

MERIDIONAL, UNA DIALÉCTICA ENTRE TEXTO Y REPRESENTACIÓN

JULIO SALVATIERRA

Meridional Producciones

RESUMEN:

Meridional Producciones ha desarrollado durante 25 años una labor teatral donde la creación textual se ha efectuado siempre dentro de un entorno práctico de producción del espectáculo. La *poética del texto* ha sido siempre acabada bajo el influjo directo de la *poética de la representación*. Las cuestiones de puesta en escena y otros muchos condicionantes de producción se han encarnado por derecho propio dentro de esos textos, resultantes literarios de una realidad escénica. Este trabajo intenta analizar ambas poéticas desde una perspectiva cronológica, y reflexionar sobre los pros y contras de esta relación creativa.

PALABRAS CLAVE:

Meridional, Poética teatral, Texto, Representación, Historia.

ABSTRACT:

Meridional Producciones has developed for 25 years a theatrical work where the textual creation has always been carried out within a practical environment of show production. The *poetics of the text* has always been finished under the direct influence of the *poetics of performance*. The staging and many other factors of production have been embodied in their own right within these texts, literary results of a scenic reality. This work tries to analyze both poetics from a chronological perspective, and reflect on the pros and cons of this creative relationship.

KEYWORDS:

Meridional, Poetic drama, Text, Performance, Story.

Texto y Representación

Son ya más de veinticinco años y más de treinta espectáculos desde que Teatro Meridional –hoy Meridional Producciones– comenzó a hacer teatro. En el texto que sigue intento responder al amable –pero complejo– desafío de poner en palabras la *poética teatral* que realizamos en la Compañía que comparto desde 1992 con Álvaro Lavín, Marina Seresky y otros muchos.

Desde muy temprano en la historia de la compañía, dicha poética se ha construido sobre una dialéctica (entre otras muchas) de equilibrio entre los procesos creativos literarios, encargados de fraguar el texto sobre el papel, y los escénicos, encargados de levantar el espectáculo sobre el escenario. Dicho equilibrio ha sido fuente de

gozo y grandes hallazgos y también de tensiones y sinsabores, como no puede ser de otra manera en una historia de casi tres décadas. Pero en esta dialéctica, estoy convencido, reside una parte importante del alma del teatro. Por eso siempre me resulta interesante su indagación.

Es evidente que muchas otras compañías han aunado también en su seno ambos procesos: dramaturgia (entendida como escritura dramática) y escenificación, creando, desde la simple luz de una idea común, toda una realidad dramática visible en un espectáculo, pero también en un texto que podía tener una vida independiente. De hecho, una parte importante de la historia del teatro español, ahora y siempre, ha bebido de esta dialéctica, desde Lope de Vega a *Els Joglars*. Como autor, al cabo de estos veinticinco años, confieso que me encuentro dividido entre esa necesidad (también virtud) de escribir *a pie de escenario*, dialogando mano a mano con los actores, por así decir; y la necesidad (virtuosa también) de refugiarme a escribir, con lo ya aprendido, en la calma que reina alejándose del escenario y la producción. Repasando lo vivido, intentaré sacar mis conclusiones sobre esta dialéctica y, de paso, hilvanar la cronología de una poética de compañía a través de algunos espectáculos escogidos a lo largo de estos 26 años de trabajo.

Primera época. 1992-2000. El escenario como locomotora

Al principio de nuestra historia la única poética a considerar era la de la *representación*. En los dos primeros espectáculos no había texto: la compañía había sido fundada por cuatro actores –formados como tales en escuelas superiores de teatro de Madrid, Lisboa y Bolonia– que sobre todo deseaban actuar. No olvidemos que en 1992 las referencias artísticas de muchos jóvenes profesionales del teatro incluían gran cantidad de *creación colectiva* (en el sentido de relación directa entre génesis de un texto y creación escénica), como las de *Els Comediants*, *Els Joglars*, *La Fura dels Baus*, *La Cuadra*, *Axioma*, *Darío Fo*, *A Barraca*, *A Comuna...* (lisboetas, estas últimas). En general, y sobre todo para jóvenes recién salidos de su fase formativa y ávidos de *lo nuevo*, podríamos decir que el énfasis creativo de los 90 residía más en el escenario que en el texto: la corriente *performativa* que había recorrido la escena internacional en los 70 y los 80 había también llegado a nuestro país, aún ávido de absorber Europa.

Los fundadores de la compañía procedíamos de distintos países: un italiano, un portugués y dos españoles que habíamos coincidido en un curso intensivo de Comedia dell'Arte en Italia, por lo que el lenguaje compartido, en primera instancia,

tenía un gran componente físico.¹ Escoger una dramaturgia gestual y un sistema de creación colectiva era lo más natural: queríamos hacer el teatro que nos apetecía hacer.

Y aquí quiero deslizar una primera reflexión general al hilo de la historia personal: ¿existe quizás una cierta renuncia actual, por parte del actor, al protagonismo del fenómeno teatral? Esta pregunta se puede formular de otras maneras, que luego diré, pero antes matizaré esta primera formulación. Hoy día el *textocentrismo* a la hora de estudiar el fenómeno dramático está, desde luego, superado. Sigue existiendo, con toda lógica, un espacio consagrado al estudio específico de los textos ya que, gracias al poder de la palabra, siguen conservando interés propio e independencia, y sus orígenes son muy dispares. Pero hoy día consideramos *drama* todo lo que ocurre en un tiempo y un espacio, entre el actor y el público:

En una primera aproximación entenderemos por *drama* el conjunto de los elementos doblados en (y por) la representación teatral, es decir, el actor, el público, el espacio y el tiempo representados. Si definimos la «acción» como lo que ocurre entre unos actores ante un público en un espacio y durante un tiempo compartidos, esto es, como el elemento teatral complejo o secundario que engloba a los cuatro primarios, se puede concebir el drama como *la acción teatralmente representada*.²

La convención que diferencia al teatro de otros espectáculos actuados consiste en una forma de imitación (re)presentativa (que, a la vez, representa o reproduce y presenta o produce) basada en la «suposición de alteridad» [...] El actor finge ser otro [...] y el público finge creerlo, suspende su incredulidad, entra en el juego de la ficción.³

Por tanto, de todos los elementos que intervienen en el teatro, sólo dos son imprescindibles (aparte del espacio y del tiempo): el actor y el público. Esta constatación, obvia por otro lado, no deja de tener su importancia a la hora de analizar la poética de una compañía, ese marco de principios, reglas, razones y sistemas que definen su expresión artística.

Esa responsabilidad que tiene el actor, protagonista último y principal del hecho teatral, ¿no le obliga a inmiscuirse más –como en muchas épocas ha hecho y todavía

¹ «Dichos *lazzi* [de la Commedia], definidos a veces como “pasajes de bravura” contenían todo tipo de recursos propios del actor: el canto, la acrobacia o la expresión corporal [...] Estos elementos proporcionan un gran dinamismo a las representaciones, lo que configura un espectacular movimiento general en dichas comedias, con abundantes entradas y salidas, caídas, golpes, equívocos y engaños». César Oliva y Fco. Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Ed. Cátedra, 2017, págs. 119-120.

² José Luis G^a Barrientos, *Cómo se analiza una obra de teatro*, Madrid, Ed. Síntesis, 2017, pág. 26.

³ *Ibíd.*, pág. 25

hay quienes lo hacen— en todos los procesos que llevan a un espectáculo? ¿Cómo puede atreverse a dejar que sean otros los que gobiernen, con su total renuncia, algo que al final va a tener que defender él, especialmente, frente al público? Soy consciente del extremismo de mis palabras, pero vaya por delante la advertencia de que las uso de forma dialéctica: las hago extremas para expresar con claridad una posición que sé de antemano que se debe equilibrar con otros puntos de vista y con otras formas de trabajo. Pues bien: esta era nuestra posición en los primeros tiempos de la compañía. Posición que sigue impregnando aún, matizada, nuestra visión teatral, aunque los fundadores hayamos emprendido también los caminos del dramaturgo, del director... pero seguimos considerando conveniente que los actores hagan suyo, con el convencimiento que da conocer su gestación, todo el fenómeno dramático, desde la fábula hasta la luz. Y seguimos pensando que cuando esto se da, es cuando el teatro brilla con más intensidad.

Para mí, esta reflexión incide también en el mundo de la formación en artes escénicas. Y tras 25 años dedicados a ellas, cada vez somos más conscientes de su importancia, ya que últimamente tenemos que trabajar a menudo con jóvenes actores, por razones obvias. El consenso en el diseño de los *currícula*, considerando la diversidad actual de opciones formativas, brilla aún por su ausencia (no hay más que ver el desbarajuste de los últimos años, en lo público, con las Enseñanzas Artísticas Superiores, las nuevos grados universitarios privados y el despropósito de la titulación actual, justamente en período de confluencia con Bolonia). Pues bien: uno de los caminos emprendidos en el universo de la formación en teatro es el de la especialización: títulos de interpretación (¡tres itinerarios!), de dramaturgia, de dirección... proliferan los profesionales especializados dentro de un medio que no parece capaz de absorberlos. Y sin embargo, en la vida real, en muchos de los dramaturgos que están dejando huella en el panorama teatral, se aprecia también una cierta fusión de *especialidades*, y dentro de muy distintos tipos de teatro. En un teatro de formas más *clásicas* tenemos, por ejemplo, a Miguel del Arco, a Andrés Lima o a Sergi Belbel, por citar algunos (todos ellos actores - autores - directores) e incluso Juan Mayorga, nuestro más claro dramaturgo *en exclusiva*, está empezando a dirigir también. Y no digamos en los territorios teatrales fronterizos, con nombres como Claudio Tolcachir, Angélica Liddell, Rodrigo García o Rafael Spregelbud (todos ellos intérpretes - autores - directoras). Y no solo eso: muchos de los nombres que comienzan a sonar en la dramaturgia joven actual, también comparten esta *multitárea*, aparentemente opuesta a la especialización, con numerosos ejemplos: Carolina África, Irma Correa, Paco Bezerra, Pablo Messiez, José Padilla, etc., etc.

No quiero seguir una vía de argumentación que seguramente no lleva a ningún lado, ya que el teatro es trabajo de equipo, las funciones no siempre coinciden con las

mismas personas, y hay muchos caminos para enfrentarse a él. Pero sí me importa señalar, con cierto apasionamiento compartido con otros,⁴ la defensa de un marcado espíritu renacentista en el profesional de teatro, más completo cuantas más facetas del proceso, y de la vida en general, se haya arriesgado a probar. Este espíritu ha estado presente en nuestra compañía desde el inicio, y lo considero algo importante.

Aquel primer espectáculo de *Commedia dell'Arte*, sin palabras, llevaba por título *Ki fatxiamu noi kui*. En él, cuatro *zanni* huían de la guerra, para acabar participando –con un código narrativo *naif* lleno de rupturas– en diversas situaciones surrealistas. Y nos supuso el Premio de la Fundación Gulbenkian y la consagración de la compañía, tanto en España, como en Portugal (Italia decidió salir del proyecto, por imposibilidad de acompañarlo, aunque aún mantenemos la relación).

Y si bien el segundo espectáculo, un exorcismo contra la Autoridad titulado *Cloun dei*, seguía una línea similar, sin palabras y a partir del trabajo del *clown*, las ganas de enfrentarse al teatro de texto ya habían aparecido en la compañía. Así que apenas cuatro meses tras este segundo estreno, realizamos nuestro tercer espectáculo y primero textual, buscando para esta primera vez un autor fuera de la compañía: fue el *Ñaque*, de Sanchis Sinisterra, interpretado en *portunhol*, una mezcla, comprensible en ambos países, de portugués y español.

Y aquí comenzó a definirse con más nitidez otra de las líneas que marcó nuestra forma de hacer teatro en la primera época: un extremado despojamiento escénico,⁵ que prefiero llamar *despojamiento dramático* por razones que explicaré más adelante. Si Sinisterra había ya escrito una obra despojada,⁶ nosotros la llevamos al límite,

⁴ «En la medida en que el teatro es una actividad que se justifica a sí misma; una manera de estar en el mundo, de relacionarse con los demás, una forma de afirmar una presencia, ilusoria si quieres, en este mundo en el que nos ha tocado vivir, entonces, para mí, sí vale la pena la pasión teatral. Para mí el teatro no es un círculo cerrado, un “*guetto*”, sino que debe estar en conexión ya no con la realidad mas objetiva sino con todo lo que ocurre en el mundo del arte, del pensamiento, y en ese sentido nunca me he conformado con ser un hombre de teatro. Una de las cosas que mas critico de la gente de teatro de este país es la pobreza de horizontes» (Sanchis Sinisterra, «El teatro no es un círculo cerrado», Entrevista realizada por Santiago Fondevila. *El Publico*, num. 67, abril de 1989, pág. 43).

⁵ «Uno de los problemas fundamentales del teatro actual es la inflación de lo espectacular gracias a los apoyos institucionales [...] En esta situación la tendencia a la desnudez escénica, la búsqueda de los límites de la teatralidad, es una opción estética y también ideológica». José Sanchis Sinisterra, «Diálogo alrededor de un pastel bajo la mirada silenciosa de Beckett», Entrevista realizada por Joan Casas, *Primer Acto*, num. 222, enero-febrero de 1988, pág. 36.

⁶ «La “puesta en espacio” se realiza en *Ñaque* a través de un despojamiento escénico, aprendido en Beckett, que reduce el “aparato” de la representación, su tramoya y artificio, a la mas estricta desnudez: un arcón, dos actores y poco mas. Este despojamiento escénico es coherente con su rechazo de la “espectacularidad” teatral y significa una indagación en el “grado cero” de la teatralidad [...] Podríamos decir, por tanto, que en ese despojamiento escénico de *Ñaque* no hay nada gratuito: todo

prescindiendo casi de cuantos elementos escénicos se sugerían en el texto: apenas dos personajes fantasmales sobre unas tablas desnudas y una luz muy sobria pero muy cuidada. Aquella versión, que encantó al propio Sanchis, acercándonos en lo personal al que ya desde mucho antes considerábamos uno de nuestros maestros, supuso también el importante Premio Nacional de Teatro en Portugal, de la Asociación Nacional de Críticos, así como otros varios, y la consolidación definitiva de la compañía, que empezó a poder recibir ayudas, primero en Portugal y luego en España.

Pero fue, sin duda, el cuarto espectáculo, *Romeo, versión montesca de la tragedia de Verona*, dos años después, el que marcó un máximo en esta apuesta por la desnudez escénica. La compañía ya estaba suficientemente establecida como para que nuestro despojamiento fuera una clara opción artística (y no una imposición de la penuria). Y si *Ñaque* era en origen un texto austero y escrito para dos actores, *Romeo* y *Julieta* desde luego no lo era. Fue el primer ejercicio de dramaturgia dentro de la compañía, en el que se asumió la traducción y adaptación del texto original, recayendo en mí de forma natural y buscada, y realizándose la puesta en escena de una forma conjunta con los tres actores que lo protagonizaron, aunque ya se notara bastante la batuta del que más adelante asumiría el grueso de la dirección escénica en la compañía, Álvaro Lavín.

Nuestros tres primeros espectáculos nos habían demostrado el poder que puede tener un actor en un escenario delimitado únicamente por la luz: *Romeo* y *Julieta* nos proporcionaba una historia universal, bien conocida, en la que poder introducir y jugar nuestra particular visión de un despojamiento que iba más allá de lo escenográfico, para convertirse en dramático, y me explico. No se trataba sólo de actuar en un espacio vacío, aunque cuidadosamente construido y *narrado* con recursos lumínicos, si no de introducir el despojamiento –valga decir una síntesis máxima– dentro de la adaptación misma del texto, del registro interpretativo del actor y de los mecanismos narrativos usados en el escenario. En *Romeo*... un actor no daba un paso si no era necesario. Incluso los movimientos de cabeza, o los gestos de los brazos, estaban medidos. La economía de movimientos servía también como paradójica potenciadora de la intensidad escénica: cuando el público se acostumbraba a esa economía, un simple giro de cabeza podía cargarse de una gran fuerza. Esto, que el lenguaje cinematográfico usa constantemente, ya que los planos se lo permiten, también puede funcionar en teatro, salvando las distancias, aunque requiere de actores con una gran capacidad técnica y expresiva, convencidos de lo que hacen, así como de unos ensayos muy arduos.

significa, precisamente por su desnudez, con mayor intensidad». Manuel Aznar Soler, «*Ñaque* o de piojos y actores. El meta teatro fronterizo de J. Sanchis Sinisterra». En *Hispanística XX*, ISSN 0765-5681, N.º 7, 1989.

La síntesis del texto, para tres actores, trataba de enfocar el objetivo sobre un detalle del fresco original, destacando la amistad de los tres jóvenes Montesco (Romeo, Mercutio y Benvolio), rota también por la tragedia, pero sin faltar un ápice a la historia de amor original y respetando el texto en las escenas propias de los personajes conservados y en las de los dos amantes. Con una particularidad: la voz de Julieta sería traída al público mediante las voces del resto de los personajes: todos serían Julieta, en algún momento, de alguna forma, gracias a la capacidad de metáfora y de juego que posee el teatro, pero en tono real, no de parodia.

Esto requirió un primer planteamiento de recorte de la estructura original y solución de la carpintería narrativa, para la que salvamos también al personaje de Fray Lorenzo, pero dividido en dos, que acabaron constituyendo una excepcional pareja de cómicos frailes. Así conseguimos mantener las escenas propias de los personajes conservados y pudimos hacer un trabajo delicado en los mecanismos narrativos para conseguir pasar toda la trama al público, de forma orgánica... Sugerir elipsis con una palabra, encadenar diálogos para redondear la belleza de un cambio de escena, deslizar el mínimo de narración en el diálogo, para hacer comprensible la trama, disfrazándola en la emoción y la palabra... y, en general, luchando con el verso mismo para conseguir una síntesis en castellano, fiel al espíritu y a la riqueza de sentidos original, pero que sonara orgánica sobre el escenario, dicha por aquellos actores concretos: algo fundamental a la hora de enfrentar el verso.

Y luego, en lo escénico, requería jugar al máximo con los mínimos recursos. En la luz, mimar la colocación y dirección de los aparatos, su intensidad y sobre todo la sensibilidad y el *tempo* en los cambios de iluminación; en el sonido jugar con los umbrales auditivos, los subrayados, las sugerencias sonoras, etc. En un momento en que la automatización técnica no había llegado aún al nivel de hoy, nuestros ensayos técnicos podían durar días, mientras buscábamos infinitos matices en cada cambio de los pocos elementos que manejábamos.

Y, sin embargo, con las representaciones siempre llegaba la emocionante constatación de que, una vez el público se adaptaba a la propuesta, como los ojos a la oscuridad, cualquier pequeña acción escénica, bien realizada, podía resultar deslumbrante.⁷

⁷ «La versión navega en dos direcciones complementarias: la preeminente utilización del texto de Shakespeare, y la arriesgada adaptación. El resultado de tan atrevida dialéctica es magistral, combinando momentos cargados de enorme teatralidad gracias a haber alcanzado una suerte de épica brechtiana. [...] La belleza de las soluciones resulta soberbia, especialmente por su simplicidad. [...] Es muy difícil que un espectador pueda asumir el loco amor por esa niña que aparece en escena [...] ahora bien, todo queda perfectamente justificado si se hace por la otra Julieta; por esa a la que Teatro Meridional le ha dedicado todo un espectáculo, [...] por la más bella y maravillosa de todas las mu-

Este afán por buscar los límites de la síntesis fue también uno de los caballos de batalla de nuestro teatro en aquella primera época. Y, como todo, siempre deja huella.

El siguiente espectáculo en el que me quiero detener se estrenó tres años más tarde, en 1997: *Calisto, historia de un personaje*, y se trataba del segundo texto completamente original de la compañía, tras un *Magallanes* tentativo y excesivamente informativo, dolencia primeriza fruto, quizás, del apasionante trabajo de investigación histórica que me había alejado, en solitario, de la síntesis que nos exigíamos sobre el escenario. *Calisto* (espectáculo que seguimos representando aún hoy) es un monólogo, exponente extremo de despojamiento dramático, sí, pero también de un cierto tratamiento de la fantasía y la cotidianeidad que afloraba en nuestros inicios, surgiendo de manantiales que seguramente tenían una fuente finalmente literaria.

En *Calisto*... se trataba de utilizar elementos históricos reales y elementos meta teatrales y meta literarios, para construir una fantasía que hablaba de nuestra visión y nuestro amor por el teatro y, en un marco más amplio, del equilibrio entre el espíritu y la carne, o el sueño y la realidad. Tomé prestado el personaje del joven enamorado de *La Celestina*, y diversos hechos más o menos históricos acaecidos entre el 1500 y el 1600 para construir un relato, que lejanamente bebe también de la picaresca y en el que se contraponen las realidades vividas por el actor con los sueños que representa el personaje, que en esta obra reclama ser más real que el actor que le da vida, ya que él permanece y al actor le llega un día en que ya no *vuelve*... En el fondo era una excusa para *recapitular* de una forma bastante fantástica el siglo que va de la Commedia dell'Arte al teatro Isabelino, en un discurso también meta teatral. La mezcla de elementos históricos, cotidianos y elementos fabulares metafóricos permite abrir el paso a una reflexión sobre la imaginación y la cultura humana como el principal activo con el que contamos para hacer frente a la realidad.⁸

Esa mezcla de realidad y fantasía, con una carga metafórica y simbólica, es también una de las características de aquella época, y la volvemos a encontrar en el espectáculo que (por nuestra parte) cerró aquel siglo y aquella primera época: *Qfwfq, una historia del universo*. Basado en los cuentos de *Las Cosmicomicas*, de Italo Cal-

jeros, por la cual yo también sería capaz hasta de morir». Carlos Cuadros, «Mi amigo Romeo», En *Primer Acto*, N°263.2, 1996.

Extractos de la amplia panoplia de críticas obtenidas por las obras de Meridional se pueden consultar en la web de la compañía: www.meridionalproducciones.com - teatro

⁸ «La representación regala un vertiginoso viaje y manifiesto a través de las incandescencias del más valioso teatro europeo en quinientos años, de sus luchas contra la censura y la imbecilidad, de su empeño internacionalista [...] En sus nueve años de trabajo, el Teatro Meridional ha reinventado el teatro de compañía: la primacía del actor y de un rico texto, el placer y la búsqueda de una línea estética compartida, la creación de actores, autor, director, músico, a pie de escenario». José Henríquez, «Pasión de teatro». *Guía del ocio* 8/6/01.

vino, y estrenado a finales de 1999, en él encontramos (además de la deliciosa mezcla de ciencia, fantasía, razón y emotividad propios del mejor Calvino), ese tributo a lo literario, a lo narrativo, que siempre ha estado también muy cerca de nosotros. Narración ferozmente sintetizada; búsqueda, en la palabra, de esa misma síntesis expresiva y depurada que buscábamos en el escenario. Lucha con la prosa literaria hasta transformarla casi en verso escénico, a fuerza de decantarla y de pasarla por el crisol del ensayo y del personaje. *Qfwfq*... (nombre original del personaje principal que la viuda de Calvino nos pidió mantener) ha sido uno de nuestros espectáculos más celebrados y un punto de inflexión, a partir del cual, la escritura original o el atrevido trabajo de adaptación, quedó definitivamente instaurada dentro de la compañía.⁹

Segunda época. 2000-2009. Los años felices

Era la época en que hacíamos más de 150 *bolos* al año (nunca hemos tenido un espacio en Madrid, aunque en ocasiones nos ha tentado). Los circuitos de programación funcionaban, los programadores se formaban, los políticos los dejaban trabajar y viajábamos sin parar por toda España y por el extranjero.

El siguiente hito en este recorrido lo constituye el espectáculo *Miguel Hernández*, estrenado a finales del 2001, a partir de un intenso estudio de biografía y obra del poeta. La experiencia ya adquirida me permitió (creo) sortear el peligro del exceso de información y del recital, depurando mucho el conflicto del que partiría el personaje y el espectáculo, y construyendo la acción en torno a él. Y que no era otro que las dudas que pudo sentir el poeta en la cárcel, ante el ofrecimiento de libertad a cam-

⁹ «Que nadie se engañe ante un título tan espantoso como “Qfwfq”, porque se trata de un maravilloso espectáculo, pleno de humor, entretenido, ingenioso, dinámico, inteligente, poético, luminoso, magistral. [...] Con “Qfwfq”, la compañía Teatro Meridional da un paso de gigante respecto de su más conocido trabajo, *Ñaque, o sobre piojos y actores*. Esta vez, no sólo han tenido la astucia de utilizar un texto delicioso, sino que la puesta en escena de Alvaro Lavín consigue una textura de aparente ligereza que rehúye cualquier solemnidad pretenciosa. Es una dirección tan compleja que consigue no parecerlo, dicho sea en su elogio. Un digno esfuerzo, un éxito». Pedro Manuel Villora, «El origen del humor». En *ABC*, Madrid, 3/3/2000.

«El regocijo de la inteligencia y la imaginación se encierra en este inspirado montaje que resucita el teatro fantástico; la sencillez, la poesía, y la devoción teatral de sus responsables, garantiza una experiencia inolvidable. [...] La riqueza científica y poética del autor en estos relatos está traducida al escenario con una sutilidad similar al trazo de un pincel de pelo de marta. Se nota que los integrantes de Teatro Meridional han realizado este espectáculo con amor, rigor y devoción. [...] El humor, la sencillez y la poesía con que desgranar estos estupendos cómicos su relato dramático, no puede menos que conmover a un público regocijado por la risa y el reconocimiento». Juan Antonio Vizcaíno, «El molusco que inventó la caracola». En *La Razón*, Madrid, 20/3/2000, 497.

bio de admitir su *error* (político) y de alguna manera adherirse o contemporizar con el nuevo régimen que surgió de la rebelión militar y la guerra civil. El compromiso ético y político. Pero no sólo. Ya que, con ser una temática que siempre ha estado presente en nuestro teatro (y a partir de este espectáculo comenzó a estarlo aún más), no consideraríamos interesante una historia si además no tuviera otros ingredientes humanos, estéticos, dramáticos. En este caso eran numerosos: la fuente vital de la que surge la poesía, que en el caso de Miguel Hernández es particularmente cristalina; la riqueza de los personajes secundarios (Neruda, Sijé, Zambrano, Josefina) y la efervescencia de la época, la segunda república, la guerra civil... Y también la duda del personaje principal, por qué no. Particularmente siento bastante alergia ante el panfleto político y la simplificación tendenciosa de las ideas y los conflictos. En Miguel Hernández se encuentra, analizando cronológicamente su producción poética, todo un periplo fascinante (entre otros muchos) por los territorios de la politización y la doctrina. Periplo necesario sin duda, y de ida y vuelta, para acabar en el territorio únicamente del hombre dotado de sensibilidad que reflexiona con hondura –y profunda tristeza– sobre el ser humano (como es patente en su último libro, *Cancionero y romancero de ausencias*). Sumando todo esto, el interés dramático del personaje era muy grande,¹⁰ y por eso hicimos nuestro primer espectáculo en torno a una cuestión política e ideológica, aunque no sería el último.

Pero también está en el ADN de nuestra compañía el cambio de registro de un espectáculo a otro, para sentirnos vivos, así que un año después estrenábamos *Cyrano*. Volvíamos al verso teatral, la adaptación de un clásico y el juego de síntesis. El planteamiento era similar al de *Romeo...*, aunque adaptar una obra como *Cyrano* para cuatro actores era aún más complicado. Sólo me interesa destacar aquí un elemento sobre el que aún no había hablado, en nuestra poética, y que llamaría «un uso intensivo de la tragicomedia». El empleo de elementos cómicos como *cebo* para atrapar al espectador y estimular la identificación con el personaje es algo muy útil si realmente se quiere hacer una tragedia o un drama que suscite empatía. Para mí, muestra sobrada de ello son los dos primeros actos de *Romeo y Julieta*, o también esta

¹⁰ «Un magnífico espectáculo, ejemplar por muchos conceptos, pero fundamentalmente por conjugar una nada fácil fidelidad tanto a la poesía como al teatro en propuesta que, huyendo de falsas idealizaciones y lejos de las presentaciones divulgativas al uso, acierta a combinar claridad, sencillez, emoción y dramatismo [...] asombrosamente interpretado». Fernando Andú, «Miguel Hernández. Vecino de la muerte (5*)». En *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 1/4/2005.

«Hay compañías que dejan en las salas, en los espectadores y en el aire un sabor a grandeza y a verdad dramática que justifica toda reconciliación con el teatro. Si les vale un buen ejemplo, ahí lo tienen: Teatro Meridional. Su último montaje: *Miguel Hernández*. [...] El resultado tiene hechuras soberbias. La dirección, el texto, los cinco actores, simplemente, nos restituyen de tanto acopio de vulgaridad y de mal gusto. Pruébenlos». José Luis Ferris, «A Escena». En *El País*, Alicante. 29/11/01.

obra, *Cyrano*, donde todo, desde el mismo planteamiento, arranca desde una base de comedia, planteando un Cyrano basado en distintos desfases de naturaleza primordialmente cómica, aunque dotados de la suficiente sutileza. Sinceramente creo que este es un requisito básico para que una trama tan romántica llegue a provocar la emoción en la escena de la muerte del protagonista. Nuestra adaptación explotaba ciertamente ese ambiente de comedia de la primera parte, añadiendo a la trama natural los juegos escénicos que emanaban de la reducción de elenco y las soluciones jugadas con la complicidad del público.¹¹ Este es otro de los elementos constitutivos de nuestra poética.

Aquellos años felices transcurrían rápido, así que al año siguiente, 2003, estábamos estrenando *Dionisio Guerra*, fábula fantástica de lejano corte beckettiano, aunque considerablemente más *naïf*, como alegato frente a la guerra, que en Iraq había estallado a principios de aquel mismo año. Teatro más filantrópico que político, cuento a medio camino de diversos sitios, ejercicio que jugaba con varias de las claves de nuestra poética (política, humor, fantasía, tragicomedia, despojamiento) sin llegar a destacar en ninguna y, aún así, digno de ser recordado. En realidad parte de su título venía de un fallido intento de hacer una obra sobre Dionisio Ridruejo. Tras *Miguel Hernández* me hubiera gustado hacer un montaje sobre un idealista del bando contrario, pero no pudo ser. En parte por debilidades de la propuesta dramática, en parte por la falta de interés –y a veces exceso de desinterés– del resto del equipo, aquella aventura, quizás para bien, no pudo ser emprendida y derivó en otra cosa, que intentamos hacer de la mejor manera posible. Quede como muestra de las tensiones y sinsabores que el trabajo en equipo también tiene que tener, como todo trabajo que valga la pena: nunca llueve a gusto de todos.

Pero hay que seguir trabajando, así que damos un salto hasta el hito escogido para cerrar esta segunda época, y que se estrenó en 2007 bajo el título de *La verdadera historia de los hermanos Marx*. Y he aquí otro de nuestros referentes: el cine. Y no creo que se trate sólo del homenaje directo a determinados iconos del séptimo arte,

¹¹ «Sabiduría dramática que acierta a crear una vigorosa ilusión escénica que transita sin ningún esfuerzo de la farsa a la tragedia, de lo cómico a lo melodramático, yuxtaponiendo con pericia tipos graciosamente caricaturizados y escenas completamente conmovedoras, apoyadas en todo momento por un trabajo interpretativo verdaderamente espléndido». Fernando Andú, «El alma de Cyrano». En *Heraldo de Aragón*, 8/4/2005, nº 36.686.

«Conseguir reducir el amplio reparto de *Cyrano* en una obra que funcione con cuatro actores no es solamente un prodigio de síntesis, una espléndida labor de corte y confección, sino que al ver su puesta en escena es una paradigma de un trabajo dramaturgico en donde se va hasta la esencia poética del texto y se consigue algo espléndido en su mismidad. Se trata de un gran trabajo de texto y un milagro de dirección, que se convierte en una filigrana interpretativa, tanto en su extensión como en su intensidad». Carlos Gil Zamora, «Esencia Poética». En *Revista Artez*, 13/7/03.

como en este caso a los célebres hermanos Marx (que antes de llegar al cine se habían curtido, por otro lado, en el teatro de variedades). Si no más bien quiero reconocer la deuda que el teatro de nuestro siglo, y también el nuestro en particular, tiene con el cine. Sobre todo a nivel del lenguaje dramático, que el cine ha hecho evolucionar radicalmente, abriendo el camino para contar una historia de muchas otras maneras. Descomponiendo el tiempo narrativo, jugando con la espacialidad, fragmentando los puntos de vista, incrementando el ritmo, revolucionando la temporalidad, elementos todos que se van incorporando a nuestro yo-espectador y nos condicionan a la hora de recibir una historia. Y por tanto condicionan al teatro a la hora de elaborarlas. No hay espacio en este trabajo para un análisis más profundo de este interesante tema (las interconexiones entre los distintos universos narrativos –teatral, cinematográfico, novelístico, periodístico– siempre me han interesado), pero quede aquí apuntado otro de los elementos que estimo configuradores de nuestra poética. Más adelante (2010) estrenamos (con producción de Pedro Larrañaga para Vértigo Producciones) una versión teatral de *Ser o no ser*, la película de Lubisch que homenajeaba a una compañía de teatro, cerrando así un círculo que quizás simboliza la relación entre estas dos artes, la una milenaria, el teatro, y la otra apenas centenaria, el cine, que iba a tener mucho que decir en nuestro futuro como compañía.

Pero volviendo a *La verdadera historia de los hermanos Marx*, hay que citar otro de los elementos que ha sido fundamental siempre en nuestro teatro: la música. Desde el inicio siempre ha estado presente: tocada, cantada, compuesta expresamente. La música es la matemática de las cosas, y desde siempre hemos reconocido su enorme poder sobre un escenario. Pero los *Marx* era ya propiamente un musical, nuestro primer musical. No un «gran musical», sino una historia de teatro donde intervienen canciones, igual que aparecían en las películas originales de los hermanos Marx. La obra, en lugar de decantarse por el *biopic* o por el *collage* de las mejores escenas de los cuatro cómicos americanos, opta por ofrecer, en teatro, lo más parecido a una nueva película *marxiana*, llena de ese humor absurdo. La obra fue un éxito y realizó muchas funciones,¹² y en ella «todo estaba bien»: la historia era divertida, los actores estaban maravillosos, la escenografía (muy poco despojada esta vez), la música... todo era propio de aquellos *días felices*... pero siempre he tenido la sensación de que no fuimos capaces de encontrar el nexo con nuestro tiempo. Fuimos a buscar algo

¹² «Premio global. A la homogeneidad de sus actores, a la precisión en los movimientos individuales y colectivos, a la frescura de su puesta en escena, a la acertadísima escenografía que sitúa al público a principios del siglo XX, a la fusión de la obra con numerosos números musicales que aligeran su marcha gracias a la evidente presencia de una dirección muy trabajada desde que se creó la compañía, años ha. Premio en fin a una comedia que el espectador querría que no acabase nunca». Roberto Rivera, «Los hermanos Marx». En *El Correo de La Rioja*, 14/12/2008.

a ese universo de Groucho-años treinta, y nos quedamos allí: no fuimos capaces de encontrar la puerta que lo conectaba con nuestra época, que añadía la veta de interés actual y por eso la obra se quedó coja, le faltaba ese punto que es crucial para acabar de darle sentido.

Y diría que esta es una preocupación también constante en nuestra poética (aunque no siempre tengamos éxito): el preguntarnos constantemente ¿por qué contamos esto? ¿Qué nos mueve a ello? ¿Por qué creemos que la gente de nuestro entorno, de nuestra sociedad, puede estar interesada en esto? Encontrar el equilibrio entre el deseo personal de contar una historia y la capacidad de detectar el interés que la gente puede tener por escucharla supone la diferencia entre ser considerado como el pasado del grupo o pasar por una persona discreta. ¿Por qué creemos que, al hablar de teatro, puede ser diferente? Esta preocupación por la audiencia creo que es necesaria, máxime en un momento donde todos los análisis admiten una sobreproducción que nuestras capacidades de exhibición son incapaces de absorber¹³.

Y quizás se me pueda decir: ¿qué hace una reflexión sobre Producción en un trabajo sobre la poética dramática de una compañía y un autor? Y la respuesta está en la pregunta: porque somos compañía. Y creo que es absolutamente necesario que, cada unidad de producción, dentro de su universo creativo, encuentre el medio de establecer un vínculo sólido y decisivo con unos criterios de producción contrastados, que le ayuden a sopesar la oportunidad, el formato y la dirección en que debe encaminar su propuesta artística. Esta realidad siempre ha sido también una parte de nuestra poética.

Tercera época. 2009-2018. Salir de la crisis

La historia es de sobra conocida en casi todos los ámbitos profesionales y laborales. A partir del 2007 comenzó a notarse y en el 2012 la caída de representaciones/mes y el cierre de muchos circuitos era ya una realidad insoslayable. Y además, el IVA. Pero no había otra, más que seguir trabajando, sin dejar de buscar alternativas de salida a una situación que ponía en peligro la existencia misma de la compañía.

¹³El conjunto de la industria cultural se caracteriza por un cierto minifundismo y una situación de sobreproducción. Este tipo de ineficiencias, ejemplarizada en el bajo número de funciones por espectáculo, no permiten amortizar el esfuerzo y las inversiones en producción y distribución. Dicha situación es posible no sólo por el propio entusiasmo y capacidad de auto-explotación de determinados artistas, sino también por el proteccionismo de buena parte de las políticas gubernamentales y la creciente disponibilidad de recursos públicos durante los últimos años. Jaume Colomer et al.: *Estudio sobre la situación de las Artes Escénicas en España*, Academia de las AAEE de España, Libros de la Academia, 2016, pág. 65

El primer hito que quiero señalar, por varios motivos, es el espectáculo *Transición*, estrenado a finales de 2012. El primero es ser una co-producción entre tres compañías (Teatro del Temple, Imprebis y nosotros), que incluía también la colaboración en el trabajo artístico, concretado en dos dramaturgos y dos directores. No era la primera vez: ya en *Macbeth, una tragedia ibérica* (1998) habíamos coproducido con Micomicón, codirigiendo entre su directora Laila Ripoll y Miguel Seabra, socio fundador de Meridional, un texto que firmaba yo, aunque tenía muchas influencias del trabajo mano a mano con Laila, también autora. Siempre hemos creído en el asociacionismo, por razones de producción. Pero también en el campo artístico es una vía interesante para ampliar poéticas, contrastar ideas y levantar cuestiones... otra cosa es responderlas. Pero quizás el verdadero sentido del teatro está más cerca de las primeras que de lo último.

Otra razón para recordar *Transición* está, de nuevo, en los temas de producción como elementos condicionantes de la poética de una compañía. En esta ocasión, además de coproducir con tres compañías cercanas y veteranas, se trataba de hacerlo de la mano con el Centro Dramático Nacional, recién entrado nuevo director, Ernesto Caballero, que apostaba por la dramaturgia española contemporánea. A las razones artísticas, que las había y muchas, se unían las de producción, donde la unión hace más fuerza. Es una de las vías para buscar la continuidad y poder acceder a espectáculos más costosos y con mayor reparto. Facilitando, a la vez, al CDN, la gestión y producción de la gira, para lo cual nuestro principal centro público de producción se encuentra particularmente dificultado por, como diría Marguerite Yourcenar con su poética ironía, *la naturaleza divina de las cosas*. Bienvenida sea.

En *Transición* se trataba de buscar un *collage* dramático entre la historia, el debate político y la cotidianeidad social de la época, enfoque que nos parecía válido para un tema multifacetado y tan opinable como la transición política española. El trabajo se planteó a partir de materiales textuales de cada autor y de improvisación actoral. Dar unidad a un proyecto muy ambicioso en cuanto a enfoques fue complicado y no se si lo conseguimos del todo, aunque el espectáculo tuvo buena acogida.¹⁴ El riesgo forma parte también de nuestra forma de *concebirnos* en el teatro.

¹⁴ «*Transición* logra esenciar lo mejor de cada una de sus productoras en un montaje en el que hay frescura, poesía, una dramaturgia en la que ficción, realidad, presente y pasado se entretejen como una telaraña. (...) un montaje tan profundo como divertido –¡humor en el CDN!». Miguel Ayanz, «Crítica de teatro», En *La Razón*, 20/03/2013.

«Después de tanto llamar por un teatro nuestro que hable de nosotros, hay que celebrar que se practique. *Transición* es una mirada cruda, incrédula e irreverente, pero no pretende afortunadamente incendiar la pradera. Algo hemos avanzado [...] Una propuesta válida, con indudables aciertos, que merece atención y aplauso». José Catalán Deus, «Crítica de teatro». En *Periodista digital*, 16/03/2013.

Antes de seguir con los hitos teatrales quiero hacer un inciso: a partir del 2008 empezamos a hacer cine y audiovisual. Primero cortos, luego algún documental, hasta nuestro primer y reciente largometraje, finalista en dos categorías en los Goya 2017 (*La puerta abierta*, de Marina Sersesky, 2016). Esto supone, entre otras muchas cosas, ampliar el equipo humano y abrirse a nuevas influencias. Y desde luego representa una gran carga de trabajo, pero también es una forma de diversificar actividades. Esta inmersión en cine está teniendo consecuencias en nuestro teatro, una de ellas (no hay espacio para más) es la progresiva incorporación de la *videoescena* a la conceptualización dramática de los montajes.

En 2015 estrenamos *Los esclavos de mis esclavos*, que supone una vuelta a un Meridional más cercano a nuestra primera época, aunque con nuevos actores... Se trata de un teatro político, comprometido, mas elaborado, menos tragicómico, quizás más serio y con una temática más compleja. Es cierto que refleja una visión de la sociedad menos optimista que antes y una preocupación por cuestiones globales, internacionales, alejadas... Oriente-Occidente, o primer y tercer mundos. Desarrollo - paternalismo - colonialismo. Aculturación - solidaridad - hipocresía. Cultura - tradición - mujer... Ya no se trata de política a nivel nacional, si no de una política global, geoestratégica, que nos aparece como gigantesca e inalcanzable. Aún así, en la poética de *Los esclavos de mis esclavos* sigue brotando la hierba. Entre el absurdo de los esfuerzos del ACNUR y la incapacidad del Consejo de Seguridad, financiados con el mismo presupuesto, seguimos apostando por dar crédito al sentido común de las gentes de a pie y de los pueblos, que de alguna manera ha sobrevivido hasta hoy, seguramente ha evolucionado y esperamos que algún día acabe por abrirse paso hasta las instituciones superiores de decisión. Mientras tanto nuestro deber como ciudadanos (no como hombres de teatro) es tomar partido, y hacer, educar y pasar la llama encendida, en la medida de nuestras posibilidades. Decididamente, nuestra poética actual, aunque más sombría (seguramente cosa de la edad), sigue siendo más moderna que pos-moderna.

Al año siguiente (2016) estrenamos *Iberian Gangsters*, un nuevo musical, comienzo de una trilogía sobre la corrupción. Nuevo montaje de teatro político, pero esta vez con un enfoque decididamente satírico en su expresión escénica, tras un proceso complejo en su paso desde el texto al escenario. Nuevamente un planteamiento político causaba interferencias dentro del equipo responsable del proceso creativo. Para mi, lo más interesante de este hecho es que hace patente que, si enfocamos los conflictos políticos con la sutileza (o profundidad) adecuada, siempre provocan conflictos intensos, confirmando su validez y su interés como material teatral. En este caso el texto se centraba en la política nacional, cercana, en una apuesta que trataba de dar voz a los que justifican la corrupción (porque la practican), en un ejercicio de

provocación que buscaba inducir a la reflexión. Llegó a ser finalista en los Max 2018 como Mejor Musical.¹⁵ El espectáculo estaba construido en escenas con una estructura muy cinematográfica y una temporalidad llena de saltos adelante y atrás, como una película. La obra plantea una historia naturalista (una joven del fin de las juventudes de su partido, hija de un veterano político, va descubriendo que su padre ya no es el líder honrado que era cuando joven y en el que ella creía). Sin embargo la llena de rupturas musicales que dan paso a la sátira y la comedia. Es un formato arriesgado, que buscaba que el espectador empatizara con los personajes, para permitirle el planteamiento siguiente: «si estas personas no están tan alejadas de mí, si llego a poder entender por qué lo hacen, o incluso a dudar de si no haría yo lo mismo... entonces, ¿qué es lo que falla en esta sociedad? ¿Dónde está el error?». Finalmente el montaje en el escenario tiende a no permitir la empatía con los personajes, si no que los sumerge en la sátira desde el primer momento, con lo que se transforma en otro espectáculo diferente, no se si mejor o peor, pero diferente. Tampoco sé si la intención original hubiera funcionado.

De ahí mi reflexión inicial sobre los pros y los contras de escribir a pie de escenario, dejándose influir por factores y visiones externas, y mi conclusión final de que es conveniente cuando la idea inicial que da origen al montaje es realmente conjunta, entre dirección y dramaturgia (o los estamentos que sea), pero negativo cuando no lo es. En este caso creo más productivo optar por la soledad creativa para dar mejor forma a una idea personal e intransferible, que luego hable por sí misma, o no...

Para finalizar resumo las principales ideas que he ido desgranando y creo que configuran la poética de nuestra compañía y nuestro teatro, construido durante veinticinco años:

-Teatro de actores por *actores* (aún especializados con el tiempo). Espíritu renacentista necesario en el profesional escénico.

-Los pies en el suelo. Preocupación por encontrar el correcto enfoque de producción.

-Teatro despojado, basado sobre todo en lo único imprescindible: el arte del actor.

-Teatro que construye una realidad escénica paralela a la real, pero no idéntica, no cotidiana, tanto en el diálogo como en la acción: una puerta a la fantasía, imaginada

¹⁵ «Una sátira llena de humor sobre los políticos que se han llevado el dinero público a manos llenas renunciando a los ideales progresistas de su juventud: gracia, brillo, y ese veneno dulce del teatro cuando cumple una de las funciones esenciales por las que fue creado: la denuncia de los vicios de su tiempo. [...] Todo el elenco canta, baila, y actúa acertadamente al servicio de la sátira. Los diálogos tienen fuerza y teatralidad [...] se agradece un espectáculo como “Iberian Gangsters”». Luis Eduardo Siles, «La corrupción a ritmo de blues». En *Notodo.es* 17/7/2017.

con un rigor consecuente con los presupuestos *pactados* con el espectador (igual que la novela realiza su pacto de verosimilitud con el lector).

-Línea de exploración en otros lenguajes narrativos: literario, cinematográfico.

-Interés por el verso escénico, a nuestra manera, por el ritmo de un lenguaje extra cotidiano.

-Teatro político (que no partidista). Apuesta por la denuncia, la agitación y una confianza *moderna* en la parte colaborativa de nuestra naturaleza. Teatro comprometido también con la estética y con el pensamiento.

-Uso intensivo de la tragicomedia.

-¿Por qué contamos esto? ¿Qué nos mueve a ello? Equilibrio en la preocupación por el público y la necesidad interna de comunicar. La pregunta constante como respuesta.

-Coproducciones y mestizajes artísticos. Asumir el riesgo en el teatro (contemplándolo también, de forma realista, desde la Producción).

-Buscar siempre un teatro *directo* en forma y fondo, que intente huir de inercias meta culturales, busque la conexión directa con las fuentes de emoción del espectador e intente rodear (no atravesar, aunque luego nos encontremos al otro lado) territorios densamente intelectuales y estructuralistas, más propios de la narrativa o el ensayo. En la sociedad, la política y la historia están las claves de todas las fábulas.