IRIS AperTO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Comediants y los clásicos

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available http://hdl.handle.net/2318/1520780 since 2015-06-21T07:45:09Z

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

12 October 2024

Comediants y los clásicos

Veronica Orazi
Università degli Studi di Torino

La dramaturgia de Comediants, compañía fundada en 1971, se caracteriza por su estrecha relación con el teatro de calle, las tradiciones populares, la militancia. Sus componentes son a la vez actores, músicos, artistas, inspidados por la finalidad de revitalizar las raíces profundas de la fiesta a través de relecturas innovadoras y comprometidas. Sus producciones sintetizan la reflexión experimental sobre lo popular y la tradición, renovados gracias a efectos técnicos modernos y de fuerte impacto espectacular, y su actividad se concreta también en libros, obras gráficas, materiales pedagógicos, CD y DVD, películas, series televisivas, proyectos para fiestas y eventos (Saumell & Delgado; Monleón; Saumell 2001; Delgado, 270-271; Ciurans Peralta; Saumell 2006, 32-35; Marchisio; Orazi).[1]

A partir de estos elementos, el grupo a lo largo de su trayectoria teatral ha elaborado un atrevido método de trabajo y de investigación dramática y performativa, que trasciende todo tipo de límite: todo lugar se puede aprovechar como escenario, es decir cada espacio urbano, tanto arquitectónico como natural; todo tipo de expresión, de lenguaje se puede dramatizar y combinar al mismo tiempo con la actuación del mimo, el clown, el titiritero, los tipos de la Commedia dell'Arte; todo elemento se puede emplear de manera eficaz para lograr implicar al público, prescindiendo de su edad. Su objetivo es realizar un teatro total, activando la percepción sensorial a través de estímulos físicos. Pero su finalidad es también ofrecer un teatro provocador y militante, en contra de todos los aspectos de la vida moderna y de la realidad contemporánea que aquejan la sociedad actual.

La recuperación innovadora de la fiesta y las tradiciones populares se ha realizado fundiéndola con otros rasgos peculiares de la estética del colectivo: primero, proyectando el sentido y potencial comunicativo de la relación pueblo-fiesta en la relación público-artista. De hecho, en la actividad de Comediants la interacción con los espectadores es constante y son éstos quienes moldean el espectáculo de manera cada vez diferente: las reacciones, la capacidad de participación, de dejarse involucrar en la performance por parte de los que asisten influyen en la obra y contribuyen a orientarla de forma peculiar e irrepetible, haciendo de ella un evento único. Segundo, gracias al empleo de fantoches, gigantes, máscaras, clown y payasos, zancudos, títeres, dragones, elementos inflables heredados de la tradición popular y recreados según su propio estilo y lenguaje; pero gracias también a la fuerte presencia de la pirotecnia y de la pólvora en sus producciones (reflejo del valor simbólico del fuego en todas las culturas) y al papel clave desempeñado por la luminotécnica, desde los efectos de luces hasta las sombras chinas; finalmente, aprovechando la danza y la música, componentes básicos de su actuación, tanto en su uso y expresión tradicionales como experimentales; al mismo tiempo, el empleo de sintetizadores reafirma la adhesión a las tendencias vanguardistas interesadas en las nuevas tecnologías audiovisuales. Lo dicho explica, por ejemplo, el sentido de la neo-interpretación del sarao, refuncionalizado de forma inédita en varias producciones a lo largo de los años,[2] donde los músicos son a la vez actores y los espectadores participan en la acción, precisamente a través del baile y la danza.

[1] El grupo sólo ha publicado o grabado (en CD o DVD) algunas de sus obras y producciones; cfr. la bibliografía final.
[2] *Sarao de gala* de 1976, *Apoteòsic sarao de gala* de 1981 y *Sarao de l'any* de 2004.

En todo caso, se trata siempre –es preciso subrayarlo– de un teatro comprometido, donde los elementos relacionados con las raíces populares y la fiesta, la dimensión lúdica, el estímulo sensorial, resultan connotados por una toma de posición neta, enfocando temas contundentes, de cariz socio-político y socio-cultural.[3] En esta pespectiva, la concepción lúdica del arte desempeña un papel central: en algunas obras el juego, la estimulación sensorial, vehiculados por la figura del payaso, del clown y gracias a su potencial transgresivo, favorecen la auspicable liberación de los instintos (también en sentido metafórico), resultando estratégicos. Tanto es así que el hondo compromiso, la concepción innovadora del espacio escénico y el matiz simbólico de los recursos pirotécnicos se combinan de manera eficaz también en sus espectáculos de calle, donde los performers invaden la dimensión urbana y se apoderan de los edificios más emblemáticos, para recuperarlos y volverlos para y junto con el público espacios comunes y compartidos, concretando el rescate por parte del ciudadano de los lugares del poder, con un efecto enfático e impactante, amplificado por el empleo experimental de la pirotecnia.[4]

La estrecha relación entre teatro militante, teatro de calle y tradición popular –que representa el *leitmotiv* de toda la trayectoria dramática del grupo– se reafirma como elemento esencial de su estética al fundirse también con la preocupación por el ambiente en la producción de macro-espectáculos.[5] Precisamente esta tipología de actuación identifica un rasgo experimental más de la dramaturgia contemporánea, que el grupo comparte con otras compañías:[6] partiendo del teatro de calle en espacios abiertos –urbanos o naturales– se llega a la idea de macro-espectáculo, que puede involucrar a centenares y hasta millares de personas, en un espacio de actuación realmente global.

Son éstos, pues, algunos de los rasgos fundamentales del estilo de Comediants: experimentalismo alrededor del espacio escénico (hibridación de los convencionales –el escenario "all'italiana"– con otros innovadores –la pista de circo, la nave industrial–) muy a menudo múltiple y cambiante, la asunción del lenguaje dramático de la Commedia dell'Arte, la improvisación y la interacción con los espectadores, de quienes se estimulan la fantasía, la percepción y la reacción sensorial y física a través del involucramiento directo. Es más: desde sus comienzos hasta los espectáculos más recientes, estrenados en 2014,[7] las líneas de investigación dramatúrgica del grupo siguen desarrollándose paralelamente, rejuveneciendo los principios basilares de su actividad.

---

[3] Esto resulta evidente ya en la primera producción del grupo, *Non plus plis* de 1972, que anticipa algunos rasgos esenciales de su estética: la revitalización y dramatización de los ciclos festivos y naturales, la transgresión del espacio escénico convencional, el empleo constante y expresivo de la música, todo ello adaptado a las exigencias de transmisión de un mensaje cuya connotación comprometida es bien evidente.

[4] Esta reivindicación de la calle como espacio vital y colectivo, no simple lugar de paso sino dimensión civil para vivir y compartir, aparece ya en *Catacroc* de 1973, se reafirma en *Dimonis* de 1981 y culmina con *Mare nostrum* de 1992.

[5] Como, por ejemplo, *Mil·lènium. 100 pel 2000* de 1999, montado en la fachada de La Pedrera de Barcelona durante los cien días que preceden la noche vieja de 1999, inspirado en las técnicas contemporáneas del teatro vertical, es decir la mezcla de danza acrobática, *nouveau cirque* y *free climbing*, cuyos montajes aprovechan precisamente espacios y superficies verticales tanto arquitectónicos (fachadas, torres, paredes, etc.) como naturales (árboles, canteras, acantilados, etc.); o también *L'arbre de la memòria* de 2004, una macro-estructura de once metros montada al aire libre y capaz de atraer miles de espectadores.

[6] Como La Fura dels Baus, etc.

[7] *Fantasía by Escribà* en Singapur y los *Diablos de Leyenda* en la plaza principal de Quito, ambas estrenadas en mes de en agosto; *Monts*, sobre la leyenda de los Pirineos y la ninfa Pyrene, en octubre; *Suite de l'aigua* en noviembre y, finalmente, el musical *Fang i Setge* en diciembre.

La compañía, sin embargo, comparte con otros colectivos contemporáneos otra peculiaridad típica de la dramaturgia actual: el diálogo con los clásicos universales. Es ésta la prueba de la vingencia de sus temas y de la existencia de una vanguardia madura, que ha superado ya hace tiempo la fase de rechazo y simple deconstrucción para orientarse hacia la propuesta de una estética teatral nueva, que reconoce y se inspira también en los grandes autores y en las grandes obras del pasado, volviendo a interpretarlas en clave moderna, recreándolas. También Comediants han realizado producciones basadas en la capacidad de proponer un teatro realmente innovador y cánones renovados asumiendo la herencia y el mensaje de los clásicos –tanto teatrales como de otros géneros literarios–, revitalizando sus temas y formas y, por cierto, su espíritu y su idea del espectáculo come lenguaje universal y intemporal, que puede atravesar los siglos manteniendo intactos sus valores, expresión de los núcleos temáticos existenciales que preocupan el individuo de toda época y de todo lugar. Veamos pues de qué forma Comediants han realizado todo ello con su trabajo artístico.

Bestiari (1995, luego 2007) representa la primera experiencia del grupo en esta línea de investigación. Se trata de la dramatización de los ejemplos del *Llibre de les bèsties* de Ramon Llull, VII parte del *Llibre de les meravelles* escrito a finales del siglo XIII. La propuesta tiene su origen en la reflexión del grupo sobre la obra luliana, al fin de dramatizarla con motivo de homenajar al autor.

El original y su adaptación narran las oscuras intrigas de gobierno en un reino de animales, dominado por un zorro muy astuto. La obra marca un hito en el desarrollo de la actuación y de la propia estética de Comediants, puesto que se trata de su primera pieza basada en un texto de autor y donde todos los actores recitan, testimonio de su progresivo interés por el "teatro de palabra." Dos personajes clownescos encargados de introducir y conducir el espectáculo guían el recorrido de los actores, haciendo música y bromas. La pieza se puede representar en un escenario o más bien montarse en versión itinerante, hibridando el espacio escénico convencional (por ejemplo un espacio cerrado, un escenario "all'italiana") con la tradición del teatro de calle y de la fiesta popular.

El autor medieval y la compañía al inspirarse en su obra aprovechan unos apólogos cuyos protagonistas son animales para denunciar los vicios y los defectos de los hombres de todos los tiempos, subrayando que las perversiones morales son intemporales y se pueden detectar en toda época, tanto en el pasado –hasta remoto– como en el presente. Los actores disfrazados de animales nos enseñan los vicios morales del individuo: la malicia y la maldad, el engaño y la falsedad, el abuso de confianza y el fraude, la impostura y la mentira. La fauna fantástica creada por Comediants refleja el colorido y la magia característicos de su trabajo y el propio vestuario se inspira en Diaghilev: dos de los rutilantes caracteres son bestias polimórficas, que simbolizan el mundo de los hervíboros y el de los carnívoros, mientras que el zorro –con un traje color naranja– tiene el cuerpo cubierto de cascabeles.

La atención se centra una vez más en el compromiso, puesto que *Bestiari* denuncia males antiguos que reaparecen en nuestro tiempo (la ambición de control social y político, los condicionamientos, la violencia abierta o encubierta), para estimular la reflexión del público, mientras la acción se vuelve metáfora transparente e intemporal. La obra es toda una síntesis de la sátira contra la corrupción del poder y la manipulación, descrita de forma enfática aprovechando la perspectiva del mundo animal. Además, *El llibre de les bésties* es una obra narrativa y su adaptación para la escena ha sido realizada con una gran libertad de acción: unos apólogos medievales con

animales que brindan la oportunidad de re-crear el texto para hacer de él un ejemplo más de teatro quimérico e imaginativo. En opinión de Joan Font –fundador y director del grupo–, el original luliano presenta una guerra entre animales herbívoros y carnívoros que ganan éstos, quienes luego eligen como rey al león y abusan de los vencidos. Todo ello desarrollado a través de un caos narrativo que engancha al espectador, por referirse a un tema muy actual (el poder y su perversión), donde sin embargo los cuentos son interpolados en las narraciones principales según la técnica de la caja china.

Así, pues, *Bestiari* ofrece una fauna fantasmagórica, aprovechando el texto medieval protagonizado por animales para enfocar el tema universal de la corrupción del poder como punto de partida y como fuente de inspiración para desarrollarlo y expresarlo en clave contemporánea.

Maravillas de Cervantes (2000) y *Elogio de la locura* (2005) concretan la voluntad de Comediants de revitalizar la obra y figura cervantinas, recreadas de forma muy original según el estilo y lenguaje del grupo, con claras referencias a la fiesta, a las tradiciones populares, a la Commedia dell'Arte, gracias a la participación de acróbatas, a la presencia de la música y de los elementos audiovisuales y multimediales.

Las *Maravillas de Cervantes*, cuyo montaje inaugura la colaboración del grupo con la Compañía Nacional de Teatro Clásico y ha recorrido en gira España, ofrecen la relectura de cinco entremeses cervantinos: *La cueva de Salamanca*, *La elección de los alcaldes de Daganzo*, *El viejo celoso*, *El retablo de las maravillas*, *Los habladores,* actualizados marcándolos con un estilo inconfundible, que produce una reescritura lúdica, contaminada por las referencias aludidas (la fiesta, el circo, la Commedia dell'Arte) y constantemente acompañada por la música que juega el papel de banda sonora.

Los habladores, representado de forma fragmentada, hace de hilo conductor del conjunto, para proporcionar un tono global a la adaptación: este entremés se ha dividido en secuencias que se intercalan entre los otros entremeses y los cohesionan. En escena hay catorce actores que dan vida a unos cincuenta personajes (los protagonistas de las cinco piezas breves) que cantan, bailan, hacen acrobacias. La sensación de globalidad resulta amplificada también por el hecho de que Cervantes creó unos personajes-tipo que reaparecen en los distintos entremeses: el alguacil, el escribano, el sacristán y la criada, que en cada pieza enseñan las diferentes facetas de una misma figura dramática, cuya presencia constante junto con la música y el tono festivo facilita la visión unitaria, mientras actores, bailarines, cantantes y músicos, recrean la obra de Cervantes reafirmando su humor. Una fiesta representada al final de cada entremés es otro de los recursos utilizados para dar unidad a la puesta en escena. Además, todos los entremeses se integran en el mismo espacio escénico para enfatizar la impresión de unidad. El montaje, como de costumbre, es ingenioso, rico y colorista y permite explotar de manera eficaz el origen popular de los entremeses barrocos y su lenguaje directo y descarado. Así, también en la adaptación de Comediants, estas piezas siguen expresando la crítica social y política mezclando magia, engaños, habladurías, celos e hipocresías.

Se trata, pues, de una hibridación de lenguajes artísticos muy propia de la compañía, que realiza con esta producción una síntesis entre pasado (Cervantes), presente (el contenedor que se utiliza como elemento central de la escenografía) y futuro (gracias a un animal-robot del que brota la música en algunos de los pasajes de la obra). Por cierto, la recreación del universo cervantino ha representado una apuesta y ha producido al final un espectáculo ingenioso y poético: los entremeses vienen a ser un viaje interior

a un mundo fantástico, donde el placer por el juego, la vida y la fiesta transporta al público a un lugar donde la perspectiva lúdica en la vida de todos los día representa la verdadera realidad cotidiana y no algo extraordinario.

Una vez más, los originales y su reelaboración hablan del ser humano, de lo falso, de la impotencia, del engaño, en fin de temas universales que permiten involucrar a un público más amplio, presentando un teatro vivo y multidisciplinar, negando toda posición meramente conservativa. El resultado es una pieza lograda, que vuelve a interpretar el texto fuente confiriéndole un corte actual, para que los espectadores redescubran a Cervantes y al mismo tiempo reflexionen sobre los temas que se desarrollan en la escena.

El estreno del *Elogio de la locura* inauguró en su día el 28° Festival de Teatro Clásico de Almagro (30 de junio de 2005), donde se presentaron casi veinte montajes inspirados en el *Quijote*, con motivo del IV centenario de su publicación. Es un homenaje a la figura de su protagonista, a su vitalidad e imaginación desbocada, a sus sueños liberatorios. Pero la obra ensalza también su lúcida y entrañable locura como fuente de inspiración, vitalidad, fantasía y utopía, puesto que don Quijote es presentado como el símbolo del individuo que no cede frente a las adversidades. El hidalgo manchego aparece en escena rodeado por enormes pantallas, cuyo empleo reafirma el uso cada vez más frecuente de las nuevas tecnologías audiovisuales y multimediales, que Comediants comparte con otras compañías contemporáneas.

Se trata, pues, de otra experiencia de teatro, lleno de color, música y elementos de grandes dimensiones, en que pueden participar hasta miles de personas: un espectáculo itinerante inspirado en los rasgos más populares de la novela cervantina, que ofrece una recreación fantástica del universo quijotesco y una vez más convierte el espacio urbano en un gran escenario. Un pasacalle vanguardista que remite al Carnaval, acompañado por percusiones, con citas de la novela reelaboradas aprovechando máscaras, gigantes, globos, dragones y zancudos, para evocar el visionarismo del protagonista. La cabalgata está formada por diez imágenes alegóricas con acciones y banda sonora a la manera de entremeses itinerantes, en que participan más de cien músicos y actores, mientras que los espectadores son invitados a tomar parte activa en el desenlace de la obra.

El espectáculo se abre con la presentación de los diferentes personajes y escenografías semovientes que componen el retablo inicial. Sigue una segunda parte itinerante, donde van apareciendo las distintas figuras de la novela. Finalmente, la tercera parte remeda el torneo entre don Quijote y los personajes quiméricos creados por su mente enajenada.

La compañía vuelve a recuperar el espacio urbano, las calles y plazas como escenarios naturales para su propuesta itinerante. Así, convierten la locura de don Quijote en una cabalgata que se desarrolla por las calles, donde el protagonista interacciona con elementos visuales de grandes dimensiones, bandas musicales y efectos sonoros.

El montaje del *Elogio de la locura* acaba implicando a todo el público y concreta el homenaje a un icono literario universal, de gran evergadura también desde el punto de vista humano, por entender la vida como una gran aventura, luchando incesantemente contra las adversidadades. Para el grupo la locura de don Quijote es una poderosa fuente de vitalidad, fantasía y utopía que hay que reivindicar. Como afirma el arlequín durante su actuación, sus enseñanzas atraviesan los siglos, demostrando que la locura alimenta los sueños y los sueños a su vez alimentan la imaginación. Hay que percebir a don Quijote como un estímulo para pensar y reflexionar: es éste el sentido más hondo de la libre recreación de sus andanzas realizada por Comediants.

La Verbena de la paloma (2004) demuestra que los clásicos pueden identificarse también con un género peculiar, tradicionalmente apreciado por el público, como es el caso de la zarzuela y de uno de sus más exitosos ejemplos, *La Verbena de la paloma*.[8] La obra es una producción del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, luego presentada en otros teatros y festivales de España. El grupo ofrece una versión innovadora que por un lado es un homenaje al mundo de la zarzuela y por otro concreta un espacio de encuentro inédito, donde los espectadores una vez más se vuelven coprotagonistas, viviendo y compartiento el placer de la danza y el juego, experimentando sensaciones producidas por varios estímulos (efectos sonoros, audiovisuales, etc.).

La intención es desprender la obra de su contexto histórico de finales del siglo XIX para convertirla en una fiesta intemporal. Así, esta original adaptación aprovecha una vez más los macro-espacios y los espacios urbanos abiertos (hasta los sitios monumentales) como lugares de convivencia: en este caso el escenario es una antigua nave industrial, para suscitar en el público la sensación de transformación del espacio y ofrecer una visión distinta de él.

La puesta en escena incluye en el final una sorpresa para el público: la recreación de una auténtica verbena, a la que los espectadores participan activamente remedando la del texto fuente. Se trata de un elemento añadido a la peculiar versión de este clásico que le permite a la compañía convertir la representación en un espectáculo participativo, donde los espacios urbanos vuelven a ser lugares de contacto social como pasa con las fiestas populares. Esta novedosa aportación escénica refleja una de las líneas de investigación del grupo, cuyo objetivo es abrirse a nuevos espacios públicos más participativos, enfatizando el espíritu lúdico de la cotidianidad callejera.

Es ésta una actualización que respeta el *libretto* de Ricardo de la Vega y la música de Tomás Bretón y que trabaja de forma experimental los demás aspectos dramáticos y performativos para desprenderlos de los tópicos de la época y renovarlos con el intento de volverlos universales. A esto se debe la presencia de elementos simbólicos, para que la obra resulte inteligible para cualquier espectador prescindiendo de su nacionalidad. El montaje prevé la actuación de un coro con muchos intérprete (entre veinte y treinta), quince figurantes (bailarines, actores, especialistas circenses) y diez cantantes de la compañía, acompañados por una orquesta. Para escenificar la boda entre los dos protagonistas, el grupo organiza un auténtico festín, creando de hecho un pasacalle por espacios urbanos distintos, con coches de caballos y pasodobles. De esta manera, los participantes acaban involucrados en la obra actuando como coprotagonistas.

Comediants hacen de *La verbena de la paloma* una fiesta, que logra un gran impacto y originalidad al montarse en un contexto escénico y ante un público acostumbrado a la programación clásica, consiguiendo un resultado realmente inédito. El objetivo del grupo es liberar el teatro lírico español de los tópicos castizos que en su época han desempeñado un papel importante y que ahora sin embargo es preciso trascender para volver a interpretarlos de forma más moderna y participativa.

Fausto-Bal (2009) es un musical realizado en coproducción con el Teatro Real de Madrid, una ópera original, transgresiva y excéntrica, en colaboración con Fernando

[8] *La verbena de la paloma* es una zarzuela en un acto (dividido en tres cuadros) definida también 'sainete lírico' y representa el prototipo del 'género chico', por ser una pieza de breve duración. El libreto es de Ricardo de la Vega y la música de Tomás Bretón. Se estrenó el 17 de febrero de 1894 en el Teatro Apolo de Madrid y tuvo un gran éxito tanto en España como a nivel internacional. Se considera una de las obras más célebre de este tipo de repertorio.

Arrabal (autor del libreto) y Lleonard Balada (quien compuso la partitura). Esta libre adaptación del mito de Fausto en clave futurista está caracterizada por una novedad fundamental: el protagonista se convierte en mujer, concretándose de esta manera la reelaboración del mito en clave femenina. De hecho, Fausto-Bal es una guerrera del tercer milenio que refleja la metamorfosis de Fausto en una heroína –cuyo nombre resulta modificado y conlleva una clara alusión a los coautores–, mientras que Margarita pasa a ser Margarito, trastocándose la identidad sexual de los dos protagonistas. La pieza está compuesta por trece escenas, con fuertes contrastes, que van de la tranquilidad sosegada a la violencia extremada y representa una simbiosis lírica con orquesta de vanguardia, donde el texto se mezcla con imágenes y elementos visuales, aprovechando además los ricos artificios técnicos de que dispone el Teatro Real. Comediants logran recrear el mito de Fausto, junto con Balada y Arrabal: éste, a quien se le deben tres libretos más para sendas óperas, ha afirmado que su intento era escribir "una carta de amor" y ha elegido Fausto por ser en su opinión, junto con don Juan, el único mito, es decir "una mentira que dice la verdad." Su libreto es un homenaje y un remate del que él considera el mejor libro de la historia, *El maestro y Margarita* de Bulgakov. Balada, por su parte, llega con esta ópera a su sexta experiencia en el mundo de la lírica.

El texto es sorprendente, divertido, simbólico y mítico: un himno a la esperanza, marcado por el estilo peculiar del grupo, que ha trabajado en un contexto y según una idea musical nueva. En cambio, se han respetado la voz y el canto, para no exigir a los cantantes algo imposible. Los personajes teorizan sobre conceptos absurdos, los cantantes y los coros expresan una tensión violenta y los instrumentos musicales (xilófonos y vibráfonos) acompañan la partitura produciendo un efecto sísmico. Arrabal sugiere en el final un silencio de trece minutos para que, cuando más descuidado esté el público, el coro y la orquesta empiecen a silbar suscitando una sensación de desconcierto y sorpresa. El decorado presenta ruinas desoladas y escuetas, un cielo de fondo en llamas –transparente metáfora bélica– y esqueletos esparcidos por el suelo. Se trata de una obra brillante, personal e imaginativa, de un reto, debido a la dificultad de conjugar lo lírico con la vanguardia.

La historia se desarrolla en el tercer milenio, en un contexto "entre el barroco y el cómic" y ofrece una impactante alegoría sobre el Bien y el Mal y también una crítica del androcentrismo en clave surrealista. La acción expresa las dualidades conflictivas que caracterizan la existencia del ser humano, haciendo hincapié en las recaídas de las elecciones y actos individuales en la coletividad. En este marco también se enfoca la contraposición entre mundo masculino y femenino, describiendo a éste como elemento vital y redentor. Sin embargo, lo que destaca mayormente es la actualidad de Fausto, un mito intemporal cuya simbología reaparece en la época contemporánea: ya lo había entendido Bulgakov, quien en *El maestro y Margarita* colocó la figura de Fausto en el Moscú comunista.

Hay mucha alegoría en la obra, donde el mundo y su esperanza (simbolizada por la heroína) están en peligro. La acción, emnarcada en un prefacio y un epílogo que profunden una iconografía inverosímil, se basa en la lucha maniquea entre el Bien y el Mal contendiéndose el mundo; es protagonizada por Fausto-Bal, un Fausto hecho mujer, junto con un Dios que está en lo alto, el demonio Mefistófeles que habita entre los hombres y Margarito, el guerrero acompañado por su hueste de muertos vivientes, que aparece en escena mientras los coros cantan entre fuegos fatuos y profieren amenazas de exterminio. Mefistófeles trata de tentar a la criatura –Fausto-Bal– que se está disputando con Dios, pero ésta no se deja engañar, logrando sortear las acechanzas de Margarito.

En una perspectiva de "lesbianismo reproductor", irrumpen en escena las fuerzas de la pureza, que son fuerzas eróticas: las amazonas. Su reina se une a Fausto-Bal y de su unión nace un hijo: las mujeres simbolizan lo natural, lo pacífico y son las depositarias de la virtud. Los hombres, en cambio, son presentados como unos calaveras agresivos y lujuriosos: cuando éstos combaten contra las amazonas, los bailarines miman con énfasis el intento de violación de Margarito contra Fausto-Bal. El hijo que Fausto-Bal engendra con la amazona demuestra que su feminidad es autosuficiente como el mundo. El Juez, un hombre de voz cavernosa, condena a Fausto-Bal, acusándola de clonación y por ser hermafrodita. Un vallado baja desde el techo para aprisionar a la madre, haciendo de ella una cautiva, y pronto el agresivo y pasional Margarito atacará su virtud. En el final se afirma de modo excéntrico la salvación de la protagonista, con el Dios barbudo que afirma: "Soy mujer como Fausto-Bal", adscribiéndose pues al feminismo universal.

El texto de Arrabal, pues, resulta ser polisémico y de hecho la obra ofrece varias posibilidades de lectura, que Comediants han trabajado en sentido simbólico y mítico. En ella hay un constante cambio de papeles y todo se confunde, para demostrar que la parte masculina tiene que cambiar en la sociedad de hoy. Así, el final queda abierto: otro de los puntos fuertes y hondamente innovadores de *Fausto-Bal* es precisamente éste, junto con la variedad de sus propuestas y por consiguiente de potenciales interpretaciones. Los motivos surrealistas se suceden con ritmo acelerado y la actuación está salipcada de violentos chorros de luz de focos, concretando todo un viaje con muchas citas e imagenes, desde la tragedia griega al cómic futurista, pasando por el barroco, con el intento de revitalizar el mito y volverlo atractivo para el público.

Perséfone: variaciones mortales (2011).[9] A lo largo de su trayectoria artística Comediants han tratado en sus espectáculos conceptos universales como la vida, el tiempo, los sueños, la soledad y también la muerte. Este tema ha ido apareciendo en sus producciones de forma intermitente, pero con esta obra la Muerte se vuelve la verdadera protagonista, a partir de la reflexión sobre el paso del tiempo y su ineluctabilidad, enfocada con su peculiar lenguaje escénico y su original manera de concebir el arte, desarrolando el asunto de forma seria y al mismo tiempo humorística.

Es éste un espectáculo musical en forma de *varietés* sobre la condición del hombre, sus miedos y ahnelos, donde gracias también a la música en directo (desde el bolero hasta el rock) se ofrece la relectura del mito griego describiendo el sutil diafragma que separa la vida de la muerte, estimulando la meditación sobre los conflictos interiores y el imaginario tanto individual como colectivo relacionados con el destino final del ser humano.

En la obra la protagonista Perséfone, asumida de la mitología clásica, es la reina del mundo subterráneo, que conduce quien fallece al reino de los muertos y por lo tanto es la que mejor conoce a los hombres y sus reacciones en este trance exicial. Al ser guiados por ella, los espectadores viajan atravesando la línea que separa la vida y la muerte y descubriendo escenarios emotivos e ideales en una perspectiva muy especial. Se trata, pues, de un espectáculo poético, donde los personajes aprovechan los distintos estilos y lenguajes del colectivo: la máscara, el canto, el baile, el gesto, los recitativos, el teatro de objetos y de sombras, la música y el transformismo. De hecho, la ironía, el humor y el sarcasmo son fundamentales a la hora fruir de una obra que tiene como hilo conductor a la mitológica Perséfone y como contenedor el género de las variedades en sus diferentes matices, del cabaret a los guiñoles. El grupo quiere hablar de la muerte

[9] Es éste uno se los (pocos) textos que el grupo ha publicado; cfr. la bibliografía final.

involucrando una vez más al espectador, quien para disfrutar tiene que colocarse frente a ella y reírse.

Como queda dicho, es Core (la primavera), hija de Zeus y Deméter, raptada del Olimpo por Hades (dios de la muerte) y convertida a su pesar en su esposa y reina del Inframundo, quien con su nueva identidad –Perséfone– acompaña a los difuntos en su paso al mundo de los muertos. De la misma manera, es ella que guía también a los espectadores por este festivo y musical viaje aparentemente lúgubre: Comediants, que además celebraron con esta obra su 40º aniversario, deciden transformar el tema en una fiesta con música. A pesar del baile y las máscaras, sin embargo, el espectáculo acaba resultando un poco más ortodoxo respecto a otros (aquí, por ejemplo, no hay interacción física directa con el público), que de todas formas sigue animado por el espíritu del teatro de calle.

En escena se concreta una hibridación de géneros: musical, cabaret, *grand guignol*, farsa… Todo conforma este *collage* mortífero, sobre la historia de Perséfone, la relación del hombre con la muerte (tanto la propia como la ajena, como demuestra la historia ficticia del difunto Rafael con sus parientes y amigos), las múltiples imágenes de la eternidad y el más allá. Todo ello se desarrolla sin dramatismo: tal y como Perséfone pasa seis meses en el Inframundo y seis meses en la superficie, la pieza recuerda que la muerte forma parte de la vida (o viceversa) y que se puede abordar también de formas muy distintas.

Esta *Perséfone* (cuyo subtítulo de *Variaciones mortales* resulta elocuente) es pues un *divertimento* sobre un tema serio. Acaso sea esta ligereza uno de sus logros más eficaces. A esto contribuye una puesta en escena basada en la multifuncionalidad de una serie de paneles móviles, que sirven tanto de acceso para los intérpretes como de pantallas donde las proyecciones, según el momento, crean un fondo, concretan un decorado interactivo funcionando como acceso a dimensiones diferentes o narran la acción. Las imágenes proyectadas desempeñan un papel estratégico en el momento álgido de la obra, es decir el viaje del fallecido Rafael para elegir su personal eternidad. Se logra así una apoteosis de creatividad y surrealismo, en un torbellino de sensaciones y puertas que se abren y cierran una detrás de otra, gracias a un deslumbrante trabajo audiovisual integrado perfectamente en la acción.

Por lo demás, el decorado es sencillo: una escalera de caracol en un lateral y en el otro el rincón del compositor de la banda sonora, que está en escena tocando diferentes instrumentos en directo sobre unas bases grabadas. El papel principal lo desempeña una Muerte reacia al ejercicio de su oficio, mientras un coro de cuatro actores interpreta el resto de los personajes en un frenesí de cambios de caracterización sorprendente, tanto a nivel actoral como vocal en los momentos musicales. Los personajes de la obra son irónicas y reconocibles caricaturas, por lo general de los familiares y amigos del difunto Rafael, que el público sigue desde su velatorio hasta que se lo comen los gusanos (con número musical incluido).

Otro logro excelente lo representan las fantásticas máscaras que siempre ocultan los rostros de los actores hasta el final del espectáculo (Perséfone es la única que lleva el rostro descubierto durante todo el tiempo), que les permiten a los intérpretes metamorfosearse según la expresión de cada una de sus múltiples caretas, recurso asumido de la Commedia dell'Arte.

La protagonista les arrebata el rostro a los muertos y los actores quedan con la cabeza cubierta por una tela, imagen muy potente, que recuerda las pinturas de René Magritte o Giorgio De Chirico y reafirma el cariz surrealista de la función. En escena hay seis performers, que juegan los papeles de todos los personajes. La línea argumental es voluntariamente tenue, porque el objetivo no es desarrollar una acción o contar una

historia, sino entretener a los espectadores enseñándoles un irónico *varietées* sobre la muerte y recordándoles su mortalidad sin miramientos. Y como además, una vez llegada la hora, a lo mejor a uno le va a tocar una "eternidad de oficio", es decir que no ha elegido, como le pasa a Rafael, lo mejor es darse por entendidos y disfrutar mientras se pueda, puesto que tampoco se sabe cuándo todo esto pueda occurrir.

En fin, de la mano de Perséfone el público asiste a un desfile de situaciones, acciones y personajes que concretan en la escena mitos, leyendas, creencias y costumbres sobre la muerte, acabando por constatar –con cierta ironía– cómo nuestra civilización, obsesionada por alargar la vida, mata más que nunca y además se niega a admitir que la muerte es un tabú.

– La ópera lírica

Es ésta otra línea de investigación multidisciplinar que caracteriza la actividad de la compañía desde hace quince años, desarrollada a través de colaboraciones experimentales con el mundo operístico, actitud compartida con otros grupos (La Fura, etc.). De hecho, hace tiempo que Comediants colaboran con el sector lírico, a partir de *La flauta màgica* (1999), luego con *La petita flauta màgica* (2000-2001), adaptación de la obra maestra mozartiana para el público infantil; *Orfeu i Eurídice* (2002), presentada en el XVI Festival Internacional de Peralada, relectura de la ópera del compositor alemán Gluck; *La Cenerentola* (2007-2008) en el Gran Teatre del Liceu de Barcellona y *L'italiana in Algeri* (2009) en el Teatro Real di Madrid, sugerentes interpretaciones de las dos "opere buffe" de Rossini y, finalmente, *Il barbiere di Siviglia* (2011) del mismo Rossini en la Houston Grand Opera. Veamos ahora cómo se concreta esta dimensión creativa ulterior a lo largo la trayectoria artística del grupo.

La flauta mágica (1999). El clásico mozartiano, con su cuento, sus personajes alegóricos, su viaje mágico, sencillo y esencialmente simbólico, inspiran el primer montaje operístico de Comediants, que producen un espectáculo ágil, dinámico, cautivador y estimulante. Se realizó por encargo del Gran Teatre del Liceu y es la producción de ópera española que se ha representado en más ciudades: Barcelona, La Coruña, Sevilla, Granada, Bilbao, San Sebastián, Tenerife, etc.

La Pequeña Flauta Mágica (2001) en cambio –otra producción del Gran Teatre del Liceu–, es un espectáculo concebido con la voluntad de presentar el mundo de la ópera a todos los públicos, pero básicamente a los niños y jóvenes. En febrero de 2004, además, se estrenó en Toulouse la versión francesa. En ella, el pajarero Papageno acompañado por una flauta y un piano explica junto con otros cantantes y actores las aventuras que vivió con su amigo, el príncipe Tamino, cuando éste se fue a rescatar a la princesa Pamina, hija de la Reina de la Noche, prisionera del malvado Sarastro.

Orfeo y Eurídice (2002), coproducción del Festival Internacional Castillo de Peralada y de la Quincena Musical de San Sebastián, es una ópera en tres actos de Christoph Willibald Gluck, con una estructura sencilla basada en tres personajes, ballet y coro, que inaugura la reforma operística concebida por el autor. Éste concreta en ella el primer intento de renovación del mundo de la lírica, orientado hacia el intimismo y el estudio de las emociones: el mismo Gluck afirmó que su música expresaba los sentimientos más intensos y dejaba fluir el drama y la poesía. El espíritu de la tragedia clásica griega revive en la obra y llena de emoción cada personaje. El montaje del grupo en su esencialidad reafirma estos rasgos, a los que queda fiel subrayando la vigencia intemporal del mito de Orfeo, ahora renovado gracias tambiés a la experimentación

luminotécnica y el empleo simbólico del cromatismo que tiñe por completo la escena, permitiendo al público sumergirse en los sentimientos de los personajes, compartir sus emociones y ver la realidad con sus ojos.

La *opera buffa* rossiniana. En la tradición bufa de Gioachino Rossini Comediants encuentran la dimensión más propicia para expresar de forma totalmente libre su creatividad y al mismo tiempo pasear una mirada divertida por los vaivenes y los equívocos cómicos que caractrizan el desarrollo de la acción. La esencia humorística expresada por el autor italiano en esta parte de su producción estimula la vena lúdica del grupo, que ha ofrecido tre relecturas de sendas ópera suyas, más una adaptación para el público infanti y juvenil.

La Cenerentola (2007-2008), coproducción entre el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, la Welsh National Opera, el Grand Théâtre de Genève y el Houston Grand Opera, se inspira en el conocido cuento de Charles Perrault de 1697, que se ha convertido en un clásico; cuenta una historia universal, la de una chica maltratada por sus madrastra y hermanastras, quien gracias a la magia de una hada ve su utopía hecha realidad: ser amada por un príncipe que la saca de su existencia lastimosa para coronarla reina. A partir de ahí, Rossini (1792-1868) y el letrista Jacopo Ferretti crean una ópera bufa titulada *La Cenerentola*, estrenada en el Teatro Valle de Roma el 25 de febrero de 1817, cuando Rossini sólo tenía 25 años. La ópera, como el montaje de Comediants, no aprovecha los rasgos mágicos del texto fuente, sin embargo conserva su trama y el cariz social.

El grupo sucesivamente realiza su adaptación para el público infantil y juvenil (*La Cenerentola* de 2008): en esta versión la protagonista es una de las ratitas, que desempeña el papel de narradora y cuenta la historia desde su perspectiva. La reducción de Comediants se ha traducido al catalán y castellano, para satisfacer las necesidades del público al que va dirigida, acercando de esta manera el mundo de la ópera a niños y adolescentes.

L'italiana in Algeri (2009) es una coproducción del Teatro Real de Madrid junto con la Houston Grand Opera, el Maggio Musicale Fiorentino y el Grand Théâtre de Bordeaux. El original, considerado la perfección del género bufo, cuenta la historia de Isabella, una joven italiana quien naufraga, es capturada por corsarios argelinos, acaba convirtiéndose en heroína y con sus mañas logra humillar a Mustafá, el rey de Argelia, y reencontrar a su enamorado Lindoro, liberando además de la esclavitud a sus compatriotas.

Il barbiere di Siviglia (2011), coproducción de la Houston Grand Opera, la Canadian Opera Company de Toronto, la Opéra National de Bordeaux i la Opera Australia, es la adaptación de la ópera omónima de Rossini, cuya dirección escénica la realiza por Joan Font, fundador y director del grupo. Es una ópera bufa en dos actos con música de Rossini y libreto de Sterbini basado en la comedia homónima (1775) de Pierre-Augustin de Beaumarchais. Un conde y su novia (Almaviva y Rosina) pasan varias travesías antes de lograr casarse, ayudados por un barbero (Fígaro): de este núcleo narrativo surgen complicaciones absurdas y cómicas hasta la boda final, que comediants lograr revitalizar con su acostumbrada originalidad.

***

Lo expuesto, pues, confirma las peculiaridades dramatúrgicas más reconocibles de Comediants: su estrecha relación con el teatro de calle y la tradición popular y su hibridación con las tendencias vanguardistas más atrevidas; el compromiso expresado a través de una dramaturgia arraigada en la dimensión socio-política contemporánea; el experimentalismo alrededor de la reflexión sobre el espacio escénico, el empleo de la luminotécnica, las nuevas tecnologías, los recursos audiovisuales y multimediales; la colaboración con el mundo de la ópera lírica; la voluntad de dirigirse a un público variado, aun al más joven, para acercarlo a la escena contemporánea. A todo ello hay que añadir una fecunda relación con los clásicos, tanto catalanes –el Ramon Llull del *Libre de les bésties*–, como de otros dominios lingüístico-culturales, a la vez hispánicos –Cervantes y su obra, el género chico– e internacionales –Fauto y los mitos griegos–: todos hitos de la cultura universal. Este hondo contacto concretado de forma inédita se expresa a nivel multidisciplinar, produciendo piezas de teatro de palabra pero también espectáculos performativos, musicales y experimentaciones que transfunden hasta en la ópera lírica el potencial creativo del grupo. Toda una reafirmación del valor y vigencia de los clásicos, reacreados y renovados a lo largo de los siglos, operación que Comediants cumplen de manera eficaz e impactante gracias a su inconfundible estilo.

Obras publicadas

Comendiants. *Sol solet*. Barcelona: Edicions de l'Eixample/Institut del Teatre, 1986.
---. *Somnis*. Barcelona: Aliorna, 1987.
---. *La nit*. Barcelona: Edicions de l'Eixample, 1987.
---. *Comediants 15 anys*. Monografía de *Público. Cuadernos del Centro de Documentación Teatral* 33 (1987).
---. *Agenda perpètua*. Barcelona: Institut del Teatre/Diputació de Barcelona, 1998.
---. *El libro del día y de la noche*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2002.
---. *Perséfone: variaciones mortales*. Madrid: CDN, 2011.

Grabaciones

Comendiants. *Sol solet*, LP. Barcelona: Comediants, 1983. Luego en DVD, Barcelona: Comediants, 2003.
---. *Llibre de les bèsties. Espectacle de comediants sobre Ramon Llull*, CD y Casette. Barcelona: Discmedi, 1995. Luego Madrid: INAEM, 1997. Y ahora en DVD, Barcelona: Comediants, 2003.
---. *Bi*, CD. Comediants/Compañía acrobática de China: Barcelona, 2001.
---. *Sarao de gala*, DVD. Barcelona: Comediants, 2003.
---. *Mediterrània*, DVD. Barcelona: Comediants, 2003.
---. *TEMPUS*, DVD. Barcelona: Comediants, 2003.
---. *L'arbre de la memòria*, CD. Barcelona: Comediants, 2004.
---. *Las 1001 noches*, CD. Barcelona: Comediants, 2005.
---. *Amb el sol a la maleta*, DVD. Barcelona: Comediants, 2013.
---. *40 anys sonant*, CD. Barcelona: Discmedi Blau, 2013.

Grabaciones de montajes operísticos

Comendiants. *La petita flauta màgica*, DVD interactivo. Barcelona: Teatre del Liceu, 2002.
---. *La flauta màgica*, DVD interactivo. Barcelona: Teatre del Liceu, 2003.
---. *La Cenerentola*, DVD. London: DECCA, 2009.
---. *La Ventafocs/La Cenicienta*, DVD. Barcelona: Blanco y Negro, 2010.

Obras citadas

Ciurans Peralta, E. "Teatralització d'elements rituals. Els Joglars, Els Comediants, La Fura dels Baus." En *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani: de la transició a l'actualitat*. Barcelona: Institut del Teatre, 2005. 329-353.

Delgado, M. M. *'Other' Spanish Theatres*. Manchester: Mancheseter University Press, 2003.

Marchisio, S. *Els Comediants 1971-1981: pupazzi giganti, ricerca, festa popolare*. Torí: Edizioni Seb27, 2007.

Monleón, J. "Teatro contemporáneo: la sociedad y los especialistas." En *Las fronteras del teatro. Tercer milenio*. Monografía de *Cuadernos de Estudios Teatrales* 17 (2001): 3-28.

Orazi, V. "Verso la *performance*: esperienze teatrali comporanee in Spagna." *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* 16 (2013): 51-73.

Saumell, M. & M. M. Delgado. "Performance Groups in Contemporary Spanish Theatre." *Contemporary Theatre Review* 7, 4 (1998): 1-30.

Saumell, M. *Teatre contemporani de dramatúrgia visual a Catalunya (1960-1992). Aportacions formals. Connexions amb el panorama internacional.* Els Joglars, Els Comediants i La Fura dels Baus. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2001.

---. *El teatre contemporani*. Barcelona: UOC, 2006.