uno no tengo dudas.

Decía Meyerhold en un ensayo: "El peor enemigo del teatro es un espectador apresurado". En estos tiempos de prisa y tumulto muchos espectadores padecen este mal. Nuestro deber es contenerlos y llevarlos a nuestro terreno mediante el interés y la inquietud que logremos despertar desde la escena con lo que hacemos y como lo hacemos.

También les pido que estén atentos a las notas y consideraciones que les haga Jacqueline, pues en general son fruto de consultas que me hace y que concretamos. Ella tiene la responsabilidad artística tal y como dije en Guanajuato, en

tanto que yo como autor de la escenificación he depositado mi confianza en ella. Su tarea es difícil y espero y confío en que todos la ayuden.

Dentro de un rato cuando salgan a escena para esta nueva representación de “El trueno”, tengan alto el ánimo, confíen en lo que hacen y agarren al público por las solapas desde el primer momento y no lo dejen escapar. Háganlo por ustedes como actores y también por el prestigio de la Compañía Nacional de Teatro de México.

Mucha suerte a todos y un abrazo.

Juan Antonio

Entre tanto, comencé a recibir correos de espectadores comentando lo que habían visto. Igualmente algunos actores me remitieron los que recibían. Tan sólo a manera de muestra recojo uno muy significativo, que me envió un espectador que había venido de Querétaro, aunque las demás fueron del mismo tenor.

Don Juan Antonio:

Saludos. El motivo de mi correo es expresarle mi sentir con respecto al *Trueno Dorado*. Tuve la oportunidad de estar en el D.F. y de poder asistir a presenciar su creación. Desearía poderle expresar por este medio todo lo que viví y experimenté al ver la obra. Créame sinceramente que fue una experiencia maravillosa, no sólo por lo que pude ver y sentir con la obra, sino por lo que me transmitieron los actores. Creo, sin lugar a dudas, que es lo más hermoso que he visto de teatro, porque se rescata algo que se está perdiendo que es el saberse expresar por medio de la palabra, ya que en estos tiempos todo es vía internet y entre menos palabras mejor. El manejo de un vocabulario exquisito, los silencios, las expresiones y las sensaciones es algo que se está perdiendo y esta obra rescata tan maravilloso medio de comunicación. Me parece que detrás de esta obra hay una mente brillante y un alma muy sensible que denuncia el sistema de una forma divertida y entretenida. Cuando salí de la función estaba

realmente conmovido, ahora hablo desde mi pensar y sólo me resta darle la enhorabuena.

*Luis Miguel Pérez
San Juan del Río, Querétaro*

Las representaciones últimas de *El Trueno Dorado* en esta primera parte de la temporada conclúan el día 12 de diciembre. El 9 remití una cuarta misiva a los integrantes del elenco, a modo de despedida provisional.

Queridos compañeros:

Sólo unas líneas para acompañar las tres últimas funciones antes del periodo vacacional. Sé que lo necesitáis. Han sido meses arduos y fatigosos con ensayos, representaciones, reposiciones y circunstancias diversas. Ahora tendréis tiempo de reponer fuerzas, de descansar, de atender asuntos que no pudieron resolverse, de restañar heridas, de nutrirnos espiritualmente, etc.

Deseo transmitirles todo mi reconocimiento por el trabajo que hicisteis y el que hacéis. Estoy seguro que las representaciones de este fin de semana tendrán el alto nivel a que nos habéis acostumbrado.

He recibido la carta espontánea de una espectadora. Deduzco que la envió tras asistir a la representación del día 4. La remitente es Nelia Someillán, que según he indagado es una actriz mexicana. Como lo que dice es suculento, os hago partícipes de su contenido.

5 de diciembre de 2010

Estimado maestro:

No puedo dejar de felicitarlo por su estupenda obra de teatro El Trueno Dorado, la cual disfruté en todos y con todos los sentidos. No deja de sorprenderme la innegable plasticidad del tiempo; con qué maestría logra usted que cuatro horas se nos acorten y se detengan en tan solo un pleno momento de gozo.

*Un saludo afectuoso
Nelia Someillán*

Os envío un abrazo fraterno,

mis mejores deseos para vuestras vacaciones y que regreséis repuestos y con los motores reparados. ¡Mucho éxito de viernes a domingo!

Juan Antonio

La primera parte de la temporada se cerró a muy alto nivel. Confío que en enero, cuando se reanuden las representaciones, se mantenga el mismo espíritu, el mismo entusiasmo, energía y convicción que se ha dado hasta aquí.

COLOFÓN

Reconozco que la escenificación de *El Trueno Dorado* era de una notable envergadura. Un proyecto de estas características sólo ha sido posible gracias a la voluntad decidida de la Compañía Nacional de Teatro de México y de las instituciones que la sostienen: Conaculta, INBA y FONCA, así como la contribución sustantiva del INAEM del Ministerio de Cultura de España y de la Embajada Española. Esa conjunción de esfuerzos ha propiciado que la propuesta se haya hecho realidad.

Dire más: sólo gracias a la estructura de la CNT ha sido posible llevar a cabo esta escenificación, soy consciente de ello y me ratifico en la idea. Más allá de las dificultades que se han dado o han surgido, pocas veces he sido tratado con el respeto que allí me mostraron ni he sentido tan intensamente un explícito reconocimiento hacia mi trabajo.

Agradezco de forma especial la confianza depositada en mí por Luis de Tavira. Él fue quien me propuso escenificar una obra de Valle-Inclán y el iniciador de esta aventura. También quiero reconocer explícitamente el trabajo del elenco de *El Trueno Dorado*.

Su disciplina, entusiasmo, entrega y compromiso han sido un acicate en las tareas y forjado una estrecha confabulación en el fruto que hayamos obtenido. Muchos de los actores y actrices se han obligado a un desempeño artístico de notable esfuerzo y maestría, al tener que incorporar varios personajes. La mayoría lo han cumplimentado con una depuración exquisita y una solvencia excepcional.

Con todo ello quiero expresar mi agradecimiento a México, que me ha permitido llevar a la escena esta obra de Valle-Inclán que hubiera sido de difícil de realizar en otra parte. Fue un sueño. Un hermoso sueño que se hizo realidad y ahora se ve cumplido.

Gracias, México.

Madrid, 22 de febrero de 2011

Queridos todos:

No creáis que falto a mi decisión de no escribir más cartas colectivas haciéndolo ahora. Rompo aparentemente esta voluntad porque se trata de festejar las funciones de "El trueno dorado" que cierran la temporada en el teatro Julio Castillo. Y digo festejar porque eso es lo que pretendo,

[Episodio 18]

El Trueno Dorado, episodio decimotercero. En la imagen,

El forense Rosillo (A. Weiss) y Don Fermín (E. Arreola)

(Foto: Tomás Adrián)



POST SCRIPTUM

El jueves 24 de febrero, concluyó la primera temporada de *El trueno dorado*. Envié una carta a todos los componentes del elenco, y a quienes habían colaborado en su realización y difusión:

a fin de apagar la profunda melancolía que este hecho me produce.

En mi memoria evoco las primeras sesiones de trabajo en la sede de la CNT, cuando yo tenía que descubrir quienes eran ustedes, y ustedes saber cuando menos de mis propósitos artísticos. Tengo muy próximas y muy lejanas aquellas imágenes. Próximas porque iniciaron una andadura llena de afanes, de promesas, de quebrantos y de hallazgos. Lejanas porque ya el tiempo ha transcurrido y nos deja esa estela estuporizada de lo que se desvanece en el ayer. Pero

lo que sí puedo constatar es que no hay olvido, sino experiencia vivida que ha hecho puntual acomodado en mi memoria.

Vinieron después los meses de ensayos, los sustos, las zozobras, las dificultades, y en medio de aquello nuestro "Trueno" crecía y se expresaba como proyecto que se hacía realidad tangible. Y vino el estreno de Guanajuato, tan sobresaltado y problemático; y después más ensayos y el regala teatral de disponer del Julio Castillo para mostrar nuestra aventura, para que nuestro relato escénico tuviera el espacio que precisaba para desarrollarse en plenitud.

La temporada nació aterida de frío y con la necesidad de afirmarse. Hubo vacilaciones e insidias que no favorecieron pero que no lograron deruir lo que se había construido con tanta voluntad, tanto esfuerzo, tanta generosidad y tanto rigor artístico por su parte. Y la temporada prosiguió afianzando la convicción y la confianza de ustedes, hasta lograr que el público se comprometiera con el espectáculo y mostrara sus plácemes con sus aplausos y sus vítores.

Me siento orgulloso de lo que han hecho, ya se lo dije pero lo reitero. Me siento privilegiado por la labor artística que han desarrollado, por su disciplina, su entusiasmo y su entrega generosa. Me siento honrado de considerar a muchos de ustedes amigos leales, con los que espero encontrarme algún día, aunque sólo sea para conversar apaciblemente mirando el horizonte, recordando nuestras viejas historias, nuestras cuitas, nuestros anhelos, nuestros éxitos y ante todo lo que la existencia nos ha deparado.

Van ustedes a dar las tres últimas funciones de la temporada. Quiero desearles ante todo mucho éxito y mucha satisfacción interior. Sé por experiencia que cuando un espectáculo concluye, algo se nos hiela en el corazón, algo deja de palpar en nosotros, sentimos el espasmo doloroso de la realidad que se transforma vacío. Porque el teatro como tal sólo existe cuando lo hacemos y cuando ya no es así se nos convierte en quimera, en evocación, en memoria, pero el teatro ya no existe.

Ustedes estrenan de inmediato

nuevos espectáculos y prosiguen su labor. No es mi caso. Yo necesito un tiempo de reflexión, de pausa, de sosiego del espíritu. Tengo mucho que escribir y que hacer y a ello me pongo. Pero siempre me perseguirá el aroma de esos escenarios en que creció "El trueno dorado", el frío que me heló los huesos, la desazón que provocaban los procesos y el enorme placer liberador de alcanzar la meta que nos propusimos.

Uno de estos días aparece el número de la revista ADE Teatro con su monográfico sobre nuestro espectáculo. Mi pensamiento está ahora en un libro que contenga textos que ya tenemos y numerosas fotografías unidas a las réplicas que les corresponden. Incluiremos todos los figurines y diseños, más testimonios y comentarios de espectadores, etc. Se trata de dejar para la historia un documento ponderado de lo que este trabajo ha sido.

Ahora que ustedes tendrán algo más de tiempo, invoco a los intérpretes que no han escrito a que lo hagan, para que pueda incluir sus reflexiones en este proyecto que intento poner en pie. También les envío en adjunto un listado de imágenes que faltan, por si alguno de ustedes tiene alguna foto que pueda colmar estas lagunas. Varios de ustedes lo han hecho ya y les estoy enormemente agradecido por su ayuda.

Y vuelvo al principio. Me resisto a abandonarme a la melancolía. A distancia y sin verlos a ustedes en el escenario, la tentación de que así suceda es mayor, más aguda la sensación de desarraigo respecto a lo que hicimos. Por eso sólo les pido que cuando caiga el último telón y nuestro "Trueno dorado" se extinga, me tengan un instante en su pensamiento y recuerden a quien trabajo con ustedes, en ocasiones sin sopesar adecuadamente sus fuerzas.

Les propongo que brindemos con el bebedizo que prefieran por haber alcanzado juntos la realización de un sueño, una quimera que se ha hecho palpable constatación. Que el futuro nos sea grato y nos encontremos nuevamente. En mi tiene un amigo que les añora. ¡Salud, compañeros! Un abrazo de afecto y amistad.

Juan Antonio

Me cuentan que fue un final con el teatro repleto, concentración máxima de los actores y aplausos y vítores al concluir. Yo tuve que conformarme y asistir de lejos a esta apoteosis. La actriz Adriana Roel que interpretó a la Marquesa Carolina, me escribió: "Creo que si hubieras estado presente la emoción hubiera sido grande y satisfactoria para ti". Sin duda lo fue a pesar de la distancia. Ahora me queda la nostalgia de un tiempo ido, de un trabajo arduo y tenaz que se hizo materia en este espectáculo, de haber podido trabajar con un elenco espléndido, disciplinado y versátil. Este placer ya nada ni nadie podrá robármelo y su huella y su recuerdo me acompañarán mientras viva.

El teatro siempre es hijo de su tiempo y está encadenado al tiempo en que se realiza. Nuestras vidas transcurren con él. Tras esta vorágine recuperé el aliento, miro al horizonte buscando objetivos: estoy seguro de encontrarlos. Valle-Inclán con el que tanto camino he hecho, creo que seguirá a mi lado. Y una suave melancolía quedará anclada en el permanente recuerdo de esta producción insólita que ha sido *El trueno dorado*.

LA VOCAL QUE VA DEBAJO DEL PUNTO O DE LA NATURALEZA POSIBLE DE LA DRAMATURGIA



A propósito de *El Trueno Dorado*, una dramaturgia sobre textos de Ramón del Valle-Inclán realizada por Juan Antonio Hormigón*

Manuel F. Vieites

... corriendo el año subversivo de 1868...
Ramón del Valle-Inclán, 1997: 63.

Pese a los juegos de palabras utilizados en algunos países, entre ellos España, que no se sabe muy bien lo que ocultan, si ganas de guasa o cosas peores, no parece descabellada la idea de diferenciar los procesos de escritura dramática de los procesos de adaptación de textos para la creación teatral. Los alemanes, que con Lessing dan forma a esa diferencia substantiva, susceptible de ser analizada en la formación y en el ejercicio profesional, utilizan los términos *dramatiker*, para el autor, y *dramaturg* para el adaptador. Y en la mayor parte de los teatros europeos, sobre todo en los de Europa central, existe un departamento de Dramaturgia en el que unos y otros conviven en amable compañía, compartiendo tareas varias, desde la escritura a la traducción, y siempre elaborando trabajos previos sobre los textos con verdadera envidia. Hay varios libros sobre el tema. Uno de ellos es el de Mary Luckhurst, *La palabra que empieza por D*, traducido por Ignacio García May al castellano; otro podría ser el editado por Bert Cardullo, *What is Dramaturgy?*, traducido al gallego por quien suscribe, sin olvidar el escrito por Juan Antonio Hormigón, *Trabajo dramático y puesta en escena*. La bibliografía existente en torno a este tránsito que va del texto a la escena (traducción incluida) es considerable, como bien se sabe.

DE QUÉ HABLAMOS AL HABLAR DE DRAMATURGIA

El título tan gráfico elegido por Juan Antonio Hormigón para su obra, nos ayuda a comprender la esencia de la dramaturgia, que, como su propia etimología indica, supone una suerte de trabajo sobre el drama, o acción, lo que vendría a ser una elaboración de la acción dramática, algo que sin duda realizan autores y adaptadores, si bien estos últimos con frecuencia lo hacen en función de un espectáculo en



proceso de creación, en tanto pretexto, uno de ellos al menos, de una puesta en escena.

[Episodio I I]

La portera (M. Gómez), en el episodio undécimo de *El Trueno Dorado* "Un simón ante la casa del guardia" (Foto: CNT / Sergio Carreón Ireta)

No parece baladí la cuestión etimológica, pues hay profesiones en cuya denominación se integra el vocablo "logos", que

indica “conocimiento”, y otras en las que se integra el vocablo “érgon” (raíz indoeuropea “uerg-”) que implica acción o trabajo, y de la que derivaría el alemán “werk”. Comparte etimología con otros vocablos como metalurgia, liturgia o cirugía, y en los tres casos es posible establecer una relación entre las actividades considerando su carácter procedimental, de intervención sobre algo y de manipulación y recomposición de ese algo, incluso partiendo de la idea de amalgama de diversos elementos. Carácter procedimental al que no es ajeno el conocimiento, el “logos” del drama y de muchas otras cosas.

La Dramaturgia sería aquella disciplina que se ocupa, entre otros ámbitos, de la preparación del texto de la representación; ese texto que, en tantas y tantas ocasiones, y pese al acoso de la imagen, constituye uno de los elementos centrales de significación de un espectáculo. Basta con mirar las carteleras de los teatros de todo el mundo (los canónicos y los alternativos) para tomar conciencia de que el supuesto fin del texto está lejos, pues, de momento, los seres humanos seguimos (re)construyendo la experiencia con palabras. Mantiene relaciones evidentes con otras disciplinas próximas como la Filología o la Teoría literaria, que le ofrecen un considerable potencial heurístico a través de múltiples herramientas de exégesis y hermenéutica textual, pero también en las disciplinas artísticas que le son propias al teatro como la Dirección de escena, la Interpretación o la Escenografía, entre otras.

Es esto algo sobre lo que vale la pena insistir pues con frecuencia parece como si todo hubiese ocurrido al revés, es decir, como si la Filología y la Teoría Literaria hubiesen tomado sus herramientas de la Dramaturgia. Antes al contrario, es ésta quien ha tomado de las filologías y de las ciencias literarias, y de la literatura y la cultura, la mayor parte de sus principios y procedimientos, al menos todos aquellos que se vinculan con el análisis y la interpretación textual o con el tránsito entre modos literarios, un proceso tan antiguo como la propia civilización, pues ya en Grecia se producían transferencias entre los diferentes géneros de lo literario. Señalo todo esto por hacer justicia histórica a autores como Roman Jakobson, Viktor Shklovski, Boris Eichembaum, Vladimir Propp, Mijail Bajtín, Osip Brik, entre tantos y tantos otros que promovieron el estudio sistemático de la obra literaria, estudios en los que habrán de beber teatristas insig- nes, desde Vsevolod Meyerhold hasta Bertolt Brecht, y sobre cuya obra, entre otras aportaciones, se habrían de construir disciplinas como la semiología del teatro, la teoría teatral, la teoría dramática o la crítica teatral.

Ahora bien, existen diferencias notables entre el trabajo que sobre el texto realizan un filólogo, un estudioso de la literatura y un dramaturgista. Mientras los dos primeros realizan una lectura especializada, en función del campo de procedencia y del marco disciplinar en que se sitúan (desde los estudios formalistas hasta las ciencias de la conducta, y no sólo), el tercero realiza aquello que hemos denominado “lectura liminar”, en tanto supone el primer paso en el inicio de un nuevo proceso creativo, la creación de un espectáculo teatral. Y utilizamos el concepto “liminar” tanto en su acepción básica, preliminar o umbral, como en aquella que consideran autores como Victor Turner, que tanto ha escrito sobre la antropología de la representación; una representación con la que vincula el concepto de “liminalidad”, derivado del latín “limen”, que tendría que ver con un tránsito entre otros dos estados (Schechner, 1992).

Hacerle la “dramaturgia a un texto” supone un tránsito: adaptar ese texto preexistente en modo literario (o periodístico, icónico...), para ese nuevo proceso de creación que supone un nuevo modo: la escenificación. Aparece entonces el texto como uno de los elementos de significación de un conjunto mayor, siendo la escenificación una nueva creación, autónoma e independiente, que supone un nuevo proceso de expresión y comunicación que implica una forma diferenciada de recepción, pues no leemos. Por eso, los mejores teatros del mundo contratan personas para hacer esos trabajos (se denominen asesores literarios, o se denominen dramaturgistas), dado que la adaptación de un texto parte siempre de una exégesis y de una hermenéutica del mismo; en efecto, la finalidad es iluminar el texto, sus zonas oscuras, y dotar a sus significantes de nuevos significados, en ocasiones incluso desconocidos para su autor o autora.

Al hablar de esa “comprensión” nueva del texto, Año olvidamos aquello que decía Pinter de los suyos y en relación a su supuesta incapacidad para explicarlos allá por 1971: “I can sum up none of my plays. I can describe none of them, except to say: That is what happened. That is what they said. That is what they did”, y que en mi humilde opinión supone una de las más lúcidas, honestas y sensatas declaraciones que un autor pueda hacer sobre su obra, en tanto éste nunca tiene todas las claves de ella (a veces con tantas latencias). Pero como también explicaron los integrantes de la Escuela de Constanza (H. R. Jauss, W. Iser...), sus precursores (R. Ingarden), o sus coetáneos (U. Eco), el texto se reconstruye siempre en la recepción, que es cuando adquiere sentido para alguien, y los sentidos que construye el lector no siempre son los que construye el autor, y por aquí

asoma esa idea tan poderosa y tan interesante en dramaturgia y escenificación que es el “horizonte de expectativas” (Warning *et alia*, 1989).

Si siguiendo alguna propuesta de Lubomir Dolezel (1999) podríamos llegar a considerar que la dramaturgia fuese una transducción, y siguiendo a Gérard Genette (1982) podría ser transmodalización, si bien no es este el momento de caminar por sendas tan interesantes, aunque debamos señalar que la dirección de escena, como quieren algunos académicos, en ningún caso sería transducción o transmodalización, en tanto implica un nuevo proceso de creación diferente del literario.

En muchos de esos países europeos, en los teatros en los que habitan dramaturgos y dramaturgistas, se elaboran y en ocasiones se editan libros fantásticos en los que se recrea todo el proceso de análisis, interpretación y adaptación textual, y diseño espectacular. Una práctica que en España se ha seguido con desigual fortuna. En bastantes ocasiones esos trabajos suponen un material magnífico para analizar, describir, explicar y comprender en qué consiste la dramaturgia, en tanto proceso de adaptación y reescritura textual. Destacamos los dos procesos señalados, la adaptación y la reescritura, pues, en efecto, “hacerle la dramaturgia” a un texto supone en buena medida reescribirlo, algo en lo que destacaron tantos excelentes literatos, desde Plauto y Terencio hasta Séneca. Y aquí es donde la dramaturgia se aproxima todavía más si cabe a la literatura, pues la transmodalización siempre supone el uso de palabras y el uso de modos de elaborar el discurso literario, y muchos de esos procedimientos provienen de la retórica y han sido documentados por filólogos insignes como Heinrich Lausberg.

Claro que puede ocurrir que no guste especialmente la palabra que cabría utilizar para designar al profesional que se ocupa de realizar las diferentes labores que implica la dramaturgia. En efecto, parece que no satisface especialmente el vocablo “dramaturgista”, e incluso entre los redactores del diccionario de la RAE no provoca entusiasmos, aunque ante otros vocablos con menos recorrido se les suben los colores. Cosas de este país que habitamos. Pero también tenemos dentistas, periodistas, estilistas, ebanistas, economistas, recepcionistas, electricistas, chapistas, taxistas, ortodoncistas, documentalistas, dietistas, socorristas o tramoyistas, sin que ninguna de esas denominaciones suponga demérito para su reconocimiento social o profesional. Hay, evidentemente, escritores que escriben textos y también los adaptan, del mismo modo que hay dramaturgistas que sólo

operan en el ámbito de la dramaturgia y no se dedican a la literatura.

Sería cosa de mérito realizar una genealogía de la palabra en nuestra lengua, para compararla con la de otros idiomas. En inglés por ejemplo, tenemos “writer”, “playwright” o “dramatist”, para hablar del escritor de dramas. Pero, con todo, también es cosa de este país que habitamos, y cosa antigua, el no ser precisos con las palabras. Así, a diferencia de lo que ocurre en otros países, existe un notable batiburrillo con los usos de la palabra “teatro”. No hemos sido capaces de diferenciar, ni siquiera en los usos académicos y científicos, aquello que es teatro, arte escénica, y aquello que es literatura dramática, arte literaria, e incluso hemos adoptado la costumbre de decir “función” cuando debiéramos decir espectáculo. En lengua inglesa, por ejemplo, una “history of the theatre” es una historia del teatro, es decir, del acontecer escénico. Aquí puede ser cualquier cosa, menos eso justamente. El problema no está pues en las palabras sino en los usos inadecuados que les conferimos, y en los que además insistimos.

PUNTO DE PARTIDA DE LA DRAMATURGIA DE *EL TRUENO DORADO*

El caso que ahora nos ocupa, la presentación de “una dramaturgia” realizada por Juan Antonio Hormigón con varios textos narrativos de Ramón del Valle-Inclán, para con ellos elaborar el texto dramático de un espectáculo teatral, bien nos puede servir como ejemplo y muestra de todo cuanto acabamos de decir, y para considerar lo que va del texto a la escena, o lo que implica ese trabajo dramático previo a la puesta en escena que acaba por ser mucho más que una simple transmodalización, pues supone crear, en buena medida, el armazón de lo que podríamos denominar el texto espectacular. Y decimos texto espectacular pues está concebido para ser espectáculo, sin que por ello deje de ser literatura. Y en ese texto espectacular asoma con fuerza esa voz textual que nosotros denominamos en su día “dramaturgista ficticio”, voz que se superpone a esa otra voz, la del “dramaturgo implícito”, que todo texto dramático siempre contiene. Y esa voz del dramaturgista ficticio es la que nos recibe en la primera chanza del texto:

Quando los espectadores entran en la sala, el primer término del escenario está ocupado por una serie de peles o fantoches que cuelgan de una larga soga...

En primer término y tamaño más reducido al que le corresponde en la realidad, vemos un caballo de feria con un general ataviado con el uniforme...

Tras los avisos correspondientes y tras hacerse el os-

curo en la sala, la luz se centra en el general a caballo. A su lado aparece un hombre con una muleta y una castiza de Lavapiés.

Como vemos, el texto espectacular ya prefigura un espectáculo por hacer, y más en este caso, en el que la figura del dramaturgista empírico y la del director de escena coinciden en la misma persona. En algunos casos la dramaturgia incluso se puede entender como el diseño del espectáculo virtual, en el que intervienen creadores diferentes, y que a través de los ensayos deviene en espectáculo histórico, que se actualiza en cada una de las funciones, por lo que entendemos que tiene muy poco sentido hablar de función debiendo decir espectáculo.

El Trueno Dorado sería entonces el título de un texto espectacular que Juan Antonio Hormigón compone a partir de la materia narrativa de varias obras escritas en modo de novela y debidas a Ramón del Valle-Inclán, y que ahora nos llega publicado como texto dramático. Decimos texto espectacular porque es más que texto dramático, aunque éste esté contenido en aquél, y por eso las voces de un narrador implícito que pasa a ser dramaturgo implícito, y la voz del dramaturgista ficticio, se combinan y complementan en este nuevo texto, en función de las decisiones que toma el dramaturgista en su diseño textual y espectacular (Vicites, 2008). El cuadro que sigue nos muestra las diferentes voces, con sus correspondencias, en uno y otro caso:

mucho de creación literaria, ya que toda “dramatización” implica (re)elaborar un nuevo discurso literario en modo dramático. Y si bien no es oro todo lo que reluce, en este caso estamos ante un brillante ejercicio de dramaturgia, pues leyendo este texto que ahora nos llega, es decir, el texto adaptado, parece que sea la voz del propio Valle la que nos lleve por las serpenteantes veredas del grotesco esperpento que fue nuestra historia en aquellos meses previos a la revolución de 1868.

El Trueno Dorado fue novela inconclusa de Don Ramón. Había imaginado el escritor gallego una saga titulada *El Ruedo Ibérico*, integrada por tres series y un total de nueve novelas. Al final sólo escribió la primera serie, si bien la última novela de la misma quedó inconclusa. Nos referimos a *La corte de los milagros*, *Viva mi dueño* y *Baza de espadas*. Como decimos, *El Trueno Dorado* quedó apenas en proyecto. Como recuerda Gustavo Fabra Barreiro, se publicó por entregas, práctica habitual en la época y muy propia de Valle, en el diario madrileño *Ahora* entre el 19 de marzo y el 23 de abril de 1936, poco después de su muerte, un 5 de enero del mismo año.

En aquel magno proyecto, *El Ruedo Ibérico*, Valle quería recrear los hechos acaecidos en España desde los últimos días del reinado de Isabel de Borbón hasta la Restauración Borbónica, sin olvidar los años en que España fue República, la Primera.

VOCES QUE HABLAN Y DICEN			
VOCES DE LA NOVELA		VOCES DEL DRAMA	
Narrador empírico	R. del Valle-Inclán	Dramaturgo empírico (transmodalizado)	R. del Valle-Inclán, activado por J. A. Hormigón
Narrador implícito	Vive en las novelas, y nos traslada un mundo que conoce pues lo habita	Dramaturgo implícito (transmodalizado)	Transita de la novela al drama en función de las decisiones de los dramaturgistas empírico e implícito
Personajes	Viven en las novelas	Personajes	Viven en el drama
		Dramaturgista empírico	J.A. Hormigón
		Dramaturgista implícito	Recompone discursos
		Dramaturgista ficticio	Imagina un espectáculo

De todo lo dicho cabría deducir que la dramaturgia es, en efecto, una disciplina, en tanto tiene principios teóricos y procedimientos prácticos, y es una de las que, en nuestra visión de la Teatología (Vicites, 2010), habría que situar entre las disciplinas de la creación escénica; pero también puede ser un arte, en tanto tiene mucho de oficio literario, tiene

Todo terminaría, como en realidad terminó, con la independencia de Cuba. Sobre la génesis, edición y fortuna de *El Ruedo Ibérico* se han escrito numerosos estudios en los que se muestra la tendencia de Valle a reciclar y reelaborar sus textos y a componer y recomponer unidades mayores con los mismos. Así, *El Trueno Dorado* vendría a ser una reelaboración de

aquellos tres episodios que forman parte de la materia narrativa del libro tercero de *La corte de los milagros*, el titulado “Ecos de Asmodeo”. Ahí tenemos noticia de la farrá que arma la murga de Adolfo Bonifaz en La Taurina, del desconsuelo de los Torre-Mellada ante la conducta de su hijo Gonzalón, y de la visita que la Marquesa de Torre-Mellada, en compañía de Feliche y de su fiel Cayetana, realizan al barrio donde vive Carballo, el guarda moribundo víctima de la pobreza pero también de la miseria moral de una nobleza de suyo montaraz. En total son XXI escenas breves las que integran ese proyecto inacabado, de los que el lector de *La corte de los milagros* ya tenía noticia en su esencia, y que suponen el punto de partida para una nueva narración en la que a buen seguro personajes traídos de otros relatos y festejos habrían de dar continuidad a la fiesta.

Es éste el punto de partida para el texto que ahora comentamos, si bien Juan Antonio Hormigón incorpora también a su proyecto de dramaturgia algunos otros episodios de *La corte de los milagros*, en especial los contenidos en el libro primero, “Aires Nacionales”, y en el segundo “La rosa de oro”. Con toda esa materia narrativa como elementos substanti-

vos, y con algunos otros añadidos, entre ellos algunas frases del propio dramaturgista, se compone el texto que presentamos y comentamos.

EL TRABAJO DRAMATÚRGICO EN *EL TRUENO DORADO*

Consta *El Trueno Dorado*, en adaptación de Juan Antonio Hormigón, de dos partes. La primera más centrada en los episodios que tienen lugar en salones de palacios y reservados de tabernas, y la segunda más orientada a recrear la vida de aquellos barrios populares en que se hacían desgracias y oprobios. En la primera parte encontramos un preludio y diez episodios, entre los que se intercalan siete interludios; en la segunda son nueve los episodios y tres interludios. La trama se configura pues en base al esquema que sigue, en el que colocamos entre paréntesis la procedencia básica de la materia dramática, si bien en algunos casos hay fragmentos coincidentes, sobre todo los que provienen de “Ecos de Asmodeo” y de *El Trueno Dorado*; en otros, alguna frase de *La corte de los milagros* viene a complementar los diálogos contruidos desde *El Trueno Dorado*:

PARTE PRIMERA
Preludio (<i>Aires nacionales</i>).
Episodio primero. La rosa de oro (<i>La rosa de oro</i> y texto del adaptador).
Episodio segundo. Confidencias en el camarín de la Reina (<i>La rosa de oro</i>).
Episodio tercero. El Salón de Gasparini (<i>La rosa de oro</i>).
Interludio primero (<i>Aires nacionales</i>).
Episodio cuarto. El salón del trono (<i>La rosa de oro</i> , <i>Réquiem del Espadón</i>).
Interludio segundo (<i>Aires nacionales</i>).
Episodio quinto. El baile (<i>La rosa de oro</i>).
Interludio tercero (<i>La rosa de oro</i>).
Episodio sexto. El salón de la Marquesa Carolina (<i>Ecos de Asmodeo</i> , <i>Réquiem del Espadón</i>).
Interludio cuarto. Coplilla (<i>Réquiem del Espadón</i>).
Episodio séptimo. Lecciones de flamenco (<i>Ecos de Asmodeo</i>).
Interludio quinto (<i>Aires nacionales</i>).
Episodio octavo. Robo de capas (<i>Ecos de Asmodeo</i>).
Interludio sexto. (<i>Ecos de Asmodeo</i> , <i>Aires nacionales</i>).
Episodio noveno. La Taurina de Pepe Garabato (<i>El Trueno Dorado</i> , <i>Ecos de Asmodeo</i>).
Interludio séptimo (<i>Aires nacionales</i>).
Episodio décimo. El Palacio de Torre-Mellada (<i>El Trueno Dorado</i>).
PARTE SEGUNDA
Episodio undécimo. Un simón ante la casa del guardia (<i>El Trueno Dorado</i> , <i>Letra de jota popular</i>).
Interludio octavo (<i>Aires nacionales</i>).
Episodio duodécimo. El patio de la casa del guardia (<i>El Trueno Dorado</i>).
Interludio noveno (<i>Aires nacionales</i>).
Episodio decimotercero. El cuarto del moribundo (<i>El Trueno Dorado</i>).
Episodio decimocuarto. Otra vez el patio (<i>El Trueno Dorado</i> , <i>Aires nacionales</i>).
Episodio decimoquinto. El velatorio (<i>El Trueno Dorado</i>).
Interludio décimo (<i>Aires nacionales</i>).
Episodio decimosexto. La Presidencia del Consejo (<i>Réquiem del Espadón</i> , <i>Ecos de Asmodeo</i>).
Episodio decimoséptimo. Herencia africana (<i>Ecos de Asmodeo</i>).
Episodio decimoctavo. La celda de don Fermín (<i>El Trueno Dorado</i>).
Episodio decimonoveno. Sigue el baile (Texto del adaptador).

Hasta aquí una breve exposición de los aspectos básicos de la composición de la trama y de las relaciones de la materia narrativa con la materia dramática, si bien insistimos en que se trata de un análisis centrado en lo esencial. Cabría hacer, en efecto un estudio comparado para ver como el texto fuente se integra, o mejor configura el texto meta, pero no es ese nuestro objetivo. Sí lo es considerar el proceso de trasvase de materiales que desarrollan el dramaturgista empírico y el implícito, en tanto decisiones de calado para el producto final.

Entre otros mundos que queramos considerar en *La corte de los milagros* hay cuatro espacios que resultan especialmente característicos de aquella época que Valle-Inclán quiere recrear, y que son fundamentales en la configuración espacial de *El Trueno Dorado* como texto dramático resultante. En primer lugar el palacio real donde habita la Reina, luego el palacio en que cohabitan los Torre-Mellada, después el colmado llamado La Taurina, y finalmente aquel conventillo situado en una calle angosta de tabernuchos y empeños habitado por el lumpen de las grandes urbes. Mundos que configuran lo que Mijail Bajtín (1989) definiría como cronotopo, con sus personajes y sus relaciones sociales. Hay en el conjunto una continuidad espacio-temporal, temática, formal y coral que muestra con claridad la atmósfera que se respiraba en España en aquellos años aciagos de represión, muerte y tanta frivolidad. En el programa de mano del espectáculo homónimo estrenado por la Compañía Nacional de Teatro de México en 2010, el director de escena Juan Antonio Hormigón avanza algunas ideas de lo que se encontrará el público:

El mosaico social que este texto nos propone, explicita el sentido amplio y contradictorio de la anécdota. Los cachorros de la aristocracia cometen un asesinato por capricho, por prepotencia, por sentirse impunes. Esta noción de impunidad debido a las connivencias con el poder real, constituyen el verdadero hilo conductor de la trama.

La trama se divide en dos grandes bloques, como se dijo. En el primero, los hechos y ese gran mosaico que nos muestra el estilo de vida y las andanzas propias de una aristocracia poderosa, y en el segundo las consecuencias de los actos de los primeros y las connivencias entre el poder real y la justicia. Se ofrece así un duro contraste entre el lujo y el dispendio sin escrúpulos de la primera parte (“¿Qué se puede hacer con dos millones?”, brama la jefa de la familia Borbón), y la desolación de la segunda, tanta que incluso la voz meliflua de la Marquesa Carolina se permite una queja, “¿Es horrible como vive esa gente?”. Y se produce todavía un contraste mayor si consideramos

aquellas dos escenas en que el mundo de palacio se congrega en torno a la figura de Isabel de Borbón. La primera para recibir la denominada Rosa de Oro, condecoración concedida por Pío IX, Pontífice del Estado Vaticano, y la segunda para cerrar con un baile el divino jolgorio, baile en el que “la Reina y Bonifaz se ciñen sin reparo”. Contraste muy duro pues entre la pulsión vital de una aristocracia sólo preocupada por sus intrigas de poder y sus instintos más primarios, y un pueblo que sufre tanto el desgobierno como el mal gobierno.

Un pueblo representado también por las voces de los interludios. Proviene la materia de la que se apropian estas voces del primer libro de *La corte de los milagros*, el titulado “Aires nacionales”, integrado por XVI fragmentos de varia extensión que yo me atrevería a calificar de “apólogos”, y en los que se nos ofrecen estampas diversas de aquel tiempo en que España fue como trapo del que tiraban unos y otros en direcciones opuestas, o juguete con el que enredaban los más fuertes. Algunos investigadores señalan que tal vez Valle lo habría compuesto como prólogo general de *El Ruedo Ibérico*, pero su materia no coincide con la cronología que aquel proyecto requería abarcar. Sirve, en cualquier caso, para mostrar la dimensión más política, crítica y comprometida de la mirada de Valle y su posicionamiento ante la realidad. Su lectura, todavía hoy, resulta reconfortante. Por eso nuestro dramaturgista implícito sitúa siete interludios en la primera parte y tres en la segunda, pues no se trata tanto de equilibrar cuanto de contrastar, y si bien hay un marcado contraste entre las dos partes del conjunto, ese mismo contraste se percibe igualmente entre los interludios y los episodios de la primera parte, como ya se nos anuncia en ese “Preludio” que muestra personajes de mérito como pelesos o fantoches, muy en la línea del grafismo popular de aquella época. Esos interludios, en los que asoma frecuentemente la voz de dos personajes populares, una castiza y un hombre con muleta, son pues el necesario contrapunto para que los espectadores no olviden que la vida muelle de aquella aristocracia infame se mantenía con la sufrida existencia de un pueblo que jamás bajo el Borbón fue soberano. Así el Interludio primero comienza de la siguiente guisa:

LA CASTIZA.- ¡Pegar fuerte!

EL DE LA MULETA.- La rufa consigna bajaba de las alturas hasta la soldadesca, que relinchaba de gusto porque la orden nunca venía sin el regalo del rancho con chorizo, cafetito, copa y tagarnina.

El Trueno Dorado que ahora nos llega como texto no sólo recrea aquel episodio que Valle retoma

de “Ecos de Asmodeo”, sino que recupera otros materiales ya citados, para mostrar el mosaico social, el cronotopo, en toda su riqueza y extensión. Pues, en efecto, los trágicos acontecimientos de *La Taurina* y el posterior desarrollo de los hechos sólo se podían explicar en un país en el que unos pocos mandaban, y mandaban mucho, y la plebe callaba y obedecía. Y mandaba la aristocracia, el ejército, el clero, los iluminados o la justicia, todos con idéntico propósito.

Manteniendo la pauta marcada por el propio Valle y que tanto caracteriza su obra narrativa o dramática, el dramaturgista implícito crea una trama integrada por episodios que se pueden considerar como estampas, y sigue en esa dirección la estructura de un “Stationendrama”, que en tanto se asemeja a la de los retablos góticos, que muestran escenas en la vida de personajes importantes en la historia de la iglesia romana. Esa estructura episódica será uno de los rasgos dominantes de las propuestas de Bertolt Brecht para una nueva creación dramática asentada en una dimensión épica. Y en Valle igualmente asoma esa visión épica de la existencia, ese modo épico de mostrar.

Una trama asentada en episodios normalmente presenta una mayor fragmentación de la fábula, pero también puede provocar aquella focalización plural de la que hablaba Darío Villanueva, al existir diferentes puntos de vista y perspectivas en la recreación de la acción dramática, si bien por encima de todas ellas tendremos siempre la mirada de ese narrador implícito, transmutado en dramaturgo implícito por obra y gracia del dramaturgista, que tanto apuesta por la deformación, la animalización o lo grotesco; y de nuevo asoman las propuestas analíticas de Bajtín (1987) en torno al medioevo, época que en España se prolonga hasta hoy mismo. Y esa mirada asoma, a veces como superpuesta, en todos los episodios, pero especialmente en los interludios. Una trama episódica que estaría en consonancia con aquella mirada al mundo “fuera de geometría” que Valle nos propone en *La lámpara maravillosa*. Trama episódica y óptica deformadora serían dos de las características básicas del conjunto, a las que sumamos una tercera, la heteroglosia, en tanto el lenguaje es instrumento de expresión y de comunicación, pero también de dominación como se muestra y demuestra de forma magistral en la salmodia última de *Divinas palabras*.

Contrastes y contrapuntos que también operan en el plano de lo que Hormigón denominaba “mosaico social”, y que suele ser una de las características que mejor definen la literatura de Valle-Inclán, cual es su capacidad para mostrar la dimensión más coral y al tiempo plural de la sociedad; una heterogeneidad que, sin embargo, afirma más si cabe la idea antes citada de cronotopo. Todos los personajes se complementan porque los unos son espejo de los otros, y es que éste supone a aquél y viceversa, porque donde hay un opresor siempre hay una masa de oprimidos, de igual modo que donde hay un rico siempre acaba por asomar un mar de pobres. Y como ya es habitual, aparecen grupos e individuos, lo que le confiere al

[Episodio 9a]

El Trueno Dorado, episodio noveno I. “La Taurina de Pepe Garabato”. En la imagen. Perico el maño (E. Arzate), Luisa la Malagueña (G. Betancourt), Toñete (A. Reyes) y Carmela, otra Daífa (M. Giménez). (Foto: CNT / Sergio Carreón Ireta)



texto una marcada polifonía, la perspectiva plural que nos muestra la realidad vista por sus habitantes, en ópticas diversas.

Son, en efecto, muchas las voces que se destacan en ese mosaico, y todas nos ofrecen su perspectiva de aquel momento crucial; en ocasiones de forma colectiva y otras de forma individual. Entre ellas la de Adolfo Bonifaz, la de su hermana Felice Bonifaz, la de Don Teodolindo Soto, la del zapatero Roque, la del forense Rosillo o la de Don Fermín, y sabemos que

el listado se queda corto, pues los personajes de este texto dramático suman casi cien, y entre ellos también asoma con timidez el Marqués de Bradomín. Destaca igualmente el diálogo cuasi final entre aquellos dos últimos personajes, y la frase postrera del flántropo anarquista “¡El látigo sólo puede hacer esclavos!”. De este modo, aparecen retratadas, con trazos gruesos, aristocracia, ejército, curia, iglesia y pueblo llano (aunque no soberano). Y así se conforma esa mirada panorámica que se complementa todavía más en los interludios en los que asoman voces que proclaman a los cuatro vientos la dimensión de la catástrofe social y humana que acompañó el transcurrir de la regencia borbónica a lo largo del siglo XIX, proclama que bien se podría resumir en estas dos voces, del Interludio primero y del noveno, respectivamente:

EL DE LA MULETA.- Entre tricornios y fusiles, por las soleadas carreteras, cuerdas de galeotes proletarios caminan a los presidios de África.

(...)

LA CASTIZA.- ¡Y todo lo exigía el restablecimiento del orden! Se zurró con tan generosa voluntad y se quebraron en la fiesta tantas varas, que se peló de florestas Castilla.

Estamos ante un texto que recupera y potencia algunas de las características más singulares de la obra narrativa de Valle y que tanto contribuyeron a la renovación del género. Hablamos de la circularidad, de la simultaneidad y de la fragmentación, principios ajenos a la causalidad y a la estructura secuencial de la narrativa naturalista, lo que sumado a esa perspectiva plural y a la heteroglosia, acaban por conferir al texto una notable dimensión épica que provoca un marcado extrañamiento, efecto al que también contribuyen los usos del lenguaje, ese principio de des-automatización sobre el que tanto escribieron los formalistas rusos (Erlich, 1974) y que Valle, ajeno por completo a aquellas elucubraciones de filólogos magníficos, explora a su manera. Con todo, leyendo su obra por extenso y por intenso, podemos ver como Valle-Inclán afirma principios básicos de la visión que los formalistas tenían de la poesía como arte esencialmente verbal.

ALGUNOS PROCEDIMIENTOS EN DRAMATURGIA

Interesan los procedimientos que se utilizan para convertir la materia narrativa en materia dramática, en tanto nos ofrecen una primera visión de cómo opera eso que hemos denominado dramaturgia en la configuración del texto dramático que habrá de ser el texto del espectáculo. Todo texto dramático se con-

figura en un estilo, incluso en varios, por lo que sus elementos de significación pueden ser varios, como lo pueden ser los procedimientos con los que se elabora la materia dramática. En nuestro caso, es importante recordar que, como señalaba José Manuel García de la Torre (Valle, 1997: 33), el gallego parece querer mostrar, más que narrar, con lo que en su obra predominan diálogos y fragmentos narrativos que tienen la función y la apariencia de acotaciones dramáticas, lo que facilita el tránsito del discurso desde los textos fuente al texto meta.

Los textos procedentes de “Aires nacionales” son tratados unas veces, las más, como antifona alternada y no cantada entre dos personajes (La Castiza y El de la Muleta), y en algún caso al modo de un coro griego en el que cada integrante dice una parte; dos procedimientos que se podrían considerar como monólogo alternado y como monólogo coral. Ya hemos considerado algún ejemplo del primer caso, y en el segundo podemos recuperar el Interludio décimo, aquel en el que las gentes del pueblo, las que habitan la corrala paupérrima en el que agoniza el pobre Carballo, dicen un texto que proviene de los fragmentos XIII y XIV del libro citado:

ZAPATERO.- Entre tricornios y fusiles, cuerdas de proletarios sospechosos de anarquistas acechaban por todas las carreteras de España.

LA CASTIZA.- En los páramos y soleadas camperas se atribulaban con el pensamiento de la muerte. Aletea su pensamiento en una noche de recelos y penas.

EL COCHERO.- Caminan esposados, taciturnos. Cargan escutos atillos sobre los hombros, y con miradas de través acechan las dañinas intenciones de los tricornios.

En otras ocasiones se utiliza el mismo proceder pero para construir diálogos en los que desaparece ese carácter de salmodia. Véase así como el recuento del narrador en la novela *El Trueno Dorado*, deviene voz del personaje en el drama homónimo:

Don Teo había comenzado su vida de apagacirios en el oratorio del Caballero de Gracia. Allí sirvió como correo en las intrigas apostólicas y saltó al ruedo del mundo con una credencial de cabo del Resguardo. Le empapelaron por un gatuperio y escapó a Portugal. Archivado y olvidado el proceso, regresó cantando fados en acompañamiento de vihuela. Se anunció como memorialista y profesor de solfeo. Fue músico de café y corista de zarzuela.

DON TEO.- (*Sonríe*) *Así me declaro, pero mi vida ha sido agitada. Comencé de apagacirios en el oratorio del Caballero de Gracia. Allí serví como correo en las intrigas*

apostólicas y *salté* al ruedo del mundo con una credencial de cabo del Resguardo. *Me* empapelaron por un gatuperio y *escapé* a Portugal. Archivado y olvidado el proceso, *regresé* cantando fados en acompañamiento de vihuela. *Me anuncié* como memorialista y profesor de solfeo. *Fui* músico de café y corista de zarzuela...

En cursiva aparecen las transiciones entre el estilo indirecto y el estilo directo, uno de los procedimientos más utilizados en el proceso de dramaturgia, que permite mantener casi intacto el discurso del autor original al punto de que el texto resultante pareciera ser obra del propio Valle-Inclán.

En otras ocasiones los fragmentos narrativos se utilizan como acotaciones, es decir, como texto secundario, en bastantes sin gran intervención del dramaturgista implícito (o del dramaturgista ficticio), como ocurre en el episodio cuarto, titulado “El Salón del Trono”, que se configura con el inicio del fragmento VIII del libro segundo de *La corte de los milagros*, el dicho “La Rosa de Oro”:

[Episodio 14]

Episodio decimocuarto de *El Trueno Dorado*: En la imagen, La Sofí (C. Mastache) (Foto: CNT / Sergio Carreón Ireta)

El besamanos estaba señalado para las tres de la tarde, pero comenzó lindando las cuatro. La clara luz de la tarde madrileña entraba por los balcones reales, y el séquito joyante de tornasoles, plumas, mantos y entorchados, evocaba las luces de la Corte de Carlos IV.

La mutación hace aparecer en el fondo unas gradas con los dos sillones reales y el dosel. Dos leones a los flancos. Suena la música.

El besamanos estaba señalado para las tres de la tarde, pero comienza lindando las cuatro. La clara luz de la tarde madrileña entra por los balcones reales. Irrumpe un lucido cortejo de palaciegos. La clara luz de la tarde madrileña entra por los balcones reales, y el séquito joyante de tornasoles, plumas, mantos y entorchados, evocaba las luces de la Corte de Carlos IV.

De nuevo aparece la voz del dramaturgista ficticio, señalando cuestiones relativas al hipotético espectáculo, en tanto la voz del dramaturgista implícito realiza las adaptaciones textuales necesarias. En la misma escena aparece una nueva voz, la del Mayordomo de Protocolo, que va anunciando la llegada al besamanos del cortejo de palaciegos, recuperando aquellos fragmentos del texto narrativo en los que se menciona, con su nombre, su presencia.

La Dramaturgia es una disciplina, y es objeto de docencia e investigación en universidades y escuelas superiores de medio mundo. Y es una disciplina artística que configura un importante campo profesional en el que confluyen diversos campos, o que nutre diferentes campos de la creación cultural, desde las

artes escénicas a las audiovisuales. Como toda disciplina tiene su dimensión teórica, su dimensión metodológica y tecnológica y sus concreciones prácticas. Pero también es un arte, sobre todo cuando los dramaturgistas hacen honor a su profesión, pues no sólo se trata de dominar los principios del saber y del hacer, sino también los del hacer de una determinada manera y no de otra, y es entonces cuando ética y estética van de la mano. Como siempre la clave está en hacer que lo más difícil parezca lo más sencillo, y para eso no basta con aplicar procedimientos; es necesario ser capaz de visualizar el espectáculo resultante del diseño en proceso y progreso. A eso nos invita este trabajo



de Juan Antonio Hormigón que tiene la rara virtud de que la figura y el genio de Valle asomen por todas partes.

CODA

Se cumple el 75 aniversario de la muerte de Valle y a día de hoy este escritor tan notable no ha conseguido alcanzar el estatuto que se otorga a los clásicos, pues lo clásico pareciera ser lo que proviene de siglos pretéritos. Sin embargo, si hemos de considerar aquello que denota e incluso connota la palabra “clásico”, creo que Valle-Inclán debiera figurar entre los más notables ingenios de nuestras letras.

Decía Hormigón en el programa de mano del espectáculo que “ni las instituciones ni la gobernación española actuales tienen nada que ver” con las que se mostraban en escena, o con las que se recrean en el texto, si bien señalaba que siguen siendo habituales en nuestra sociedad determinadas formas de comportamiento, sobre todo las de las clases dominantes, y son más que la política. Cabría hablar de la iglesia, de la justicia, del poder financiero, de medios de comunicación... El comportamiento de unos y otros, y las consecuencias de sus actos, nos indican que el tiempo en que todos ellos desearían vivir de forma perenne es aquel del antiguo régimen, en el que las fuerzas dominantes en tiempos de Isabel de Borbón reclamaban reacción, tradición y mano dura. Y en esa capacidad para trascender su propio tiempo histórico y seguir siendo un referente en el momento presente radica también la radical actualidad de Valle-Inclán y su manifiesta modernidad, por lo que se le puede considerar doblemente clásico.

Leyendo este texto magnífico que Juan Antonio Hormigón recupera para mayor gloria de Don Ramón, no podemos dejar de pensar que aquellos “aires nacionales” preñados de inmundicia que soplaron en España durante tantos y tantos años, siguen soplando y en la misma dirección, infelizmente. Y ya no cabe gritar con el cochero “¡Viva la república! ¡Viva la soberanía nacional!”, pues bien pudiera ser que, de hacerse ese reclamo realidad, acabaríamos teniendo al frente de una tal institución la prolija caterva de neos ultramontanos que nunca dejarán de pensar que “¡El mundo se arregla pegando fuerte!”, y que ya asoman con deseos de venganza; y es que el siglo XX fue tan parecido al XIX que asusta pensar lo que será el XXI en esta tierra en la que sólo falta extender el cultivo del banano para afirmar definitivamente lo que somos.

BIBLIOGRAFÍA

Bajtín, Mijail (1987): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza.

Bajtín, Mijail (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

Cardullo, Bert (ed.) (2003): *Lecciones de dramaturgia*, Vigo, Galaxia.

Cuesta Abad, José María & Jiménez Heffernan (eds.) (2005): *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid, Akal.

Dolezel, Lubomir (1999): *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco Libros.

Erlich, Victor (1974): *El formalismo ruso*, Barcelona, Barral.

Hormigón, Juan Antonio (2002): *Trabajo dramático y puesta en escena (I y II)*, Madrid, Publicaciones de la ADE.

Hormigón, Juan Antonio (2010): “El Trueno Dorado: Un sueño hecho realidad”, programa de mano del espectáculo, Compañía Nacional de Teatro de México.

Genette, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

Luckhurst, Mary (2008): *La palabra que empieza por D*, edición de Ignacio García May, Madrid, Fundamentos.

Schechner, Richard (1992): “Victor Turner’s Last Adventure”, en Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications.

Valle-Inclán, Ramón del (1975): *El Trueno Dorado*, edición de Gustavo Fabra Barreiro, Madrid, Nostro-mo.

Valle-Inclán, Ramón del (1986): *Sonata de primavera, Cuento de abril, La corte de los milagros*, edición de Mercedes Etreros, Madrid, Plaza & Janés

Valle-Inclán, Ramón del (1997): *La corte de los milagros*, edición de José Manuel García de la Torre, Madrid, Espasa Calpe.

Valle-Inclán, Ramón del (2010): *Narrativa completa*, introducción de Darío Villanueva, Madrid, Espasa.

Valle-Inclán, Ramón del (2010): *El Trueno Dorado*, adaptación y dirección de Juan Antonio Hormigón, México, Jus/Compañía Nacional de Teatro.


Veltrusky, Jirí (1990): *El Drama como Literatura*, Buenos Aires, Editorial Galerna.

Veites, Manuel F. (2008): “El personaje dramático: aspectos generales”. En Juan Antonio Hormigón (ed.), *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*, Madrid, Ediciones de la ADE.

Veites, Manuel F. (2010): “De la Teatrológica”. En Manuel F. Veites y Carlos Rodríguez (eds.), *Teatrológica. Nuevas perspectivas. Homenaje a Juan Antonio Hormigón*, Ciudad Real, Ñaque.

Warning, Rainer (ed.) (1989): *Estética de la recepción*, Madrid, Visor.

EL TRUENO DORADO:
NOTAS DE UNA
ESPECTADORA



Erandi Rubio Huertas

[Esperpento]

- ☛ Hecho grotesco o desatinado.
- ☛ Género literario creado por Ramón del Valle-Inclán, escritor español de la generación del 98, en el que se deforma la realidad, recargando sus rasgos grotescos, sometiendo a una elaboración muy personal el lenguaje coloquial y desgarrado.
- ☛ Persona o cosa notable por su fealdad, desaliño o mala traza.¹

I
La primera vez que asistí a la puesta en escena de *El Trueno Dorado*, en el marco del Festival Internacional Cervantino, en el Teatro Principal de la ciudad de Guanajuato, pensé que esta, era una obra que debía de verse. Aproveché la ocasión para presenciarla desde el segundo piso, de donde me aseguraron, podía apreciar mejor la escenografía, las coreografías y el conjunto en general de la obra. Debo decir que quedé gratamente asombrada.

La obra de Ramón del Valle-Inclán, adaptada y dirigida por Juan Antonio Hormigón con la Compañía Nacional de Teatro de México, es una gran producción, un agasajo actoral, visual y sonoro. Si uno es capaz de ponderar la duración -cuatro horas en total- y dejarse sorprender, obtendrá una experiencia inquietante y memorable.

II
El argumento de la obra teatral se desarrolla durante la segunda mitad del siglo XIX y comienza con la ceremonia de entrega de la “Rosa de Oro”, distinción de la curia romana hacia la reina española, Isabel II. Junto a tan honorable dignidad, el nuncio papal envía una bula que autoriza a la reina a tener relaciones extramaritales sin remordimiento de conciencia. En el transcurso de los festejos, Isabel pide al general Nar-

várez, funcionario en quien más confía, que le de un cargo palatino a Bonifaz, su nuevo capricho amoroso. De aquí se desprende el meollo de la trama. Este sujeto es de “los grandes de España”, un hombre preocupado y parrandero, *trueno*, al que poco le im-



[Episodio 4]

Episodio cuarto de *El Trueno Dorado*. En primer término, La Reina y El general Narváez (Foto: Tomás Adrián)

portan los problemas de su caótica nación, sumergida en intrínquilos políticos, económicos y religiosos.

Luego Bonifaz y sus compañeros de juerga roban las capas de un par de transeúntes nocturnos. El humilde guardia Carballo, quien pretendía cumplir con su deber, llamando al orden, es arrojado por el mismo Bonifaz desde la ventana de la taberna. La familia formada por cuatro pequeños y una mujer bebedora de aguardiente, queda arruinada tras la muerte de Carballo. La madre de Gonzalón Torre-Mellada y la hermana de Bonifaz, desean aliviar la

¹ Consultado en http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=esperpento

culpa por la mala obra de sus parientes y llevan un auxilio para la viuda y los deudos del guardia. Al llegar a la vecindad del barrio de Lavapiés se dan cuenta de la vida miserable en la que está sumida la mayoría del pueblo español. El crimen de Bonifaz es solapado por la alta sociedad y por la propia reina, que presume a su amante frente a la complicidad de confesores, funcionarios y allegados. Finalmente, la impunidad triunfa sobre la justicia y las leyes. El crimen de un gandul, protegido de Isabel II, es aceptado y “olvidado” entre la alta sociedad española, pues ese, era el tipo de entretenimiento al que los “señoritos” estaban acostumbrados desde hacía siglos y estaba implícitamente permitido.

III

El primer cuadro del drama que comienza con Isabel II que recibe la “Rosa de Oro” acompañada del Legado papal, el padre Claret, sor Patrocinio, el príncipe consorte, su pequeño hijo y el resto de la corte, pareciera salido de los pinceles de Goya en su época de pintor de cámara. Como espectador, uno tiene la sensación de ser testigo de la ceremonia en la magnífica capilla del palacio real que combina los dorados, los mármoles rosados y blancos, los terciopelos y la gran cúpula alegórica que remata el espacio. El escenario es espectacular; cada detalle, por mínimo que sea, está minuciosamente cuidado. Los asistentes a la ceremonia real lucen sus galas más vistosas. Rasos, tafetanes, sedas; brillantes, moños y encajes. El espectador forma parte del boato de la corte española decimonónica, hipócrita y cursi, cómplice de las intrigas políticas que se tejen mientras se celebra un acto que poco tiene que ver con la fe y la espiritualidad cristiana.

El siguiente cuadro muestra lo más exquisito de la corte: el besamanos oficial, los bailes, los vestidos, los abanicos, los peinados altos, los guantes, los tacones... Todo ello se funde en el entorno arquitectónico que nos sitúa en un gran salón de palacio, ostentoso, iluminado y con música que acompaña el vaivén de los gestos, los ademanes y los flirteos. Al final de la fiesta, todos acuden a la tertulia de los Torre-Mellada. El espacio se vuelve mucho más íntimo, pues todo permanece a media luz. En el siguiente cuadro la jerga transcurre en el escenario en penumbra. Todo se simplifica. La transición compositiva se reduce a dos muros que representan la taberna. Un contemporáneo ahorro de recursos, que finaliza el primer acto en casa de los Torre-Mellada.

Con sus intervenciones entre los distintos cuadros, los personajes de “El de la muleta” y “La castiza” conducen el progreso de la trama. Ellos representan

al pueblo, son la voz de la mayoría: narran las causas del descontento social, describen el estado de miseria, abatimiento e ignorancia en que se haya el pueblo español, que se debate entre los adeptos a la monarquía, el liberalismo y el constitucionalismo; la masonería, la anarquía y las ideas socialistas; el catolicismo y la superchería.

Luego del intermedio, aparece una estructura gigantesca. Es la corrala, el lugar donde habitan los pobres, una vecindad desvencijada y destartalada en la que moran la viuda y los hijos del guardia. La suciedad y la precariedad de la vivienda son palpables, el aspecto lúgubre y melancólico de los maderos desvelan el abatimiento del lugar. El escenario vuelve a transformarse con Carballo agonizante. Como en un cuadro del barroco del siglo XVII, la viuda, los niños y las mujeres humildes lloran al guardia. Muestran la desgracia de la condición humana, la fragilidad de la existencia y la jodidez de la miseria, sumidos en un claroscuro tenebrista.

El final de la obra expone la obtusa decadencia de la reina, a su amante y los miembros de la corte, quienes al compás de un vals, van cayendo uno a uno en el centro de la corrala, frente a los ojos de los pobres, testigos impotentes del mal uso del poder, de la corrupción y la banalidad de sus autoridades religiosas y civiles; títeres de la realeza vulgar y torpe de una reina ignorante y frívola.

IV

Debo decir que *El Trueno Dorado* me parece una propuesta audaz y contemporánea. Audaz, porque la Compañía Nacional de Teatro, adscrita a las instituciones culturales del estado mexicano, tiene el valor y la entereza de realizar esta puesta en escena que pone en evidencia las tensiones, los juegos políticos y los problemas sociales, que si bien están situados en un contexto decimonónico, en la España en crisis, viejo imperio decadente, son parte de nuestra cotidianidad. Contemporánea, porque aborda problemas y situaciones que vivimos actualmente en nuestro país, resultado de la política de un estado represor y pusilánime, similar al vertido por la pluma de Valle-Inclán en la corte de Isabel II.

Con la puesta de *El Trueno Dorado* en el otoño de 2010, en mi país, la palabra **esperpento** ha cobrado un significado esclarecedor. Aunque el esperpento se ha vinculado a lo feo, a lo deformado, éste, más bien, se refiere a lo peor y lo más grotesco que posee el género humano -como me explicaba mi madre- aunque esté revestido de aparente belleza. Ahora,

más que nunca, considero que estamos sumidos en lo esperpéntico. Pareciera que el pudor ha desaparecido de nuestro vocabulario y de nuestras acciones. Lo grotesco se ha apoderado de los caminos, de los pueblos, del campo y de los campesinos; de las ciudades, de los automovilistas y de los transeúntes; de los políticos, de las instituciones, de los guardianes del orden y de nosotros mismos.

Realidad desgarradora aquí en la ciudad y en el campo. Valle-Inclán pareciera exagerado. Lamentablemente no lo es. Cuántas veces hemos escuchado “la realidad supera a la ficción” y en nuestro país, la violencia, la impunidad y la ausencia de pudor, actualmente, han superado la ficción con creces.

La palabra **impunidad**² otra de las palabras que se ha vuelto constante a partir de mi experiencia con *El Trueno Dorado*, es uno de los hilos conductores de la trama. “Falta de castigo” es el significado que le da el diccionario de la Real Academia y precisamente la falta de castigo moral -no en un sentido religioso ni demagógico- jurídico, eclesiástico y social es lo que predomina en la realidad actual. Lo frívolo y superficial de la individualidad imperante en nuestro tiempo, nos vuelve testigos mudos, cómplices de los que ostentan el poder y pasan por encima de todo y de todos. Tal y como sucede en una obra esperpéntica, somos actores de una trama viciada, llena de lugares comunes que se repiten sin cesar hasta que no despertemos de esta farsa social, política, económica y demagógica que en la actualidad vive el mundo. Esto es lo que muestra *El Trueno Dorado*.

² <http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta>, página de la Real Academia Española, consultada el 12 de diciembre de 2010.