

cenografía y el vestuario diseñado por el artista Justo Gutiérrez, quien ha sabido conjugar los dos elementos plásticos dentro del espacio escénico, dándole un tratamiento rural, mezclándose lo catalán y lo canario.

El escenógrafo Justo Gutiérrez por necesidad de introducirse en el ambiente escénico de la obra de Angel Guimerá, crea su propio lenguaje plástico. Su principal elemento propulsor es la necesidad. Parte de la documentación histórica y del ambiente social del momento (texto dramático), para crear plásticamente su creación (escenografía, vestuario).

Pero cuando el espectador se sienta ante la obra, la obra «pictórica» dentro de un espacio, observa detenidamente todos los elementos visuales: escenografía frontal, dos niveles que comunican al exterior y una de las habitaciones interiores, unas cuerdas colgando desde lo alto, una mesa alargada y unas sillas..., y especialmente destaca una gran rueda de molino, símbolo del lugar de la acción dramática. Tonos grises, ocres, negros, blancos, azules... rematados por la iluminación, dan carácter a la obra plástica de Angel Guimerá.

Todo el espacio pictórico de *Tierra baja* es realista. Desde un realismo plástico escénico (vestuario), la iluminación tenue

que cubre los cuerpos de los actores, nos llega a transformar el pensamiento, y todo aquello que comienza en «realismo», se nos convierte de repente (o eso es lo que nos pueden inspirar los colores que se mueven a nuestra vista) en una pintura moderna, como por ejemplo nos recuerda a uno de los lienzos del artista Paul Sérusier², como puede ser la obra *El Talismán (El Bosque del Amor)*, donde los tonos ocres, grises, azules y negros, llegan a fundirse en lo más profundo del individuo, o si cogiésemos la obra plástica *Interior*³ de Edouard Vuillard, con un fondo muy bien ambientado de ocres, grises y blancos.

El vestuario de Marta, Manelich, Sebastián, Antonia, Pepa, Nuri, Morrucho..., adquiere ritmo dentro del espacio escénico y llega a producir por medio de la luminosidad, contrastes de colores que avanzan hacia el espectador, partiendo de un fondo (rueda de molino) que coincide con el plano plástico-escenográfico.

El trabajo escénico *Tierra baja* presentado en Santa Cruz de Tenerife, contempla todo un proceso en el que interviene el estudio del espacio, de las formas y el volumen; el color de la luz; la expresividad, la voz y el movimiento; la escenografía y el figurinismo plástico partiendo de la

documentación histórica; la selección del atrezzo y utillería como objetos estéticos y simbólicos; la música seleccionada como complemento fundamental en el continuo movimiento de la acción dramática...

Cuando un artista, unos actores, unos técnicos y un director se enfrentan a un texto dramático, espectacular, duro, tierno, estético, histórico... como es el caso de *Tierra baja* de Angel Guimerá, la diversidad de las sensaciones recibidas, brinda la oportunidad de interpretarlas con otro grado de visión. El color, el movimiento, la mirada, la música, la luz, el silencio, el grito..., han sido empleados como expresión plástica. Se ha pretendido crear una pintura, surgida por motivaciones de *Tierra baja*.

NOTAS

¹ Guimerá, Angel: *Tierra baja*. Dirección y montaje: Angel Cánovas Moya. Teatro Guimerá. Santa Cruz de Tenerife. Centro Dramático del Círculo de Amistad XII de Enero. Mayo, 1994.

² Sérusier, Paul (1864-1927); obras: *El Talismán. El Bosque del Amor* (1888), Alençon, colec. J.F. Denis; *Melancolía* (hacia 1898). París, Museo del Louvre.

³ Vuillard, Edouard (1868-1940); *Interior* (1898). París, Museo del Louvre.

El tiempo de los sueños y de los milagros

Por José Ramón Fernández

Todo el drama, la pasión y las aventuras de don Juan duran lo mismo que la siesta de un perro. La cita no es exacta y la obra de la que se extrae — *La sombra del Tenorio*— tardará meses en verse impresa. No necesitamos demasiada exactitud: el concepto es tan sencillo como formidable; metemos el tiempo en unas cuartillas como el niño aquel de San Agustín quería meter el mar en un pequeño agujero. Por supuesto, hacemos algo similar con el espacio, esos bosques por los que transitan

los enamorados de *Como gustéis* o los seres mágicos de *El sueño de una noche de verano*. No desprecio esa alquimia maravillosa, pero creo que la condición del ser humano en los finales del siglo XX tiene su posición fundamental frente a la posesión —a la medida, al dominio— del tiempo. La misión del escritor de teatro es comprimir la vida en un par de horas, pero no como actitud utilitaria. La semana pasada vi resumir los seis mil segundos de *Caricias* en un spot de quince. No me refiero a eso, por supuesto. Meter la vida en un par de horas es hacerse conscien-

te de los dobleces del tiempo. Las cosas no pueden quedar para después, deben solucionarse antes de que todo acabe. Todo es urgente. Con la urgencia llegarán la fiebre y los abismos, y habrá teatro. Porque con el tiempo se nos acaba la vida.

A veces, en momentos peculiares dibujados por hombres geniales, el tiempo es algo más que una cuchilla que se aproxima al suelo con el vértigo de un movimiento pendular. A veces, el tiempo del escenario se puede respirar, se puede ver como se ve el aire en algunos cuadros de

Velázquez, como se dibuja la desolación en los versos de Antonio Gamoneda.

Ese es el teatro que me apasiona, el que me gustaría ser capaz de escribir: el segundo acto de *La herida del tiempo*; el jardín de *Tres hermanas*; el paseo de Max Estrella, tal vez muerto sin saberlo desde el principio de *Luces de Bohemia*; la noche espesa en la cabeza de Willy Loman; la mirada perdida del rey Lear. Sobre todas, la respiración del tiempo en *El largo viaje hacia la noche*. La escritura capaz de aprehender el tiempo comienza a ser capaz de explicarse en otras verdades. La dificultad es digna de toda una vida: el tiempo que vuela en la escena, la urgencia de vida o muerte, la fiebre, se detienen como para ver pasar una nube, y en ese momento el espectador descubre un espejo en el foro del escenario.

Que el tiempo respire no quiere decir que desaparezca la urgencia, ni el conflicto, sino que se hacen tan profundos como el alma humana. No deja de haber acción mientras pasa un ángel; lo que no hay es aspavientos. No puede dejar de haber acción. Como en los sueños. Tal vez habitar el tiempo de los sueños sea el modo de entender el tiempo del teatro, de ese teatro que nos oye respirar. Tal vez por eso los grandes personajes tienen un poco de dioses y otro poco de fantasmas.

Intuyo un paso más, el paso del vértigo: el tiempo detenido, el momento en que uno tiene la sensación de que va a quedarse a vivir dentro de un pasaje de la obra. Recuerdo las representaciones de *Seis personajes en busca de autor* que propuso Anatoli Vassiliev en Madrid hace algunos años; recuerdo que me sentí

dentro del tiempo, parte del tiempo, y que sentí el tiempo como una masa palpable.

La posesión del tiempo ha llegado antes por el teatro que por la ciencia, como ya ocurrió con la posesión del espacio. La ciencia aún no enseña cómo cazar el tiempo en una cuartilla, ya que esto corresponde aún al territorio de los milagros. La escritura del tiempo es tan fundamental como resbaladiza. Participa de las reglas del tiempo, de la estructura, de la poética, pero la única prueba de su presencia está en el interior de los espectadores. Lo sentirán si está, y sentirán su ausencia como si les faltara el aire. El conflicto es el tiempo que estrangula a los personajes. Los personajes son el tiempo que huye. Por eso el teatro es un espejo. Por eso en el teatro se refleja nuestro abismo.

Un adiós a Goldoni

Por Jaume Melendres

Bajo el inquietante título *Goldoni en Europa hoy — ¿y mañana?*, se celebraron, del 9 al 12 del pasado junio, los «Encuentros Internacionales de Strasbourg», que venían a ser —después del encuentro en Vicenza, en setiembre del 1993— la clausura «oficial» de los actos escénicos y críticos que ha suscitado el segundo centenario de la muerte de Goldoni.

A lo largo de cuatro densas jornadas (la última de las cuales coincidió con las elecciones al Parlamento Europeo, tal vez por azar, o tal vez por la voluntad de los lares del teatro), fueron puestos sobre mesas redondas, cuatro grandes temas: «Goldoni en el texto», «Goldoni en la investigación», «Goldoni en la escena» y «Las escrituras derivadas».

Participaron en la primera Giovana Gronda, Guido Davico Bonino, Marza Pieri, Piermario Vescovo —en tanto que persona vinculadas a la edición de textos goldonianos— y Françoise Decroisette, Sven Heed, Bent Holm, Tony Oldcorne, Stevana Bouchoueva, Danièle Aron, Lucie Comparini, Huguette Hatem y Myriam Tanant, en tanto que traductores de Goldoni a un

amplio abanico de idiomas y (como colofón) al código informático de acuerdo con los ensayos llevados a cabo por Luca Toschi. La segunda sesión fue moderada por Franco Guido bajo el lema «El necesario retorno al documento», referido tanto al hombre como al documento, y contó con las intervenciones de Carmelo Alberti, Andrea Fabiano, Evelyne Ertel, Monique le Roux, Ulf Birbaumer y Alice Georgescu entre otros especialistas.

Durante la tercera jornada, fueron examinados los problemas que suscita para los actores y directores contemporáneos la escenificación de los textos goldonianos. Jacques Lasalle moderó —y a la vez estimuló— un debate en torno a la difícil y necesaria tensión entre el peso de las tradiciones y el de las innovaciones, así como sobre las posibles trampas que ambas encierran. Sirio Ferrone moderó el debate siguiente, destinado a aprehender el concepto de *parite* —es decir el del papel o del personaje— en la obra goldoniana, con intervenciones de Lazlo Nyerges, Jaume Melendres, Claudia Morin, Huguette Hatem y Jean-Claude Berutti.

La última jornada consagrada a «las escrituras derivadas» contó con

los testimonios de Andrea Fabiano, Justina Lukaszewicz y François Debary, y se cerró con la representación de extractos de *Se fosse l'amor per gioco* (ópera de Michele de Marchi a partir de *El tríptico del amor*, de Goldoni), *Répétition, ou l'auteur puni*, de Olivier Lorelle y Jean Daniel Magnin (con actores de la compañía de Philippe Adrien) y de *La bague magique*, una ópera de Giovanna Marini según un «canevachio» de Goldoni. Hay que añadir a estas representaciones la del espectáculo *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino*, de Marco Matrinelli, a cargo de Ravenna Teatro y TAM de Padova, con un insólito y extraordinario arlequino senegalés.

Quedó en el aire una espinosa cuestión, planteada por Ginette Herry —alma y cuerpo de las jornadas— y Carmelo Alberti: más allá de las efemérides propicias a la obtención de subvenciones, ¿es posible la continuidad de una reflexión sobre Goldoni que, en realidad, va más allá de Goldoni para plantear en el terreno teatral las grandes cuestiones internacionales del teatro y del arte que ya quedaron dibujadas en el Siglo de las Luces?