

Université de Montréal

**Valle Inclán y *Tirano Banderas* a escena:
Una transducción intermedial**

par

Silvia Gertrúdx González

Département de littératures et de langues modernes
Section d'études hispaniques
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (Ph.D.)
en littérature (option études hispaniques)

Janvier, 2013

©Silvia Gertrúdx González, 2013

Université de Montréal

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :

**Valle Inclán y *Tirano Banderas* a escena:
Una transducción intermedial**

présentée par:

Silvia Gertrúdx González

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur :

Juan Carlos Godenzzi

Directeur de recherche :

Javier Rubiera

Membre du jury :

James Cisneros

Examineur externe :

José M. Ruano de la Haza

Résumé

Cette thèse a pour objet l'adaptation théâtrale du roman *Tirano Banderas* (1926) de l'écrivain espagnol Ramón María del Valle-Inclán. À cette fin, une recherche sur la dramaturgie centrée sur le processus de transduction a été réalisée, concrètement sur l'interprétation et sur la transformation du texte original de Valle-Inclán, qui a donné lieu à un relevé mise en scène, comprenant le script et les principaux éléments de la représentation de la pièce *Tirano Banderas*. En annexe sont joints le DC de la musique, les esquisses du décor et du maquillage, les partitions ainsi qu'un document audiovisuel de plusieurs scènes pilotes.

La thèse comprend deux parties très différentes mais intimement liées. La première partie est créative, constituée du script de l'adaptation de la pièce de théâtre et d'un relevé de mise en scène; la deuxième, critique et théorique, justifie sur des bases rigoureuses les décisions prises pendant le processus de création.

La problématique du projet est directement liée à son caractère multidisciplinaire et intermédial : à partir d'un roman et d'un média comme le langage écrit, on réalise une transduction multimédia où l'on retrouve, entre autres, le langage verbal, le langage corporel, la musique, des objets et des projections.

Quant à la méthodologie, elle se base sur trois piliers : le processus de transduction qui caractérise le projet, la révision et la reformulation de la classification sémiologique de Tadeusz Kowzan, et l'application de la théorie intermédiale, plus adaptée aux besoins de la mise en scène contemporaine. La méthode de construction des personnages a également fait l'objet de recherches. Les personnages ont été analysés dans une optique comparatiste en employant les méthodes de Stanislavski et de Lecoq.

Un des éléments clé de la proposition est l'inclusion, dans le scénario, de Valle-Inclán en tant que personnage avec sa théâtralité et ses multiples facettes : celle d'être humain, celle d'écrivain et celle de spectateur.

En guise de conclusion, une analyse de l'adaptation théâtrale a été réalisée du point de vue de la production, sans préjuger de la réception puisque la pièce n'a pas encore été présentée en public.

Mots clés : Valle-Inclán, *Tirano Banderas*, dramaturgie, transduction, intermédialité, sémiologie, Mexique.

Summary

The goal of this thesis is a stage adaption of the novel *Tirano Banderas* (1926) by Spanish writer Ramón María del Valle-Inclán. Dramaturgical research into the process of transduction, that is, the interpretation and transformation of the original text by Valle-Inclán, has led to the creation of a director's notebook, a document that unites the objectives of the *Tirano Banderas* performance, focusing on the primary elements of the representation. Sketches of the set, makeup, a CD with music, the musical score, and an audiovisual document of various pilot scenes have been added to the Appendix.

The thesis is divided into two different, but intimately correlated parts. It presents both a creative component (constituted an adaptation of the book into a theatre script and a director's notebook) and a critical and theoretical element that attempts to rigorously ground the decisions made during the creative process.

The project's problematic is directly related to its multidisciplinary and intermedial character: it begins with a novel and a medium such as written language; it then proceeds by a multimedia transduction that assembles, among others, speech, body language, music, objects, and projections.

The methodology is based on three fundamental pillars: the process of transduction, which categorises the project, the revision and reformulation of the Tadeusz Kowzan's semiological classification, and the application of intermedial theory, which is adapted to the necessities of a contemporary *mise-en-scène*. The method of character construction is examined. Characters are analysed from a comparatist optic, based on the methods of Stanislavski and Lecoq.

One of the project's central objects is the figure of Valle-Inclán and his theatricality. This is concretised by his inclusion in the script as a multifaceted character: human being, writer, and spectator.

The thesis concludes with an analysis of the goals of performance from the point of view of production, as the reception of the piece remains unknown until its premiere before the public.

Key words: Valle-Inclán, *Tirano Banderas*, dramaturgy, transduction, intermediality, semiology, Mexico.

Resumen

El objeto de esta tesis es la adaptación escénica de la novela *Tirano Banderas* (1926) del escritor español Ramón María del Valle-Inclán. Con ese fin se ha llevado a cabo una investigación dramaturgica focalizada en el proceso de transducción, es decir, de interpretación y de transformación del texto original de Valle, que ha desembocado en un Cuaderno de dirección, documento que recoge la propuesta del espectáculo *Tirano Banderas*, centrándose en los elementos principales de la representación. En anexo se adjuntan los bocetos del decorado, del maquillaje, un CD-audio con la música, las partituras y un documento audiovisual de varias escenas piloto.

La tesis está estructurada en torno a dos partes bien diferenciadas, pero íntimamente unidas. Por un lado, consta de una parte creativa (formada por un guión teatral adaptado y un Cuaderno de dirección) y, por otro, de una parte de carácter crítico y teórico que trata de fundamentar de modo riguroso las decisiones tomadas durante el proceso de creación.

La problemática del proyecto está directamente relacionada con su carácter multidisciplinar e intermedial, pues a partir de una novela y de un medio como el lenguaje escrito se procede a una transducción multimedia donde se dan cita, entre otros, el lenguaje verbal, el lenguaje corporal, la música, los objetos y las proyecciones.

En cuanto a la metodología, esta se asienta en tres pilares básicos: el proceso de transducción, que categoriza el proyecto, la revisión y reformulación de la clasificación semiológica de Tadeusz Kowzan, y la aplicación de la teoría intermedial, que se adapta más a las necesidades de la puesta en escena contemporánea. El método de construcción de personajes también es objeto de investigación, siendo analizados, desde una óptica comparatista, el “método Stanislavski” y el “método Lecoq”.

Una de las claves de la propuesta se centra en la figura de Valle-Inclán y en su teatralidad, concretada en la inclusión de Valle en el guión escénico como personaje de múltiples facetas: la humana, la de escritor y la de espectador.

A modo de conclusión se procede a un análisis de la propuesta del espectáculo desde el punto de vista de la producción, siendo la recepción una incógnita hasta el día de su estreno ante el público.

Palabras claves: Valle-Inclán, *Tirano Banderas*, dramaturgia, transducción, intermedialidad, semiología, México.

Índice

Résumé	i
Summary	ii
Resumen	iii
Índice	iv
Agradecimientos	vi
Dedicatoria	vii
1. Introducción y declaración de objetivos	1
1.1 El porqué de Valle y de <i>Tirano Banderas</i>	9
2. La problemática	
2.1 ¿Traducción intersemiótica, adaptación o transposición?	11
2.2 El proceso de transducción	14
2.3 El proceso de transducción escénica del texto dramático	18
2.4 El proceso de transducción dramática aplicado a <i>Tirano Banderas</i>	27
3. Corpus del proyecto	
3.1 La novela <i>Tirano Banderas</i>	34
3.2 La estructura de la novela	35
3.3 La estructura de la puesta en escena	36
3.4 El poema “Nos vemos”	38
3.5 El libro <i>Entrevistas</i>	39
3.6 La carta del subcomandante Marcos	39
4. El contexto socio-político	
4.1 El triángulo Valle- <i>Tirano</i> -México	41
4.2 <i>Tirano Banderas</i> a través del filme <i>¡Que viva México!</i> y de los murales mexicanos	57
4.3 La actualidad de <i>Tirano Banderas</i>	75
4.4 A modo de conclusión	78
5. La teatralidad de Valle-Inclán	
5.1 Valle-Inclán: El hombre el artista y la máscara	80
5.2 Valle-Inclán como personaje de múltiples facetas	95
5.3 A modo de conclusión	103

6. Metodología: ¿Cómo vamos a abordar el proceso de transducción?	
6.1 Revisión y reformulación del sistema de Kowzan	105
6.2 Análisis del proyecto desde un punto de vista intermedial	112
6.2.1 Puntos clave de la puesta en escena	116
6.2.2 Aplicación práctica de la intermedialidad	124
6.2.3 Análisis de la escena I “Icono del Tirano”	125
6.2.4 Análisis de la última escena “Revolución”	130
6.3 Metodología de apoyo para la construcción de los personajes	143
6.3.1 Análisis del “método Stanislavski” y el “método Lecoq” a través de la pizarra mágica de Freud	144
6.3.2 Tirano Banderas y Valle-Inclán a través de Lecoq y Stanislavski	153
7. Cuaderno de dirección	
7.1 Los medios de la representación	158
7.1.1 El lenguaje verbal	159
Guión de <i>Tirano Banderas</i>	161
7.1.2 El lenguaje no verbal	198
7.1.3 El maquillaje	202
7.1.4 El vestuario	209
7.1.5 Los objetos	222
7.1.6 El decorado	225
7.1.7 La iluminación	237
7.1.8 La música	240
8. Algunas reflexiones sobre la propuesta del espectáculo	249
8.1 Dualidad espacial	252
8.2 Dualidad temporal	253
8.3 Doble enunciación	254
8.4 La integración de textos ajenos al relato	254
8.5 Limitación del número de proyecciones	255
8.6 El sonido como eje narrativo	256
8.7 El lenguaje corporal	256
9. Conclusiones finales	258
Bibliografía	262
Apéndices	
Apéndice 1. Diario de creación	ii
Apéndice 2. Bocetos del maquillaje final	xii
Apéndice 3. Montaje del vestuario	xix
Apéndice 4. El Decorado	xx
Apéndice 5. La música (CD adjunto)	xxv
Apéndice 6. Escenas piloto (DVD adjunto)	xxx

Agradecimientos

En primer lugar quiero agradecer al director de esta tesis, Javier Rubiera, su apoyo a lo largo de toda la etapa de investigación. Sus conocimientos, sus consejos y su respeto por la creación artística me dieron alas para seguir en este empeño y crecer, a la vez, como estudiante y como artista.

Gracias a todos los profesores de la Sección de Estudios Hispánicos. Durante estos años sus comentarios y enseñanzas me han hecho madurar y descubrir otros campos y vías de investigación. Mi agradecimiento también al personal del Departamento de Literaturas y de Lenguas Modernas, siempre dispuesto a ayudarme con los trámites administrativos.

Una mención especial para el profesor Enrique Pato, por su asistencia y colaboración impagable en la organización de sendos talleres de teatro (en junio y octubre de 2012) y en la puesta en escena del espectáculo “Tirano Banderas”. Agradezco también a Estela Bartol, y al CRE (Centro de Recursos del Español), su implicación en este proceso creativo.

Este proyecto no hubiera sido posible sin la inestimable colaboración de Sylvain Boucher, creador de la música y de los efectos sonoros, y de Elisabeth Lehoux, diseñadora de los bocetos de maquillaje. Hago extensible mi agradecimiento a todos los participantes en los talleres de teatro, parte esencial en la creación de varias escenas piloto. Ellos son: María Graciela Bastardo, Óscar Zarantonelli, Claire Laballestrier, Julián Duarte, Lesly Vázquez, Inti Barrios, Sofía Noguera, Elena Pitkowski. A Jonathan Crête, por la versión previa francesa del guión. A Monique Sarfati, por cedernos su casa para la filmación de la escena piloto del proyecto.

Gracias de corazón a toda mi familia, especialmente a mi hija Luna, nacida al inicio de mi tesis, todo un Sol en mi vida; a Sylvain, mi marido, por su increíble talento y por su colaboración durante el proceso; a mis padres, las personas que más admiro en este mundo y que, con su generosidad infinita, me enseñan cada día a ser mejor persona; a mi hermano Jordi, por los maravillosos momentos compartidos, y también a Jocelyn y mis sobrinos Aneudy y Aleix; a mi abuela Jacinta, gran ejemplo de fortaleza y determinación en la vida; a mi abuelo Pedro, una persona admirable y querida cuyo recuerdo sigue vivo en todos nosotros.

Muchas gracias a Mayra por haberse cruzado en mi camino, por ser una persona increíble y una amiga para siempre; también a Laura, por su sensibilidad y cariño; a mi admirada Hélène, por creer en mí y ayudarme a crecer como artista y coreógrafa; a Sandy, por hacer que no me rinda nunca; a Annie y Adriana, por saber escucharme y aconsejarme; a Elisabeth, por su sensibilidad artística, creatividad e implicación en el proyecto.

A mis padres, Pilar y Sebastián
A Luna y Sylvain
A mi hermano Jordi
A mi abuela Jacinta
A la memoria de mi abuelo Pedro

1. Introducción y declaración de objetivos

Hoy en día los media nos rodean y sus efectos se sienten en el modo de ver, de imaginar y de representar el mundo a través de las creaciones artísticas. Tal y como constata Patrice Pavis, desde 1990 la gente de teatro se ha ido acostumbrando a ellos y los ha ido integrando en la puesta en escena: “Entre-temps, nous nous sommes habitués aux médias sur la scène. Depuis les années 1990, les gens de théâtre ont appris à les apprivoiser, à les utiliser à bon escient, à les intégrer à la dramaturgie et à la mise en scène” (2008: 136). Por esta razón, el espacio teatral es, para nosotros, un espacio híbrido donde se pone en práctica la intermedialidad, primero de la mano del director de escena durante el proceso de transducción, y después, de la mano de los actores, los distintos medios y el público, durante la representación. Dicho espacio teatral es, por tanto, un espacio intermedial:

In looking to identify and define the essence of intermediality in theatre and performance [...] our thesis is that the intermedial is a space where the boundaries soften and we are in-between and within a mixing of spaces, media and realities. Thus, intermediality becomes a process of transformation of thoughts and processes where something different is formed through performance (Chapple y Kattenbelt, 2006: 13).

Nuestro proyecto se inscribe dentro de este espacio intermedial al que aluden Chapple y Kattenbelt. Su punto de partida es la novela *Tirano Banderas* (1926), del escritor español Ramón María del Valle-Inclán –autor que ya abordamos en nuestra Memoria de Maestría¹– y se propone adaptar dicha novela a la escena teatral con el diseño de un espectáculo que se recoge en un Cuaderno de dirección.

La tesis está estructurada en torno a dos partes bien diferenciadas, pero inextricablemente unidas. Por un lado, consta de una parte creativa (formada por un guión teatral adaptado y un Cuaderno de dirección) y, por otro, de una parte de carácter crítico y teórico que trata de fundamentar de modo riguroso las decisiones tomadas durante el proceso de creación. Para ello hemos partido de los estudios teatrales (preferentemente semiológicos) e intermediales y hemos dedicado sendos capítulos al estudio de la figura de Valle y al encuentro de este con México, clave para la gestación de la novela.

¹ Divinas Palabras a escena: la fuerza del lenguaje corporal, Montreal, Université de Montréal, 2008.

Tirano Banderas está considerada como una obra crucial dentro de la trayectoria del escritor. Su acción transcurre en una imaginaria república, Santa Fe de Tierra Firme, la cual se encuentra sometida a la dictadura del general Santos Banderas, cuyo retrato nos recuerda al de tantos otros dictadores. Su contenido socio-político, la riqueza del léxico, el estilo esperpéntico (ridiculización y deformación de algunos personajes), la vivacidad de los diálogos, su fuerza dramática y la riqueza de las imágenes plásticas que provoca son algunos de los factores que han prevalecido en nuestra elección.

Una vez escogido el texto original hemos abierto una serie de investigaciones que desembocarán en la puesta en escena de la novela y que sitúan dicho proceso en el campo de la dramaturgia y del análisis dramático.

Tal y como indica Bernard Martin en su artículo “Dramaturgie et analyse dramaturgique” (2001), en la actualidad se ha superado la noción clásica del término *dramaturgia*, el cual se centraba exclusivamente en la composición del texto dramático según las convenciones de escritura propias a una época determinada. Hoy en día su significado se ha ampliado considerablemente llegando a englobar no solo el texto, sino también la construcción del espectáculo desde la puesta en escena hasta la relación con el público. En nuestro caso la investigación dramática, que nace de la lectura de *Tirano Banderas*, es un proceso abierto que se materializará en el escenario:

Le terme désigne effectivement de nos jours un ensemble de procédures assimilables à un travail d'analyse prospective visant la pratique scénique [...] la quête dramaturgique brasse nombre d'investigations d'ordre documentaire, relatives par exemple au contexte de production de l'œuvre, à l'auteur, à l'éventuelle intertextualité décelable entre son texte et les textes d'autres auteurs, etc. (Martin, 2001: 84).

Dentro de este proceso de investigación abierto el dramaturgo se convierte en un estrecho colaborador del director de escena preparando el terreno “pour cette écriture sémiotique, verbal et extra-verbal, qu'est la mise en oeuvre du spectacle” (Barthes cit. en Martin, 2001: 87). En el marco de nuestro proyecto, colaborador y director se convierten en uno solo, puesto que aglutinamos ambos roles.

Las funciones del dramaturgo son múltiples. Basándonos en un estudio de Daniel Besnehard sobre dicha figura nos detendremos en aquellas que hemos adoptado a lo largo

del proceso (cit. en Martín, 2001: 91-92): dramaturgo-documentalista, dramaturgo-adaptador, dramaturgo-espectador y dramaturgo-escritor².

En primer lugar, la figura del dramaturgo-documentalista, que se encarga de elaborar un dossier sobre el autor y su obra además de recopilar textos periféricos que puedan constituir un conjunto de sonidos, imágenes e impresiones que acabarán, o no, por irrigar el escenario.

Con respecto a esta primera función, la de documentalista, la investigación dramática se ha centrado en la figura de Valle-Inclán marcada por su relación con México. Partiendo de una decisión artística –la inclusión de Valle como protagonista de la adaptación– hemos analizado las claves del Valle-Inclán personaje, así como sus distintos niveles de teatralidad apoyándonos en el enfoque dramático de Erving Goffman³.

Somos conscientes de que *Tirano Banderas* ha sido adaptada en múltiples ocasiones por el cine y el teatro⁴. Con la inclusión de Valle como protagonista, pretendemos aportar una visión diferente y original de la obra dentro del panorama escénico actual. El personaje del escritor gallego adquiere, además, múltiples facetas: la humana, la de autor y la de espectador.

Dentro de esta etapa de investigación del autor y su obra, el contexto socio-político de la novela ha supuesto un eje fundamental en la adaptación, un contexto que representa la realidad mexicana del primer tercio del siglo XX y que sirve de telón de fondo a la novela. En ella, el autor nos presenta toda una colectividad marginada –la de los indios, presos

² En la presente tesis, el término *dramaturgo* no será sin más sinónimo de ‘poeta dramático’ sino la figura que engloba estas cuatro funciones: documentalista, adaptador, espectador y escritor. En este sentido, el término está relacionado con el de *dramaturgista* que figura en el *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología* de Pavis (1996), tal y como se verá más adelante.

³ Goffman (1959) sienta las bases para el enfoque dramático de la vida cotidiana.

⁴ En 1974, Enrique Llovet se encargó de la adaptación teatral de *Tirano Banderas* a petición de José Tamayo. La dirección corrió a cargo del propio Tamayo junto a su compañía “Lope de Vega”. La obra se estrenó en el Teatro Español el 3 de octubre de 1974. En 1991, Lluís Pasqual se encargó de la puesta en escena de una de las más celebradas adaptaciones de *Tirano Banderas*. En esta ocasión la dramaturgia corrió a cargo de Jean-Pol Fargeau y la escenografía era de Frederic Amat. La obra se estrenó en marzo de 1992 en el Odéon-Théâtre de l’Europe de París. El estreno en España tuvo lugar el 4 de junio de 1992, en el Teatro Tivoli de Barcelona. Por lo que respecta a las adaptaciones cinematográficas, José Luis García Sánchez dirigió una adaptación, estrenada en 1993, con el actor italiano Gian María Volontè en el papel de Tirano Banderas. Actores españoles como Fernando Guillén, Juan Diego o Ana Belén figuraban en el reparto. Valle continúa estando de actualidad, prueba de ello es el último monográfico publicado por la *Revista ADE-teatro*, nº 137, 2011, titulado “Escenificar a Valle-Inclán”. El número está dedicado a las escenificaciones de textos de Valle-Inclán, desde un punto de vista historiográfico y prestando especial atención a la estética de las mismas, que se han realizado desde 1899 hasta nuestros días, tanto en España como fuera. Se completa el número con algunas notas de dirección a cargo de los directores de dichas puestas en escena de Valle.

políticos, prostitutas– y, especialmente, la crudeza de las dictaduras. Como sabemos, la obra fue escrita tras su segunda visita a México en 1921 y su contenido muestra una dura crítica contra el Tirano y la tiranía, enfatizada aún más si cabe por el estilo satírico de los esperpentos. En contraposición, el indio, como otros personajes marginales de sus esperpentos, es tratado con ternura por el autor. Publicada en plena dictadura de Primo de Rivera en España, no deja lugar a dudas del pensamiento político y social de Valle-Inclán en favor de los oprimidos.

Con el fin de profundizar en el contexto de *Tirano Banderas*, hemos desarrollado un capítulo dedicado al triángulo Valle-*Tirano*-México, donde abordamos los viajes de Valle al país azteca relacionándolos con el contenido de la novela. En el mismo apartado efectuamos una lectura paralela de *Tirano Banderas* a través de los murales mexicanos y del documental de Sergei Eisenstein *¡Que viva México!* (1932). Cerramos dicho capítulo con una reflexión sobre la actualidad de la novela. “Una problemática, la de una eventual actualización, que no es ajena a la dramaturgia: L’analyse dramaturgique, en dégageant les traits d’historicité d’une écriture, engage la problématique d’une éventuelle actualisation de l’argument écrit par des moyens propres à la scène” (Martin, 2001: 89).

Como mencionamos anteriormente, el dramaturgo-documentalista se encarga, además, de reunir textos periféricos a la obra que pudieran ser integrados en la puesta en escena. Estos constituyen, junto a la novela *Tirano Banderas*, el corpus del proyecto: el poema “Nos vemos” escrito por Valle y dedicado al indio mexicano, los fragmentos de entrevistas a Valle recopilados por su nieto Joaquín del Valle-Inclán y una carta del subcomandante Marcos donde se cita explícitamente a *Tirano Banderas* y se pone de relieve su actualidad.

La segunda función del dramaturgo, la de adaptador, entronca directamente con la problemática de la tesis, pues este se encarga de “mettre en scène des oeuvres en prose, des récits”, además de hacer una preselección de los fragmentos de la obra original que conformarán el mosaico final. El cometido del dramaturgo-adaptador es, por tanto, el de “renforcer la ‘dramaticité’ d’œuvres qui, non écrites en direction de la scène, ne sont peut-être pas pourvues d’un ‘ressort dramatique’ suffisant” (Martin, 2001: 92).

En este sentido, la problemática de nuestro proyecto estriba en su carácter multidisciplinario e intermedial, pues a partir de un sistema de signos como el lenguaje escrito, hemos interpretado y transformado la novela de Valle convirtiéndonos en emisores

de la adaptación teatral de la misma y apoyándonos en diversos sistemas: el lenguaje verbal, la danza, la música, los objetos y las proyecciones multimedia.

De entrada, el texto original escogido no es un texto dramático concebido para ser representado, sino narrativo. Sin embargo, consideramos que la novela de Valle contiene elementos propios del drama que hacen posible su adaptación al escenario, a saber: la alta proporción de partes dialogadas frente a las narrativas; el dinamismo y plasticidad de las escenas; las indicaciones descriptivas, a modo de acotaciones, ricas en imágenes audiovisuales.

Con el objetivo de fundamentar de manera rigurosa las decisiones derivadas de un proceso de creación que ha tenido muchas vías de investigación y rectificaciones y que sigue abierto, hemos comenzado la tesis situando el proyecto en pleno debate contemporáneo en torno a la traducción intersemiótica para, a continuación, centrarnos en los estudios semiológicos teatrales y en el llamado proceso de transducción, el cual constituye el núcleo del proyecto.

El proceso de transducción, según Bobes Naves (1997), nace del “esquema semiótico básico” –emisor, signo (discurso) y receptor– presentándose como un doble proceso: uno de transmisión de un texto y otro de transformación del mismo. Nosotros, en tanto que receptores/lectores de *Tirano Banderas*, interpretamos el texto y, posteriormente, ofrecemos al público una versión transformada de este en calidad de emisores/directores de escena.

La toma de posición crítica ha sido una constante a lo largo del proceso de creación y de selección al que nos hemos enfrentado, un proceso abierto que conlleva transformaciones a varios niveles. En consecuencia, el objeto de nuestro proyecto no ha sido tanto el producto final –la representación de *Tirano Banderas*– sino el proceso de transducción que hemos realizado y que nos ha llevado por diferentes vías de investigación, obligándonos a una constante autorreflexión.

Esta idea de proceso está intrínsecamente ligada a la dramaturgia, pues tal y como afirma Bernard Dort: “le domaine de la dramaturgie, c’est non la représentation scénique concrète, mais le processus même de la représentation” (cit. en Martin, 2001: 90).

Además de los estudios semiológicos teatrales, la teoría de la intermedialidad ha servido para situar nuestra propuesta de espectáculo dentro del marco de la puesta en

escena contemporánea. El dramaturgo-adaptador debe tomar en cuenta al espectador de hoy en día: sus esquemas culturales, sus expectativas, sus modos de representación, y debe utilizar los medios que considere oportunos para transmitir la ficción narrada en el escenario. Es ahí donde entra en juego el dramaturgo-espectador, pues todo director de escena anticipa, aunque sea hipotéticamente, el impacto que su adaptación pueda tener en el público.

Dentro del contexto de la intermedialidad son cada vez más comunes los estudios sobre adaptaciones o traducciones intersemióticas. Claus Clüver hace referencia a este hecho en su artículo “Intermediality and interart Studies”, el cual nos sirve de puente para enlazar la teoría semiótica con la intermedial. En referencia a las adaptaciones o a lo que él mismo denomina “intermedial or intersemiotic transposition” dentro del debate intermedial, Clüver afirma lo siguiente:

More common, however, is the adaptation of text to a different medium where elements of the source text are carried over into the target text. This can involve adapting a narrative to the stage, or plays to the operatic medium; most film studies began with analyses of cinematographic adaptations of literary sources. The methods and objectives of adaptation studies have changed considerably over the decades, but interest in this kind of intermedial relationship is unabated (2007: 24).

Clüver se refiere en términos de “relación intermedial” al tipo de interacción que se establece entre el texto narrativo y su versión escénica. Una interacción que hemos ido modelando con el apoyo de distintos sistemas de signos o “medios”, usando la terminología intermedial.

Éric Méchoulan ofrece, en su artículo “Intermedialités: les temps des illusions perdues”, una definición del concepto “medio” que consideramos encaja con nuestra propia visión:

Le médium est donc ce qui permet les échanges dans une certaine communauté à la fois comme dispositif sensible (pierre, parchemin, papier, écran cathodique sont de supports médiatiques) et comme milieu dans lequel les échanges ont lieu (2003: 16).

En este sentido, la pintura, la danza, los objetos, el lenguaje verbal y la música entre otros, son los medios vertebradores de la puesta en escena de *Tirano Banderas* y, a la vez, el teatro es el medio, es decir, el espacio escogido para llevar a cabo el conjunto de interacciones que atraviesan la representación.

La dramaturgia abarca no solo lo que el director de escena decide mostrar en el escenario, como los fragmentos del texto original, los textos periféricos, el número de escenas, los personajes, las imágenes, la música, etc., sino también la manera en que esto se muestra en el escenario:

Choix entre l'immédiateté du factuel ou le détour affiché par le fictionnel [...] Bref, entre deux conceptions opposées du théâtre: illusionnisme et anti-illusionnisme. De ce choix essentiel, qui fait de l'art du théâtre un réflecteur ou un défecteur du monde, dépend toute la suite de l'enquête dramaturgique (Martin, 2001: 95-96).

De acuerdo con el estilo esperpéntico de la novela *Tirano Banderas*, que se deja sentir en la caracterización de muchos de sus personajes, hemos desarrollado una puesta en escena simbólica⁵, dando como fruto un documento escrito (con su introducción, apartado metodológico, cuaderno de dirección, diario de creación y conclusión) y un documento audiovisual de varias escenas piloto del espectáculo.

Dentro de las funciones del dramaturgo enunciadas por Besnehard nos quedaba por comentar la de escritor, por cuanto este se encarga de elaborar un guión escénico que incluye el texto verbal (con sus diálogos y acotaciones) pero que también tiene en cuenta los medios encargados de materializar la propuesta escénica en el escenario. En el marco de nuestra tesis, este proceso de escritura ha desembocado en un guión teatral adaptado de la novela, incluido dentro del Cuaderno de dirección.

Como vemos, la del dramaturgo es una figura compleja que aglutina diversas funciones. Por esta razón, y para evitar posibles dispersiones, hemos dado prioridad a la función de dramaturgo-adaptador por cuanto resulta clave en la problemática del proyecto y en su desarrollo.

En cuanto a la metodología, esta se sustenta en tres pilares básicos, como se podría deducir de lo expuesto hasta ahora: el proceso de transducción, que abordamos ampliamente en el capítulo siguiente, el estudio pionero de Tadeusz Kowzan (1968) sobre la semiología teatral y la aplicación de la teoría intermedial.

A través de una revisión y una reformulación de la clasificación sistémica de Kowzan, donde enumera y analiza los signos que componen el espectáculo teatral, proponemos una clasificación propia y abordamos uno por uno los sistemas de signos que

⁵ En este sentido, hemos seguido la línea trazada en nuestra Memoria de Maestría, donde desarrollamos una puesta en escena simbólica de la obra dramática *Divinas Palabras* (1920).

integran nuestra propuesta de espectáculo y que recogemos dentro del Cuaderno de dirección.

Más adelante precisaremos los puntos clave de la puesta en escena, analizándolos desde la óptica de la intermedialidad y mostrando ejemplos prácticos de cómo se traduce la aplicación de dicha teoría al escenario.

Todavía dentro del apartado metodológico abordamos, tal y como ya hiciéramos en la Maestría, las propuestas metodológicas de Stanislavski y de Lecoq en cuanto al método de construcción del personaje. A través de un análisis comparativo llegamos a la conclusión de que ambas propuestas son complementarias a pesar de partir de puntos opuestos: el interior del actor en el caso de Stanislavski, y el exterior en el de Lecoq.

Con la ayuda de Lecoq, por ejemplo, nos hemos aproximado a un punto clave de la puesta en escena: la animalización de lo humano, una característica propia del estilo esperpéntico de Valle, que juega un papel importante en la construcción del personaje de Tirano Banderas. Para ello nos basamos en el “Método de las transferencias”⁶ expuesto en el libro *El cuerpo poético*, de Jacques Lecoq.

La segunda parte de la tesis se centra en el Cuaderno de dirección, un apartado teórico-práctico de carácter creativo donde analizamos los elementos que integran la propuesta de espectáculo, aportando ejemplos reales de cómo será su materialización en el escenario. En el caso del lenguaje verbal, por ejemplo, el resultado es el guión adaptado de *Tirano Banderas*. En cuanto a la música y a los efectos sonoros, hemos contado con la colaboración del compositor Sylvain Boucher para la realización de la banda sonora. Por lo que respecta a la concepción de los maquillajes, Elisabeth Lehoux ha sido la encargada de diseñar los bocetos originales, a partir de nuestras orientaciones.

En apéndice adjuntamos un “Diario de creación” que da cuenta de las distintas etapas cubiertas durante el proceso de creación, las partituras de música junto con un CD-audio,

⁶ El “Método de las transferencias”, recogido en el libro *El cuerpo poético* (2004) de Lecoq, consiste en apoyarse en animales, en materias o en elementos como el fuego o el agua para interpretar la naturaleza humana. Hay dos enfoques posibles dentro de este método. El primero consiste en humanizar al elemento o animal, darle un comportamiento, hacerle tomar la palabra como, por ejemplo, hacer hablar al fuego para denotar angustia o cólera, o humanizar el aire para señalar el movimiento perpetuo o el no querer aferrarse a un sitio concreto. En la segunda posibilidad de transferencia se invierte el fenómeno; se parte del personaje humano que deja aparecer, en ciertos momentos de la actuación, los elementos o animales que se esconden en su interior como, por ejemplo, un hombre que busca nervioso entre sus papeles y que hace surgir el ratón que dormita en su interior.

los diseños para el decorado, los bocetos del maquillaje y un documento audiovisual con varias escenas piloto del espectáculo.

En el capítulo dedicado a las conclusiones reflexionamos sobre nuestra propuesta desde el punto de vista de la producción y también desde la recepción. La primera depende de nosotros; sin embargo, la recepción solo podemos anticiparla, pues es una incógnita que solo desvelará el público, en el momento del espectáculo.

1.1 El porqué de Valle y de *Tirano Banderas*

Una vez presentada la naturaleza y la problemática del proyecto, cabe reflexionar sobre la elección de *Tirano Banderas* como eje de la adaptación y la inclusión de Valle-Inclán como protagonista de la misma. ¿Por qué esta novela y no otra dentro de su extensa producción literaria? Lo cierto es que *Tirano Banderas* nos parece una de sus obras más personales y sentidas. De los fragmentos de entrevistas recopilados e incluidos en el guión adaptado se desprende la profunda huella que el país mexicano y sus gentes dejaron en el escritor gallego. Él mismo reconoce que fue allí donde descubrió su verdadera vocación: “México me abrió los ojos y me hizo poeta. Hasta entonces yo no sabía qué rumbo tomar” (1995: 11)⁷. Queda claro, pues, que este país representa un antes y un después en su carrera literaria.

Como sabemos, *Tirano Banderas* apareció en 1926, unos años después de su segunda visita a México, en 1921⁸. Tras este segundo viaje, Valle decide escribir una novela ambientada en motivos mexicanos, una obra capital en su carrera que, como comentamos, supone una dura crítica a la dictadura y a la crueldad humana. Vemos cómo tanto las experiencias vividas en el país mexicano como las injusticias sociales de las que es testigo le llevan a implicarse políticamente a través de su novela *Tirano Banderas*. Una implicación que trasciende fronteras y no solo se limita a la realidad mexicana, pues cabe recordar que en España se sufría la dictadura Primo de Rivera, con la que Valle se mostró muy crítico. Además, el contenido de denuncia de la novela sigue vigente hoy en día en zonas como el Estado de Chiapas; prueba de ello es la misiva que el subcomandante

⁷ Citado por Zamora Vicente (1995) en su introducción a la edición de *Tirano Banderas*.

⁸ Según apunta Zamora Vicente, Valle-Inclán visitó México en dos ocasiones: la primera en 1892-93 y la segunda en 1921.

Marcos⁹ remitió al desaparecido artista mexicano Alberto Gironella en 1999, donde se citan explícitamente fragmentos de *Tirano Banderas* como muestra de la actualidad de la novela.

Otro de los aspectos sobre el que queremos reflexionar es la decisión de incluir a Valle como protagonista del espectáculo, a pesar de no figurar como uno de los personajes de la narración. Una elección que tiene mucho que ver con el lado teatral de Valle, al que aludiremos extensamente en uno de los capítulos de la tesis, pero también con el poso autobiográfico de la novela.

Como ya hemos señalado y se verá más detenidamente en el capítulo dedicado al corpus, aun siendo *Tirano Banderas* el eje principal de la adaptación, esta no se limita a la novela. Otros textos, como un poema¹⁰ de Valle dedicado al indio mexicano y los fragmentos de entrevistas¹¹ en los que se refiere a su visión de México o que revelan aspectos de su personalidad, también tienen su espacio en la representación. No se trata, simplemente, de una mera apuesta formal. Con ello pretendemos enriquecer el panorama ampliando los límites de la historia narrada en el libro. Para nosotros esa historia nace en Valle a partir de sus intensas vivencias en tierras mexicanas, las cuales dejan una profunda huella en su espíritu. Algunas de esas experiencias, como la visita que le hizo la Colonia española estando en México, aparecen dramatizadas en su libro, aunque filtradas por su estilo esperpéntico.

Definitivamente, la historia de *Tirano Banderas* es también la de Valle, pues no en vano el autor gallego fue testigo de muchos de los acontecimientos que aparecen en la novela, narrados desde su singular óptica.

⁹ Carta que abordaremos en detalle en el apartado dedicado al corpus y en el capítulo sobre el contexto de *Tirano Banderas*.

¹⁰ Poema titulado “¡Nos vemos!” publicado en por Hormigón en 1987. También encontramos una copia en el libro *Entrevistas*, recopiladas por Joaquín del Valle-Inclán, aunque es una versión incompleta.

¹¹ Entrevistas recopiladas por su nieto, Joaquín del Valle-Inclán (2000).

2. La problemática

La naturaleza del tipo de trabajo que proponemos –a partir de una novela diseñar un espectáculo– nos obliga a una reflexión crítica sobre la labor que tenemos entre manos. En este sentido, hemos considerado oportuno enmarcar dicha reflexión en el debate contemporáneo en torno a la traducción intersemiótica.

2.1 ¿Traducción intersemiótica, adaptación o transposición?

Basándonos en el artículo de Nicola Dusi (2010), hemos analizado los puntos de vista de Jakobson, Eco y Calabrese en torno al debate contemporáneo sobre un tipo específico de traducción, la traducción intersemiótica, que es el punto de partida de nuestra reflexión.

En su obra *En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción*¹² (1984: 69), Jakobson designaba tres tipos distintos de traducción:

1. La traducción intralingüística o reformulación, que sería una interpretación de los signos verbales mediante signos de una misma lengua.
2. La traducción interlingüística o traducción propiamente dicha, que sería una interpretación de los signos verbales mediante cualquier otra lengua.
3. La traducción intersemiótica o transmutación, que sería una interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal.

Este tercer tipo de traducción que Jakobson llama “intersemiótica” nos parece de especial relevancia para hablar de la naturaleza de nuestro proyecto, puesto que este implica la conversión de un sistema particular de signos –en nuestro caso, el lenguaje escrito– a otro u otros sistemas de configuración distintos. Así, la adaptación de un texto literario al mundo del teatro, la danza, o de otras manifestaciones artísticas entraría dentro de esta categoría de traducción, ya que estaríamos basándonos en modos de representación distintos al original. Ahora bien, en nuestro caso no estamos hablando de una correspondencia de tipo lineal, donde de un sistema A se pasa a otro B que sea equivalente. Y aquí es donde estriba precisamente la problemática del proyecto, porque no hemos pretendido una traducción bipolar entre dos sistemas distintos; hemos traducido una obra

¹² El ensayo fue publicado por primera vez en 1969.

basada en el lenguaje escrito a una multiplicidad de sistemas. Por esta razón nos vemos obligados a cuestionar la validez del término “traducción intersemiótica” a la hora de categorizar el proyecto.

El propio Jakobson ya anticipó, en el ensayo mencionado anteriormente, las limitaciones del término “traducción”, puesto que, al reflexionar sobre la poesía, concluyó que esta era, por definición, intraducible y, por tanto, prefería hablar de “transposición” (intralingüística, interlingüística o intersemiótica) en vez de traducción.

En su libro *Dire presque la même chose*, Umberto Eco defiende que toda traducción es, ante todo, un modo de interpretación y señala que el propio Jakobson ya utilizaba la palabra “interpretación” para definir los tres tipos de traducción a los que nos referíamos con anterioridad. Por esta razón, Eco considera más útil establecer una clasificación que esté basada en las formas de interpretación (2006: 299-300):

1. Interprétation par transcription
2. Interprétation intrasystémique
 - 2.1 Intrasémiotique, à l'intérieur d'autres systèmes sémiotiques
 - 2.2 Intralinguale, à l'intérieur de la même langue naturelle
 - 2.3 Exécution
3. Interprétation intersystémique
 - 3.1 Avec de sensibles variations dans la substance
 - 3.1.1 Interprétation intersémiotique
 - 3.1.2 Interprétation interlinguale, ou traduction entre langues naturelles
 - 3.1.3 Remaniement
 - 3.2 Avec mutation de matière
 - 3.2.1 Parasynonymie
 - 3.2.2 Adaptation ou transmutation

Teniendo en cuenta esta clasificación, nuestro proyecto puede definirse como una interpretación intersemiótica con cambio de materia o, más específicamente, como una adaptación o transmutación.

Así, cuando convertimos un libro en una película, es decir, cuando pasamos de una materia a otra, no podemos hablar de “traducción” –como cuando traducimos un poema del

español al francés– ya que el libro en cuestión se transforma, siguiendo los requisitos impuestos por el nuevo modo de representación; esto es, tanto los impuestos por sus limitaciones como por su nuevo potencial expresivo:

La diversité de matière est un problème fondamental pour toute théorie sémiotique [...] la transmutation de matière ajoute des signifiés, ou rend négligeables des connotations qui ne l'étaient pas à l'origine. Ni la forme ni la substance de l'expression verbale ne peuvent être cartographiées une à une sur une autre matière. Dans le passage d'un langage verbal à un langage visuel, mettons, on confronte deux formes de l'expression dont les "équivalences" ne sont pas déterminables comme on pouvait dire que le septénaire double italien est métriquement équivalent à l'alexandrin français. [...] Les variations sont multiples, mais on devrait toujours parler d'adaptation ou de transmutation, pour distinguer ces interprétations de la traduction proprement dite (2003: 409-414).

La traducción intersemiótica no es, para Umberto Eco, una mera traducción sino más bien una adaptación, porque transforma el texto original explicitando, inevitablemente, lo "no dicho" como, por ejemplo, una imagen: "Mais là où le roman ne nous disait pas comment les personnages étaient habillés, le film doit les montrer vêtus d'une manière ou d'une autre" (2003: 421). Por tanto, vemos cómo al pasar de una materia a otra se impone, a veces, una interpretación al receptor/espectador; una imposición que a penas existía en el caso del receptor/lector, pues este gozaba de mucha más libertad de interpretación.

La adaptación constituye siempre, según Eco, una toma de posición crítica, ya sea esta consciente o inconsciente. Además, nosotros, en tanto que guionistas y directores de escena, tenemos la responsabilidad de tomar decisiones con respecto a qué mostrar en la puesta en escena y a cómo mostrarlo. Todas estas decisiones y desafíos han estado mediados directamente por nuestra interpretación subjetiva del texto literario de Valle-Inclán. Por eso, como hemos visto en Eco, no podemos hablar únicamente de traducción sino de adaptación, porque al pasar del texto escrito a su representación, la interpretación está mediada por el adaptador sin que esta quede únicamente en manos del receptor.

Si en las traducciones literarias el punto de vista del traductor suele silenciarse o reducirse a la mínima expresión, como en las notas a pie de página, en las adaptaciones, opina Eco, la perspectiva crítica se convierte en predominante. Y es precisamente esa perspectiva crítica, esa idea de proceso constante (creativo y selectivo), la que da sentido y la que justifica nuestro proyecto de investigación. Para nosotros el texto de Valle-Inclán y

el producto artístico resultante de nuestra adaptación teatral no son dos entidades aisladas, sino más bien el resultado de un proceso de búsqueda y de selección motivada por diversos factores entre los que se encuentran los estilísticos, culturales o económicos. Por ello nos parece importante recalcar la importancia del proceso de transformación que hemos llevado a cabo.

Siguiendo en esta línea, según indica Dusi, Calabrese considera que la traducción intersemiótica no solo significa interpretar sino también transferir el significado de un texto a otro sistema de representación. Y el transferir conlleva, inevitablemente, una serie de cambios y transformaciones. Por todo ello, Calabrese habla de transposición en vez de adaptación.

En la etimología de la palabra, nos dice Dusi, el uso del prefijo *tras-* implica tanto “traspasar” como “transferir”, enfatizando así el hecho de ir más allá del texto original, “atravesándolo o multiplicando su potencial”. Así, mientras el término adaptación implica una cierta reducción, el de transposición nos remite a la idea de algo que sobrevive al pasar de un modo de representación a otro.

En nuestra opinión, las manifestaciones artísticas que resultan de distintas adaptaciones son vistas, con frecuencia, como productos finales obviando la importancia del proceso de creación y de producción que conllevan. Por esta razón nos parece esencial trasladar el objetivo principal de nuestro proyecto de investigación al proceso de transformación más que al producto final de esa transformación. Esto implica que consideramos la traducción intersemiótica (Jakobson), la adaptación (Eco) o la transposición (Calabrese) no como algo cerrado y permanente, sino como un proceso abierto que conlleva, inevitablemente, transformaciones a varios niveles.

Es por ello que para analizar dichas transformaciones nos hemos apoyado en la teoría semiótica y, más concretamente, en el proceso de transducción que tiene lugar dentro del contexto de la comunicación teatral.

2.2 El proceso de transducción

En *Semiología de la obra dramática*, Bobes Naves se detiene en el análisis de los distintos procesos semióticos resultantes del “esquema semiótico básico”. Dicho esquema consta de tres elementos: emisor, signo (discurso), receptor. Según Bobes Naves, “Los procesos

semióticos pueden presentar variantes en las relaciones y en la participación de esos tres elementos”. Teniendo en cuenta la actividad de los sujetos y su participación en el proceso, ella distingue cinco variantes que resumimos a continuación (1997: 221-224):

1. **Proceso de expresión:** admite el uso de signos no codificados y no requiere un receptor.
2. **Proceso de significación:** no intervienen los sujetos. El signo parece tener una actuación autónoma cuando, al estar en contexto, parece establecer con otros signos próximos relaciones de contraste, de recurrencia, de matización.
3. **Proceso de comunicación:** la actividad de los dos sujetos queda bien diferenciada: el emisor actúa siempre como emisor y el receptor siempre como receptor mientras dura el proceso, sin que se produzca alternancia de roles; el proceso semiótico sigue un proceso lineal.
4. **Proceso de interacción:** los sujetos emisor y receptor alternan en sus funciones. La información circula en los dos sentidos y el proceso semiótico sigue un esquema circular.
5. **Procesos de interpretación:** paralelo al de expresión, pero del lado del receptor. Éste interpreta algo, un objeto natural o cultural, aunque no haya sido propuesto como signo, como si de un signo se tratase. Por ejemplo, la ropa, el peinado o el aspecto de un actor en el escenario puede ser leído como signo que remite a una clase social o a una época.

Además de estos cinco procesos existe otro descrito por L. Dolezel¹³, el de la transducción, del cual Bobes Naves también se hace eco en su libro. Un proceso vinculado al ámbito de la comunicación teatral y cuya descripción encaja, a nuestro juicio, con la labor de interpretación, de descodificación y de adaptación que hemos llevado a cabo en la tesis en tanto que dramaturgos¹⁴ y directores de escena.

La transducción se presenta como un proceso doble: uno de transmisión de un texto y otro de transformación del mismo. En un primer momento, el receptor, en calidad de lector de un texto literario, lo interpreta de una manera subjetiva:

¹³ El término *transducción* fue introducido, según Bobes Naves (1997: 234), por Dolezel en un artículo titulado “Semiotics of Literary Communication” (1968), y lo utilizó años más tarde en *Poética occidental* (1990) para designar un proceso de *transmisión* con *transformación* en referencia a la elaboración y transformación de los textos literarios.

¹⁴ En nuestro caso, dramaturgo y director de escena son la misma persona. Recordemos que Martin (2001) se refería al primero como un estrecho colaborador del director de escena, preparando el terreno para la escritura semiótica, tanto verbal como no verbal, que implica la elaboración de todo espectáculo teatral.

en capítulos subsiguientes); otra es la del subcomandante Marcos que, como veremos más adelante, evidencia nuestra intención de trascender el tiempo del relato (años 20) y de subrayar el peso político-social del relato inicial y del espectáculo previsto.

Si tomamos en consideración todos estos factores, concluiríamos que el proceso de transducción se inicia tras la recepción de *Tirano Banderas* y de los demás textos periféricos cuando, tras la lectura de los mismos, iniciamos un proceso interpretativo en calidad de lectores, y transformador en calidad de dramaturgos. Por lo que respecta a la transmisión final del texto adaptado, es decir, al espectáculo, esta es una etapa futura que, como ya aducimos anteriormente, no forma parte de la tesis. Sí que existe, sin embargo, una etapa intermedia de transmisión del nuevo texto adaptado; nos estamos refiriendo al proceso de lectura, por parte de los integrantes del equipo creativo, del Cuaderno de dirección de “Tirano Banderas”. En este sentido, cabe recordar que hemos contado con la colaboración de conceptores para la elaboración de la música y de los maquillajes del proyecto.

Si situamos nuestro proceso de transducción dentro del marco de la comunicación teatral observamos cómo nosotros, en tanto que receptores/lectores de *Tirano Banderas* en primera instancia y en tanto que emisores/dramaturgos en segunda, actuamos como el elemento puente, como el sujeto que une los dos procesos de comunicación, uno de transmisión y otro de transformación, en el paso del texto original escrito al texto adaptado representado: “la figura del director de escena es precisamente la del receptor-emisor, es decir, la del sujeto puente de los dos procesos de comunicación que, además, cambia el texto” (Bobes Naves, 1997: 231). En nuestro caso, la figura del director de escena se substituye por la más general de dramaturgo. Asimismo, el hecho de partir de un texto original narrativo y de varios textos periféricos nos obliga a escribir un texto intermedio: un guión adaptado donde se incluyen tanto diálogos como indicaciones escénicas.

Toda transducción implica cambios, puesto que la obra literaria original que estaba abierta, en un principio, a múltiples lecturas e interpretaciones, se reduce a una sola: la interpretación llevada a cabo por el dramaturgo y transmitida durante la representación escénica. Recordemos cómo para Eco toda traducción partía siempre de una interpretación previa. Y este es también el caso en el proceso de transducción: la operación de transformación del texto es posterior a la de interpretación. Ahora bien, a pesar de que en el

director o dramaturgo recae el peso interpretativo de la obra original, eso no significa que este no pueda contar con colaboradores durante el proceso de creación. De este modo, la lectura y posterior interpretación se hace de manera constructiva y no unilateral.

A pesar de partir de un texto narrativo como *Tirano Banderas*, nos parece especialmente pertinente la inclusión de la problemática de nuestro proyecto dentro del marco de la transducción. En nuestra opinión, si bien dicho proceso se inscribe dentro de la comunicación habitual en el mundo teatral, y por tanto, se suele iniciar a partir de una obra dramática, consideramos que la novela de Valle contiene elementos suficientes como para ser adaptada al escenario de teatro.

A partir de ahora nos centraremos en el proceso de transducción aplicado al texto dramático, destacando su naturaleza específica con respecto a otros tipos de textos y trataremos de adaptarlo a nuestro caso concreto.

2.3 El proceso de transducción escénica del texto dramático

En el artículo “El proceso de transducción escénica”, Bobes Naves¹⁵ analiza la semiología del teatro destacando su hecho diferencial con respecto a otros procesos de comunicación.

Desde sus inicios en la Europa central de los años treinta del siglo XX, la semiología observa cómo el género dramático utiliza, además del lenguaje verbal, signos de sistemas no verbales. Constata, además, que el proceso de comunicación de un texto dramático, que culmina en la representación escénica, es distinto del proceso que siguen textos de otros géneros literarios.

Teniendo en cuenta que el eje de nuestra transducción es la novela *Tirano Banderas*, trataremos de adaptar el análisis de Bobes Naves, centrado en el texto dramático, al caso concreto de nuestro proceso de transducción.

¹⁵ El artículo se centra, concretamente, en el doble proceso comunicativo que incluye cualquier texto dramático y, en especial, en el proceso de transducción que lleva a cabo el director de escena que interpreta el texto, escribe un guión y lo traslada finalmente a escena. En la parte final del artículo encontramos una aplicación práctica de dicho proceso a través del análisis de un breve texto de Valle-Inclán, *Sacrilegio*, que integra junto a otros cinco el *Retablo de avaricia, la lujuria y la muerte*.

Introducción

A partir de los años 70, la semiología del teatro alcanza un amplio desarrollo en la Europa occidental (Italia, Francia, España), especialmente cuando se orienta hacia el análisis de los sistemas de signos no verbales.

Las obras precursoras de Otakar Zich, *Esthétique de l'art dramatique. Dramaturgie théorique*, y Jan Mukarovsky, *An attempted structural analysis of the phenomenon of the actor*, ambas publicadas en 1931, resultarán básicas para la semiología de la obra dramática.

Zich, según Bobes Naves, “deja claro que el sistema lingüístico no es el único sistema de signos utilizado en la obra dramática, y no es necesariamente el más destacado; en la representación escénica intervienen en simultaneidad o sucesivamente varios sistemas de signos” (p. 36). Como veremos más adelante, esta simultaneidad se explica también a través de la intermedialidad.

La “fluidez y dinamismo” propuestos por Zich al hablar de la jerarquía de sistemas sémicos supera el “estatismo” de otros enfoques metodológicos anteriores, como el estructuralismo. Son precisamente el dinamismo y el diálogo constante entre los diferentes sistemas de signos los que caracterizan, a nuestro juicio, el proceso de comunicación literaria que se inicia con el texto original –ya sea dramático o no– y que desemboca en la representación teatral contemporánea.

Según Bobes, la teoría dramática tradicional se centraba casi exclusivamente en el texto verbal (diálogo) y analizaba el estilo del autor o la historia que este contaba. Por tanto, no había diferencia entre el enfoque crítico aplicado al drama, la narración (temática) o la lírica (recursos estilísticos). Se trataba, en definitiva, de determinar las relaciones con otros textos (intertextualidad), con el contexto social (sociocrítica) y con su propio autor (psicología, biografía).

En el siglo XX se producen reacciones contra esta manera de analizar el texto dramático y las teorías tratan de centrarse en aquello que es específico del teatro, es decir, se proponen identificar lo teatral en el texto dramático escrito. Inicialmente se decide rechazar la palabra, el discurso verbal, porque es común a todos los géneros. Se busca aquello específico y diferencial del teatro. Se crean textos dramáticos sin palabras y, en cuanto a la investigación, esta se centra en los signos escénicos no verbales.

Esto, según Bobes, no deja de ser incongruente, dado que “incluso los signos no verbales del escenario son previamente expresados mediante signos verbales” (p. 40). Es decir, el propio discurso verbal del texto original encierra claves que pueden ser transducidas en el escenario mediante signos audiovisuales. Incluso en el caso del llamado “teatro sin palabras”, donde se renuncia al diálogo y a los signos verbales en la escena, los textos escénicos o guiones siguen escribiéndose aunque estos se reduzcan a acotaciones. Por esta razón teorías como las de Artaud, que rechazan la palabra por ser un elemento distorsionante del teatro, “son en realidad teorías antidiálogo, no antiverbales” (p. 40).

La especificidad del texto dramático

En una primera instancia, el texto dramático está dirigido a la lectura como otros tipos de textos pero luego este se prolonga, “mediante una transducción realizada por un lector, que se convierte en nuevo emisor de un proceso desdoblado, intrínsecamente específico del drama, en una representación escénica” (p. 37). Salvando las distancias, he aquí la definición del rol que hemos desarrollado en nuestro proceso de adaptación de *Tirano Banderas*. Sin embargo, teniendo en cuenta que nosotros hemos partido de un texto narrativo y no de un drama, el proceso de transducción ha requerido de la elaboración de un guión adaptado para la escena teatral; guión que presentaremos dentro del Cuaderno de dirección.

El drama comparte con la lírica y la narración su calidad de texto literario que se dirige a la lectura. Sin embargo, el texto dramático contiene también otros signos verbales (texto espectacular) que no se agotan en la lectura y que diseñan una representación virtual. Tras una etapa de lectura e interpretación se llega a una nueva expresión mediante varios sistemas de signos que se concreta con la representación escénica, la cual consiste “en mantener los diálogos y dar forma visual y auditiva a los signos del texto espectacular” (p. 37).

Por todo ello, Bobes Naves nos habla de tres fases en el proceso de comunicación que concierne al texto dramático: la de escritura¹⁶, de lectura y de representación escénica. Veamos el siguiente esquema al respecto:

¹⁶ Bobes Naves habla concretamente de texto, lectura y representación como fases dentro del proceso de comunicación que concierne al texto dramático. Nosotros, retomando su artículo y de modo general, hemos

1. **Escritura** (autor real / lector virtual)
- ↓
2. **Lectura** (autor real / lector real)
- ↓
3. **Representación escénica** (autor-lector-transductor / espectador virtual)

Sin embargo, no siempre se completa el proceso, ya que un texto puede no leerse y la lectura puede no acabar en representación. En cuanto a la primera fase, existe un autor real y un lector virtual del texto original. En la segunda, la de lectura, necesitamos a ambos, autor y lector, para que pueda llevarse a cabo. En la tercera, la representación, se exige un autor-lector-transductor y un espectador virtual. En relación a esta última fase, Bobes Naves completa así el rol del transductor:

Un lector que transforme su lectura en una representación, partiendo de su propia interpretación del texto y con la colaboración de actores, y además de un público receptor, aunque puede pensarse en una representación sin el público. En este caso se produce la misma situación que en el primer proceso: de la misma manera que podemos figurarnos la escritura de un texto sin lectores, puede pensarse en una representación escénica sin público (p. 39).

En nuestro caso, aunque el proceso de transducción culmina con la elaboración del Cuaderno de dirección de “Tirano Banderas”, sí que hemos tenido en cuenta una eventual representación frente al público a la hora de concebir el espectáculo.

El texto escrito dramático contiene signos verbales de una doble naturaleza: unos están dirigidos a la lectura y se mantienen en el escenario como signos orales, otros construyen una representación virtual recreando diferentes espacios e indicando movimientos, gestos, maquillaje, vestuario o música.

El texto original se convierte en texto escénico de la mano del director de escena. Él se encarga de adaptar, de dar forma a un guión que conserva muchos signos verbales del texto original –como los diálogos– que se convierten en orales en el escenario. Otros signos pasan a ser no verbales (indicaciones de luz, de vestuario, etc.) una vez se ponen a escena.

decidido cambiar la fase “texto” por la de “escritura”, pues nos parece que concuerda más con la idea de proceso.

En tanto que sujetos encargados de transducir *Tirano Banderas* está en nuestras manos la interpretación de la obra original y su posterior traslado al escenario utilizando signos verbales y no verbales como objetos, imágenes y sonidos. Sin embargo, como veremos más adelante, la decisión de partir de una novela y no de una obra dramática, así como la integración de personajes, textos y situaciones no presentes en la obra original de Valle, nos obliga a una etapa de escritura de un nuevo guión adaptado, y nos acerca más a la figura del dramaturgo que a la de director de escena.

Una investigación dramática: De la figura del director de escena a la del dramaturgo

En nuestra opinión, el papel que hemos desempeñado guarda relación con la dramaturgia y, más concretamente, con la función del dramaturgista cuya definición encontramos en el *Diccionario del teatro* (1996) de Patrice Pavis. El teórico francés nos propone tres definiciones de dramaturgia: el sentido clásico, el sentido brechtiano y el sentido más contemporáneo de la actividad del dramaturgista. En un sentido clásico se refiere al arte de composición de obras teatrales. Una definición como vemos abstracta, donde se establecen los principios de estructuración del texto dramático. En lo que concierne a nuestro proyecto, son las otras dos definiciones las que se aproximan más a la tarea que hemos llevado a cabo.

En sentido brechtiano, la dramaturgia es la estructura a la vez ideológica y formal de la obra, “el vínculo específico de una forma y un contenido”. Se refiere a la vez “al texto original y a los modos escénicos de la puesta en escena, especifica la forma teatral de mostrar y narrar un acontecimiento” (p. 156).

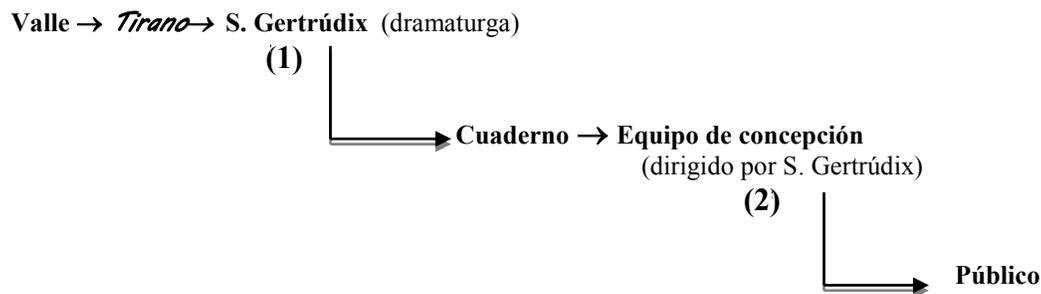
En el tercer sentido, dramaturgia designa el conjunto de opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director hasta el actor, tendrán que realizar. Pavis advierte que la dramaturgia, en su sentido más reciente, “tiende pues a superar el marco de un estudio del texto dramático, para abarcar texto y realización escénica” (p. 157).

Esta última acepción, que abarca tanto texto como realización escénica, encaja con la definición del proceso de transducción así como con el rol que deberá adoptar el transductor/director de escena en el proceso, pues este parte de un texto original, lo lee y luego lo traslada al escenario tomando en cuenta una serie de factores estéticos e ideológicos.

Elementos como el vestuario, el maquillaje o la música se han ido creando bajo nuestra supervisión y con la colaboración de profesionales de dichos ámbitos. El contexto socio-político e ideológico de la representación es el resultado directo de nuestra interpretación de *Tirano Banderas* y del proceso de investigación que conlleva toda creación y que nos ha llevado a adoptar decisiones en un sentido u otro.

Teniendo en cuenta el papel de dramaturgo que hemos desempeñado y retomando las etapas del proceso de comunicación del texto dramático aducidas por Bobes –texto, lectura y representación–, el esquema resultante adaptado a nuestro proyecto sería el que sigue:

Etapas de la investigación dramática



El proceso de transducción se enmarca dentro del proceso de comunicación que sigue al texto original –de lectura y de interpretación– y que culminará con la representación escénica. En nuestro caso, podemos hablar de un “doble” proceso de transducción: uno de elaboración de un guión adaptado a la escena teatral, incluido en el Cuaderno de dirección, y otro de concepción de la futura puesta en escena, para el que hemos contado con colaboradores (maquilladora, compositor).

Cabe diferenciar entre el equipo de concepción, que se encarga de imaginar y dar cuerpo a la representación, y el equipo de producción, encargado de todo lo que rodea al espectáculo desde un punto de vista técnico (responsables de luz y sonido, por ejemplo). En este sentido el actor formaría parte de ambos equipos pues, por un lado, construye a su personaje durante el proceso de concepción del espectáculo y, por otro, lo “produce”, da vida al personaje el día de la actuación frente al público.

En cuanto a la última etapa de la investigación dramatúrgica, la de la representación, coinciden en esta múltiples sistemas, puesto que en el escenario se usan en simultaneidad varios grupos de signos dirigidos tanto al oído (signos verbales y algunos no verbales, como la música y el sonido) como a la vista (signos no verbales, todos ellos visuales) (p. 42). En el capítulo metodológico retomaremos esta idea de simultaneidad, al analizar nuestra propuesta desde la óptica de la intermedialidad.

La correspondencia entre los distintos sistemas de signos que se dan cita en el escenario no es lineal. A nuestro juicio, los signos se hallan en constante interacción, siendo el actor uno más de este entramado compuesto por imágenes, objetos, sonidos, maquillaje, vestuario, música, lenguaje verbal y lenguaje corporal.

Con el análisis de los sistemas de signos escénicos no verbales, la semiología abrió nuevas posibilidades para la teoría dramática, lo mismo que con la división del proceso semiótico de comunicación en dos partes. En dicho proceso, el diálogo (signos verbales) se traslada del texto escrito al escenario (representación) y cambia su forma escrita a oral. En cambio, el texto espectacular (como las acotaciones) aparece primero como signo verbal (en el texto original y en el guión) y se substituye en la escena por su referencia (una imagen, un sonido, un objeto).

El caso de los textos líricos y narrativos

Bobes Naves analiza también en su artículo el proceso que siguen los textos líricos y narrativos para poder ser llevados a escena. Estos, en contraposición con los textos dramáticos, requieren de una etapa intermedia para poder ser representados ya que, como advierte Bobes Naves, su proceso semiótico “se agota en la lectura, y sólo si se les añade un texto espectacular, pueden alcanzar la representación sobre un escenario” (p. 42). Por esta razón, hemos elaborado un guión escénico que incluye diálogos y acotaciones que conforman un texto espectacular dirigido a la representación.

A pesar de que *Tirano Banderas* es un texto narrativo estamos convencidos de su potencial dramático. En el artículo “Valle-Inclán: el conflicto entre novela y teatro”, Cesar Oliva analiza la teatralidad de *Tirano Banderas* y se pregunta si existen elementos teatrales suficientes para poder concebir la novela de Valle como drama. A pesar de que Oliva no cree que la teatralidad de *Tirano* destaque sobremanera con respecto a otras novelas, sí que

considera que es una novela hecha de “flashes cargados de teatralidad” (1999: 201). Este último aspecto nos sirve para destacar el dinamismo de la novela, el cual es perceptible en el diálogo que, a nuestro juicio, domina sobre la narración. Este hecho, junto a la existencia de indicaciones descriptivas que recuerdan a las acotaciones, demuestra la hibridez del texto y nos lleva a catalogarlo de “drama en potencia”.

Como vemos, la novela de Valle contiene cualidades que comparte con el género dramático, diálogo, “acotaciones”, además del dinamismo que lo entronca con el género cinematográfico. Ambos géneros –dramático y cinematográfico– necesitan de un transductor que se encargue de adaptar el texto original (guión escénico) para llevarlo al escenario o a la pantalla. En nuestro caso, la adaptación es teatral pero con constantes interacciones con el mundo virtual propio del cine. A través de este diálogo entre el escenario y la pantalla queremos plasmar esa constante simultaneidad de espacios escénicos de la novela, al tiempo que dinamizamos la acción en el escenario.

Bobes Naves se refiere en su artículo a ese paralelismo entre el cine y el teatro:

La segunda parte del proceso de comunicación, el que llamamos proceso de transducción dramática, aproxima al teatro a otra manifestación artística, también narrativa, el cine, ya que tanto la representación escénica como la expresión filmica son procesos de transducción, la obra de teatro o el guión cinematográfico (p. 42).

El director, a partir de una lectura subjetiva del texto, moldea escénicamente la historia y le da un contexto espectacular a través de los medios teatrales de los que dispone. Una vez levantado el telón comienza un proceso interpretativo por parte del público, antes incluso de que los actores comiencen a hablar. Los signos dirigidos al oído y a la vista del espectador entran en funcionamiento y enmarcan la comunicación dramática en una relación “que se basa en el pánico y la agresión” (p. 43). La razón de esta sensación es el desconocimiento, por parte del público, de las claves interpretativas que encierran los espacios escenográficos que se presentan ante él; espacios llenos de signos a descubrir. El director, dentro de su libertad creativa, puede tensar la cuerda del desconcierto y poner en escena signos ambiguos que lleguen incluso a irritar al espectador.

Bobes Naves establece un paralelismo entre el sentimiento de pánico que perciben las personas sentadas en el patio de butacas y el que experimentan los actores justo antes de la representación. Esa sensación de desconcierto por parte del público le lleva a una primera

lectura/interpretación de la obra que se verá confirmada o modificada a lo largo de la escenificación de la pieza. Desde el momento en que se levanta el telón se inicia, por tanto, “la responsabilidad semiótica del director” (p. 44).

Como mencionamos anteriormente, el texto original, *Tirano Banderas*, es potencialmente dramático ya que contiene diálogos que llevamos a escena atendiendo a su contexto paralingüístico, kinésico y proxémico¹⁷ y fragmentos del relato que se asemejan a las acotaciones, pues en ellos se ofrecen claves espaciales y temporales, así como rasgos de personalidad de algunos personajes. Fijémonos en el siguiente ejemplo:

Tirano Banderas, con paso de rata fisgona, seguido por los compadritos, abandonó el juego de la rana: Al cruzar el claustro, un grupo de uniformes que choteaba en el fondo guardó repentino silencio. Al pasar, la momia escrutó el grupo, y con un movimiento de cabeza, llamó al Coronel-Licenciado López de Salamanca, Jefe de Policía (1995: 63).

Al leer este fragmento es posible imaginarnos la escena trasladada al escenario: el dictador, un personaje deshumanizado y despótico, maneja a su antojo a su séquito que, al percatarse de su presencia, guarda repentino silencio. Además, queda patente el efecto intimidatorio que la figura del Tirano produce en quienes le rodean. El texto también contiene claves sobre el lenguaje gestual del dictador: “paso de rata fisgona” o “con un movimiento de cabeza”, que pueden ser de gran ayuda para la construcción del personaje.

El director recoge algunas informaciones que encierran las acotaciones y las substituye por sus referencias que, en el escenario, se convierten en signos verbales o no verbales.

Cada director tiene un estilo propio y subjetivo que forma parte de su libertad artística. Pero eso no está reñido, según Bobes Naves:

Con la necesidad de que el director de escena siga un proceso de transducción que consiste en leer el texto dramático y realizar el diálogo en forma verbal sobre el escenario escénico, y convertir éste en espacio escenográfico según las indicaciones del texto espectacular en sus referencias (p. 44).

¹⁷ Bobes Naves define el contexto paralingüístico (entonación, timbre, ritmo), kinésico (el diálogo se realiza como lenguaje vivo, en presencia, cara a cara) y proxémico (en relación con otros sujetos que estén en escena, a una distancia determinada, con aproximaciones y alejamientos, en situación de frente o de espaldas, etc.) en su artículo.

Un texto literario como *Tirano Banderas* está abierto a múltiples interpretaciones y el director, en su calidad de lector, tiene su propia visión de la obra. Por eso, durante el proceso de creación, utilizará sus propias estrategias y buscará salidas a la problemática que se plantea al querer llevar a escena una obra narrativa, que en un principio, no fue concebida para ser representada.

Siempre partiendo del texto original y como objetivo de nuestra Tesis, queremos demostrar cómo todas estas posibilidades interpretativas se encuentran en la práctica escénica, aunque sea para una novela como *Tirano Banderas*.

2.4 El proceso de transducción dramática aplicado a *Tirano Banderas*

A partir de ahora, vamos a ejemplificar el proceso de transducción aducido por Bobes Naves apoyándonos en algunas secuencias de la obra original de Valle. Para ello hemos buscado muestras en la novela que delimiten el texto literario del espectacular y hemos orientado la lectura hacia la representación, con el objetivo de mostrar la función que debe asumir el dramaturgo durante el proceso de transducción. Completamos nuestra reflexión con ejemplos prácticos de cómo será el traslado del texto espectacular y literal, diálogos, al escenario.

Partiendo del título y del subtítulo de la novela, *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*¹⁸, este puede ser leído como texto literario o como texto espectacular. De entrada, el nombre “Tirano Banderas” sugiere la presencia de un personaje tiránico que desempeñará, seguramente, un papel protagónico en la novela. El subtítulo, “Novela de Tierra Caliente” se puede interpretar a varios niveles. Por un lado nos da la clave del género del texto: una novela, y por otro, nos da información sobre el lugar donde transcurre la acción: un lugar de clima cálido o, yendo más allá del significado literal, podemos relacionar el adjetivo “caliente” no solo con el clima, sino con la posibilidad de un lugar conflictivo. El director, por tanto, tiene ante sí una serie de claves acerca de la obra antes incluso de leerla en su totalidad. Del título extraemos que el texto es una novela, centrada en una figura tiránica cuya historia transcurre en tierras calurosas y conflictivas.

¹⁸ Utilizamos la edición de Alonso Zamora Vicente (1995).

En el primer párrafo de la novela¹⁹, perteneciente al “prólogo”, se diseña el primer espacio escenográfico. Un lugar un tanto misterioso: peonadas de indios ocultas en un manigual, luna clara, horizontes nocturnos de susurros y ecos. A la hora de escenificar dicho espacio, tendremos en cuenta la hora del día (es de noche), el terreno pantanoso ideal para el camuflaje y los sonidos de susurros y ecos que indica el texto. Como directores tenemos que comenzar a tomar decisiones a la hora de trasladar dicho ambiente a escena. En este sentido, no podemos obviar la condición híbrida del mundo representado: no es México sin más, sino una república imaginaria que nos recuerda al país azteca²⁰.

En cuanto a los sonidos, estos pueden estar pregrabados de antemano e incluso se pueden enriquecer con otros de criaturas asociadas con la noche: búhos, grillos, lobos. Todo ello ayuda a recrear el lugar físico y también el ambiente que lo rodea. La luna puede aparecer proyectada en la pantalla al igual que el manigual. Otra opción es utilizar un juego de luces y sombras para reproducir una “luna clara”. El pantano puede proyectarse o puede insinuarse a través de sonidos pregrabados. Como vemos, ya en el primer párrafo de la novela, encontramos ejemplos de texto espectacular y de diferentes modos de trasladarlos al escenario.

La escena que nos ocupa es en realidad el preludio de una batalla, pues las tropas se preparan para asaltar el cuartel del dictador Tirano Banderas. Sin embargo, cuando avanzamos más en la lectura de la obra, nos percatamos de que esta no sigue un tiempo lineal y cronológico. El prólogo no antecede al resto de la acción ya que los hechos que se cuentan en este pasan casi al final de la historia. Por esta razón hemos decidido, haciendo uso de nuestra libertad creadora, colocar esta escena como la penúltima de la adaptación.

Tras el prólogo, si avanzamos un poco más llegamos a la primera parte del libro titulada “Sinfonía del trópico”, que está dividida en tres “libros”. La palabra “Sinfonía” nos

¹⁹ Reproducimos el primer párrafo: “Filomeno Cuevas, criollo ranchero, había dispuesto para aquella noche armar a sus peonadas con los fusiles ocultos en un manigual, y las glebas de indios, en difusas líneas, avanzaban por los esteros de Ticomaipú. Luna clara, nocturnos horizontes profundos de susurros y ecos” (1995: 31).

²⁰ De hecho, el texto original de Valle es ya un ejemplo de hibridez a nivel léxico, puesto que en él se conjugan expresiones propias del habla mexicana, argentina o peruana: “El español de *Tirano Banderas* ya no es español de España sino una lengua hispánica, forjada en el crisol de numerosas geografías y de muy diversos horizontes sociales [...]. Se amontonan los giros, el léxico, etc., de multitud de sitios y orígenes” (Zamora Vicente, 1995: 23). A modo de ejemplo, siguiendo la estela de hibridez que nos marca la propia novela, también combinaremos sonidos propios argentinos, como el acordeón, con otros más mexicanos, como la guitarra, en la puesta en escena.

sugiere una orquesta y, también, su director. La palabra “trópico” tiene varias acepciones. Por un lado puede referirse a la región del trópico de Cáncer o de Capricornio. Dentro del primero estarían países como México, lugar que Valle consideraba como su segunda patria. Por otro, trópico también se refiere a “tropo”, que según el diccionario de la RAE, significa: “Empleo de las palabras en sentido distinto del que propiamente les corresponde, pero que tiene con este alguna conexión, correspondencia o semejanza. El tropo comprende la sinécdoque, la metonimia y la metáfora en todas sus variedades”. Ante esta segunda posibilidad nos preguntamos si la palabra “sinfonía” se refiere realmente a un conjunto de voces e instrumentos que suenan acordes a la vez. Quizá la palabra aduzca, en sentido figurado, a la relación de Tirano con sus colaboradores, que no entiende de voces discordantes. Todas estas preguntas que surgen con el título se van respondiendo con la lectura, pues esta nos lleva a la conclusión de que “sinfonía” está utilizada en sentido irónico y que, en cualquier caso, es el Tirano quien lleva la batuta.

La primera parte se centra en la figura del dictador Santos Banderas y en su relación con el séquito que lo rodea. Vemos cómo ejerce su autoridad implacable y cómo manipula a la Colonia española, grupo que lo adula y lo lisonjea. En el primer libro, titulado “Icono del Tirano”, Valle presenta al protagonista principal de la novela. Y este es realmente como un icono, pues parece una máscara inspirada en el Día de los Muertos. Valle se refiere a él como “calavera”, “momia taciturna”, “máscara de muerte”. El nombre del personaje, “Santos Banderas”, nos parece significativo, pues también guarda relación con las celebraciones de “Santos y Difuntos” que enmarcan la acción de la novela. Vemos cómo este primer capítulo encierra ya muchas claves para la construcción del personaje.

En nuestra opinión, se trata de un tipo simbólico, deshumanizado y filtrado por el esperpento. Por tanto, en las manos del director/transductor está el cómo construir al personaje para que los actores le den vida en el escenario. Frases como “parece una calavera con antiparras negras y corbatín de clérigo”, “agaritado en una inmovilidad de corneja sagrada”, o “cruel indiferencia entre el dolor y la muerte” (p. 42) nos ayudan a trazar su perfil; un Tirano cruel, de aspecto cadavérico, inspirado en la iconografía del Día de los Muertos y con cierto aire eclesiástico. Esta asociación entre la religión y la tiranía queda refrendada por el lugar donde el dictador tiene su cuartel general: un antiguo convento desmantelado.

El espacio donde se inscribe la acción, “Santa Fe de Tierra Firme”, es una república imaginaria. Sin embargo, a lo largo de la primera parte encontramos claves que nos remiten a México. En “Icono del Tirano”, leemos: “Santa Fe celebraba sus famosas ferias de Santos y Difuntos. Tirano Banderas, en la remota ventana era siempre el garabato de un lechuzo” (1995: 43). De esta cita extraemos que Santa Fe celebra estas famosas fiestas mexicanas y corroboramos la idea de que el dictador es un estereotipo, un personaje deshumanizado al extremo, “un garabato”. Por tanto, como transductores, hemos tenido en cuenta la falta de profundidad del personaje, así como su carácter simbólico.

La iluminación elegida responde a tonos oscuros o morados, puesto que nos hemos fijado en el texto original: “sol poniente”, “la campa invadida por la sombra morada del convento” (p. 42). El director de escena se ha encontrado ante un texto espectacular que contiene indicaciones para recrear el espacio escenográfico, colores que condicionan la iluminación e informaciones sobre determinados personajes. En el caso del dictador, sabemos también detalles de su vestimenta: lleva “corbatín de clérigo” y “antiparras negras”.

En la escena de presentación del Tirano se nos dice que este se encuentra en su despacho firmando órdenes de fusilamiento y que observa impasible castigos crueles a los indígenas. Las víctimas son enterradas vivas o fustigadas a latigazos. Frente a escenas tan cruentas el director tiene ante sí el desafío de cómo llevarlas a un escenario. Hoy en día, con las nuevas tecnologías audiovisuales, el transductor puede optar por sugerir una escena en lugar de mostrarla de un modo más realista. También puede servirse de imágenes de filmes, cuadros o fotografías que reflejen escenas parecidas de crueldad humana.

Los recursos creativos al alcance del director son amplios pero su elección se fundamenta siempre en el texto original. Si uno escoge un fragmento del filme *¡Que viva México!* de Eisenstein, donde se muestran maltratos a los indígenas, es porque antes ha leído esas estremecedoras escenas de *Tirano Banderas*. Así, el proceso de interpretación se convierte también en un proceso de asociación de ideas y de recursos que nos han servido para construir el hilo argumental de la puesta en escena.

El estilo de caracterización de Valle suele ser impresionista, plagado de frases cortas y sustantivas que nos presentan al personaje con flashes cortos, cual zarpazos o pinceladas sueltas. Aún así, encontramos también descripciones de estilo expresionista donde se

destacan los aspectos caricaturescos del personaje. El director se ha enfrentado al reto de interpretar estos enunciados metafóricos. Un ejemplo lo tenemos con el retrato que hace Valle de la Colonia española: “Santos se retiró de la ventana para recibir a una endomingada diputación de la Colonia española: El abarrotero, el empeñista, el chulo del braguetazo, el patriota jactancioso, el doctor sin reválida, el periodista hampón, el rico mal afamado, se inclinaban ante la momia taciturna” (p. 43).

Vemos cómo el escritor caricaturiza a los integrantes de la Colonia utilizando motes cómicos que los convierten en caracteres estereotipados y vacíos. Este dato tendrá que tenerse muy en cuenta por el director y los actores en la representación. De la lectura de la novela se desprende que Valle tiene toda la intención de ridiculizar a ciertos personajes sobre los que recae el filtro implacable del esperpento. Así, el portavoz de la Colonia, don Celes, que se dirige al Tirano con “aduladoras hipérbolas”, es “orondo, redondo y pedante” y en lugar de hablar, “cacarea”. El rasgo del cacareo entronca con la animalización del personaje, tan típica del esperpento valleinclanesco.

Llegados a este punto y viendo cómo muchos de los seres que habitan el universo de *Tirano Banderas* parecen caricaturas, el transductor puede plantearse qué tipo de género le convendría más para la puesta en escena. La posibilidad de un teatro de marionetas, de máscaras, o de siluetas puede ser una opción. Sin embargo, a medida que avanzamos en la lectura descubrimos personajes mucho más profundos y humanos. Es allí donde, a nuestro juicio, radica la riqueza de la novela. No es únicamente una pieza grotesca que roza lo ridículo. La existencia de personajes que se benefician de la ternura del autor nos ha obligado a verla con otros ojos impidiendo que nos distanciamos de la acción como con el teatro de marionetas. No solo hay espejos cóncavos que deforman a los héroes como en el callejón del gato de *Luces de Bohemia*, también encontramos espejos donde sentirnos identificados. Es el caso del personaje de Zacarías, un indio mexicano que se une a la causa revolucionaria y que pierde a su hijo de la manera más cruel e inhumana: devorado por los cerdos. La historia de Zacarías conmueve al lector y le acerca al personaje. Por oposición, los personajes deformados quedan todavía más en evidencia y se deshumanizan aún más a los ojos del lector.

El mayor desafío al que nos hemos enfrentado ha sido evitar caer en el ridículo a la hora de presentar a ciertos personajes. La línea que separa el esperpento de lo cómico puede

ser muy fina. El Tirano, si bien es un carácter deshumanizado al extremo, no puede ser gracioso para el espectador. Sus gestos, aunque robóticos, no pueden convertirse en vacíos. Santos Banderas representa las consecuencias de la crueldad gratuita, del abuso del poder llevado hasta las últimas consecuencias. Sus acciones pueden provocar rechazo pero, en ningún caso, indiferencia.

En su conjunto la novela presenta una crítica feroz contra la dictadura y su tono es bastante duro. Sin embargo, encontramos en ella alguna escena más cómica y ligera. En ese sentido, el director debe contrarrestar ese tono general serio encontrando algún resquicio para la comedia dentro de la representación. Nos pareció importante rescatar alguna secuencia del libro original que dibuje una sonrisa en el espectador. El texto original contiene algunos momentos cómicos que actúan como bálsamo y equilibran el conjunto.

Un ejemplo de ese tono más ligero lo encontramos en el libro segundo titulado “El ministro de España”. En él se describe al Barón de Benicarlés, ministro de España, como un carácter ridículo y cargado de sátira, empezando por su quilométrico nombre: “El excelentísimo señor son Mariano Isabel Cristino Queralt y Roca Togores, Barón de Benicarlés y Maestrante de Ronda” (1995: 52).

Valle presenta así al personaje: “Lucio, grandote, abobalicado, muy propicio al cuchicheo y al chismorre”, “le hacía rollas las manos y el papo”, “hablaba con nasales francesas”. Su emplazamiento, recostado “sobre un canapé”, y su vestuario, “con quimono de mandarín”, no hacen sino agudizar el retrato cómico del personaje. Se encuentra, además, espulgando “meticulosamente” a su faldero (pp. 52-53).

A lo largo de la secuencia recibe la visita del portavoz de la Colonia española, don Celes, y se produce un diálogo repleto de momentos cómicos. Es de destacar la constante interrupción de los parlamentos de don Celes por parte de Merlín, el perro del ministro, cuyos ladridos siempre suceden en el momento más inoportuno. Este ejemplo es significativo del papel del transductor en la adaptación de dicha escena, pues hemos barajado diversas opciones hasta encontrar la solución definitiva. Finalmente nos hemos inclinado por utilizar un perro/marioneta que el ministro hará ladrar a modo de ventrilocuo en los momentos del diálogo más indicados para lograr el efecto cómico perseguido.

A través de varios ejemplos hemos visto cómo la novela contiene claves para trasladar a escena determinados personajes y ambientes. No obstante, el director dispone de

un amplio margen de interpretación por lo que, basándonos en el texto y en nuestra propia personalidad, hemos decidido cómo escenificar la teatralidad ya señalada en el texto “espectacular” de *Tirano Banderas*. Y ahí radica el proceso de transducción: “en la necesidad de presentar visualmente lo que se describe con palabras que, por lo general, no son definición ostensiva, sino que son valoraciones, interpretaciones del aspecto, de formas, de colores, de relaciones, etc.” (Bobes, 48). Y el director actúa como sujeto de la transducción teatral, dando forma a la adaptación con la libertad posible dentro de los límites marcados por el texto.

Para terminar queremos hacer hincapié en que, frente a este modelo general de transducción, donde a partir de una novela se hace una adaptación para conseguir un texto con diálogos y acotaciones, en nuestro caso se producen una serie de transformaciones que obedecen a la decisión personal de incluir materiales ajenos al relato novelístico. Todos ellos, como veremos a continuación, forman parte del corpus del proyecto y tienen una repercusión directa en el guión escénico que resulta del proceso de transducción.

3. Corpus del proyecto

3.1 La novela *Tirano Banderas*

Tirano Banderas (1926) narra la caída del dictador Santos Banderas, personaje despótico y cruel que mantiene el poder gracias al terror y a la opresión. La acción transcurre en una república imaginaria, Santa Fe de Tierra Firme, sometida a la cruel dictadura del general Tirano Banderas. La novela representa una excepcional descripción de una sociedad y uno de los primeros ejemplos de la llamada “novela del dictador”²¹, pues describe la figura del dictador que se convertiría en cabeza de serie de otras novelas, preferentemente hispanoamericanas como *El Señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias, *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier y *El Otoño del Patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez.

La novela comienza con Filomeno Cuevas, criollo ranchero, armando y organizando sus peonadas para luchar contra Santos Banderas, presidente de la República de Tierra Firme. La insurrección de los criollos se debe al descontento creciente del pueblo contra el gobierno de Banderas. En la revolución participan los indios, algunos criollos, un grupo de intelectuales y algunos militares, entre ellos el coronel Domiciano de la Gándara, un antiguo colaborador del Tirano que decide desertar y unirse a las fuerzas revolucionarias.

Filomeno y su grupo basan sus posibilidades de victoria en el factor sorpresa, en la suerte y en el saberse defensores de una causa justa: la libertad del indio. Por otro lado, al general Santos Banderas le apoya la Colonia española, que teme que la posibilidad de una revolución pueda dañar sus intereses económicos. Al final, el general Banderas es abandonado por todos sus colaboradores y, al verse acorralado, mata a su hija Manolita, que es demente, para que no sea baldonada por sus enemigos. Por su parte, el Tirano se asoma a la ventana de su cuartel y es acribillado a balazos.

²¹ Cf. “The Dictatorship of Rhetoric/ The Rhetoric of Dictatorship: Carpentier, García Márquez, and Roa Bastos”, de Roberto González Echeverría, *Latin American Research Review*, 15/3, 1980, pp. 205-228. *El dictador en la novela hispanoamericana*, de Juan Carlos García. Tesis doctoral, Toronto, Universidad de Toronto, 1999.

3.2 La estructura de la novela

La novela ha sido dividida por el autor en siete partes, un Prólogo y un Epílogo. Cada parte está dividida en tres libros, excepto la cuarta parte que lo está en siete, y cada libro en pequeñas escenas. Las siete partes de que consta la obra están enmarcadas por el Prólogo y el Epílogo.

Con el esquema que sigue a continuación, hemos tratado de resumir la novela:

Prólogo	Parte I	Parte II	Parte III	Parte IV
Filomeno y sus tropas preparan la caída del Tirano. Conocemos al personaje de Zacarías	Presenta al personaje del Tirano, don Celes y el ministro de España	Crítica a la tiranía. Manifestaciones en contra del tirano	El Tirano sospecha de su colaborador, el coronel Domiciano. Este es advertido del peligro que corre por parte de la vidente Lupita “la Romántica”	Fuga de Domiciano. Filomeno reúne a los rancheros. La historia de Zacarías enlaza con el Prólogo
Parte V	Parte VI	Parte VII	Epílogo	
La acción se traslada a la prisión de Santa Mónica, donde un grupo de intelectuales, entre los que se encuentra Don Roque Cepeda, había sido detenido a raíz de las manifestaciones de la parte II	El Tirano decide liberar a don Roque Cepeda para ponerlo de su lado	El Tirano le ofrece una tregua a don Roque, pero ya es demasiado tarde; empieza la revolución	Se consuma la sublevación con la muerte de Tirano Banderas a manos de los revolucionarios, siendo su cabeza expuesta al público y su cuerpo repartido de frontera a frontera	

El Prólogo es como una premonición de lo que será la caída del Tirano y, en él, Valle nos presenta a dos personajes que tendrán un papel protagónico en la sublevación: Filomeno Cuevas, criollo ranchero, y Domiciano de la Gándara, coronel del ejército de Santos Banderas, ahora en el bando revolucionario. El Epílogo confirma lo profetizado por Filomeno Cuevas al hablar con sus tropas: el ataque sorpresa al cuartel de Santos Banderas

surte efecto y se consuma su derrota con la inestimable ayuda de la desertión de los militares que pertenecían al bando de Banderas.

3.3 La estructura de la puesta en escena

Con el fin de plasmar los momentos clave de *Tirano Banderas*, hemos dividido el guión de nuestra adaptación en doce²² escenas que corresponden, a excepción de la primera, a secuencias que juzgamos como fundamentales en el entramado de la novela. La primera escena, que no aparece en el libro de Valle-Inclán, funciona como una escena/prólogo de la representación.

El guión es el resultado del proceso de adaptación estrictamente verbal aunque, en nuestro caso, es mucho más que la adaptación de una novela debido, fundamentalmente, a la introducción de nuevos personajes y situaciones, y al aprovechamiento de otros escritos de Valle y del subcomandante Marcos ajenos al Tirano.

El guión completo se incluye dentro del Cuaderno de dirección, donde se pone de manifiesto la decisión de una propuesta de espectáculo intermedial: la música, la proyección de imágenes y el lenguaje corporal, entre otros, forman parte de los medios utilizados en la puesta en escena.

²² En una primera versión del guión, habíamos dividido la puesta en escena en ocho. La escena prólogo era igual, pero las demás no contaban con los fragmentos de entrevista a Valle. La presencia del escritor gallego era, por tanto, periférica; aparecía al principio y al final de la representación. Más adelante decidimos otorgar mayor protagonismo al personaje de Valle y a su postura ideológica. Con la inclusión del Valle virtual, se crea una dualidad espacial y temporal en la puesta en escena.

A continuación, mostramos el esquema del guión de nuestra adaptación:

Esquema del guión de “Tirano Banderas”

<p>Escena Prólogo: “La despedida”</p> <p>Espacio/tiempo: -El escenario representa México en el primer tercio del siglo XX -Valle en el escenario -Fragmento de la película <i>¡Que viva México!</i> -Valle se marcha. Voz de Valle recitando el poema “Nos vemos”</p> <p><i>Blackout</i></p>	<p>Escena I: “Icono del Tirano”</p> <p>Espacio/tiempo: -España años 20 y México (primer tercio siglo XX) -Valle en la pantalla (entrevista I) -Tirano en el escenario firmando sentencias de muerte -Vía catalejo: proyección del cuadro de Siqueiros</p> <p><i>Blackout</i></p>	<p>Escena II: “La Colonia española”</p> <p>Espacio/tiempo: -España vs México -Valle en la pantalla (entrevista II) -Tirano recibe la visita de la Colonia en su cuartel (escenario)</p> <p><i>Blackout</i></p>	<p>Escena III: “El ministro de España”</p> <p>Espacio/tiempo: -México -Don Celes visita al Ministro en su propia casa (escenario)</p> <p><i>Blackout</i></p>	<p>Escena IV: “El meeting”</p> <p>Espacio/tiempo: -México -Tirano da órdenes a sus colaboradores (escenario) -Vía catalejo: proyección del cuadro de Siqueiros</p> <p><i>Blackout</i></p>	<p>Escena V: “Censura”</p> <p>Espacio/tiempo: -España vs México -Valle en la pantalla (entrevista III) -Tirano con don Celes y un joven periodista (escenario)</p> <p><i>Blackout</i></p>
<p>Escena VI: “La fuga”</p> <p>Espacio/tiempo: -México (cuartel de Tirano) -Tirano y su séquito en el escenario -Aparece Manolita en el escenario (la hija perturbada de Tirano) -Vía catalejo: cuadro se Siqueiros -Tango entre Lupita y Domiciano</p> <p><i>Blackout</i></p>	<p>Escena VII: “Mal presagio”</p> <p>Espacio/tiempo: -México (choza del indio Zacarías) -Domiciano visita a Zacarías. -Ambos se marchan al encuentro del criollo Filomeno Cuevas (cabeza de las tropas revolucionarias)</p> <p><i>Blackout</i></p>	<p>Escena VIII: “Cruel amuleto del destino”</p> <p>Espacio/tiempo: -México (choza de Zacarías) -Los gendarmes de Tirano apresan a la Chinita. -Muere el hijo de Zacarías devorado por los cerdos</p> <p><i>Blackout</i></p>	<p>Escena IX: “Alianza truncada”</p> <p>Espacio/tiempo: -México (prisión de Santa Mónica) -Don Roque Cepeda, ideólogo de la revolución, está detenido. -El dictador irrumpe en la escena para ofrecerle una alianza trampa</p> <p><i>Blackout</i></p>	<p>Escena X: “Preludio de una batalla”</p> <p>Espacio/tiempo: -España vs México -Valle en la pantalla (entrevista IV) -Filomeno, Zacarías y Domiciano (en un manigual)</p> <p><i>Blackout</i></p>	<p>Escena XI: “Revolución”</p> <p>Espacio/tiempo: -España vs México -Valle en la pantalla (entrevista IV) -Filomeno, Zacarías y Domiciano (en un manigual)</p> <p><i>Blackout</i></p>

Como podemos ver a través de este esquema, nuestra puesta en escena se nutre de secuencias del libro de Valle-Inclán que consideramos claves desde el punto de vista dramático.

El guión mantiene el título de “Tirano Banderas” para la futura representación. Somos conscientes de que los cambios introducidos en la transducción, como la introducción de nuevos materiales y de personajes claves en el relato, pueden llevar a cuestionarnos la conveniencia u no de mantener el título y la autoría de Valle en el espectáculo. Las importantes decisiones, de interpretación y de transformación que hemos ido tomando durante el proceso, han provocado que los límites de la novela se hayan traspasado. Sin embargo, consideramos que nuestra propuesta obedece a una interpretación personal de *Tirano Banderas* que comienza con la segunda visita de Valle a México y a la voluntad de demostrar la todavía vigencia de la novela.

Aún así, queremos recordar los puntos innovadores de nuestra propuesta que no aparecen en el texto original de Valle. En primer lugar, la inclusión del escritor gallego como uno de los protagonistas principales de la representación, una decisión que abordamos más adelante en el apartado metodológico; en segundo lugar, la inclusión de texto periféricos como el poema “Nos vemos” escrito por el propio Valle-Inclán y, en tercer lugar, la inclusión del subcomandante Marcos como personaje y de una carta suya como parte del guión.

3.4 El poema “Nos vemos”

Valle-Inclán visitó México en dos ocasiones²³, la primera en 1892-93 y la segunda en 1921. Fruto de su segundo viaje nace la novela *Tirano Banderas* y también el siguiente poema dedicado al indio mexicano recogido por Juan Antonio Hormigón en el libro *Valle-Inclán. Cronología. Escritos dispersos. Epistolario*²⁴:

“Nos vemos” (Valle-Inclán)

¡Adiós te digo, con tu gesto triste, indio mexicano!
Adiós te digo, mano en la mano.
¡Indio mexicano, que la encomienda tornó mendigo!
¡Rebélate y quema las trojes del trigo!
¡Rebélate hermano!
Rompe la cadena, quebranta la peña y la adusta greña
sacuda el bronce de tu sien.
Como a Prometeo te vio el visionario

²³ Zamora Vicente (1995), como ya hemos señalado, se refiere a estos dos viajes en la introducción a su edición de *Tirano Banderas*.

²⁴ También se encuentra una versión reducida del poema en el libro *Entrevistas*, de Joaquín del Valle-Inclán.

a las siete luces del Tenebrario,
bajo las arcadas de una nueva Jerusalén.
Indio mexicano,
mano en la mano,
mi fe te digo.
Lo primero es colgar al Encomendero,
y después segar el trigo.
Indio mexicano,
mano en la mano,
Dios por testigo.

3.5 El libro *Entrevistas*

Además de la novela y del poema, nos hemos basado en fragmentos del libro *Entrevistas*, citado con anterioridad, para construir la personalidad y trazar el perfil ideológico de un personaje tan complejo como Valle-Inclán. Nos hemos centrado, sobre todo, en las entrevistas que abordan el tema de sus viajes a México y su postura con respecto al conflicto entre los indígenas y los terratenientes por el control de las tierras. El material encontrado ha sido de gran ayuda para poder enlazar la acción del escenario –que narra la historia de *Tirano Banderas*– con la acción de la pantalla –que narra la historia de Valle y México. A raíz de la lectura hemos descubierto episodios autobiográficos que aparecen dramatizados en la novela.

3.6 La carta del subcomandante Marcos

Uno de los hallazgos más recientes en el proceso de investigación que afectan directamente al corpus del proyecto, tiene que ver con una carta que el subcomandante Marcos remitió en 1995 al pintor mexicano Alberto Gironella, agradeciéndole el envío de un paquete a su campamento clandestino de Sierra Lacandona; envío que contenía un ejemplar de *Tirano Banderas*, ilustrado por el propio Gironella. Descubrimos dicha carta gracias al artículo “De escritores, pintores y guerrilleros. Valle-Inclán, Alberto Gironella y el Sub-comandante Marcos” de Josefa Bauló (2001).

La misiva del subcomandante contenía citas y alusiones directas a la novela de Valle-Inclán. Este hecho nos pareció de especial trascendencia para justificar la actualidad de *Tirano Banderas*.

En consecuencia, decidimos incluir al subcomandante como personaje enigmático dentro de la representación; el guerrillero adoptaría el papel que otrora perteneciera al

entrevistador de Valle. A pesar de que ambos personajes nunca pudieron coincidir físicamente ni en el tiempo ni en el espacio, pensamos que sí existe un vínculo emocional e ideológico entre ambos. Por esta razón decidimos imaginar una entrevista/conversación entre el autor y el guerrillero donde el segundo apareciera de espaldas, sin mostrar su identidad. Esta se iría desvelando gradualmente con detalles como el traje de guerrillero, el pasamontañas, su afición por fumar en pipa –compartida, por cierto, con Valle– y, finalmente, su admiración por *Tirano Banderas*, novela que llega a considerar como “premonitoria”.

4. El contexto socio-político

Con el fin de ilustrar el peso del marco socio-político e ideológico en nuestra propuesta, hemos escrito un ensayo basado en el triángulo Valle-*Tirano*-México, donde profundizamos en la relación de Valle con el país azteca y establecemos un vínculo entre los hechos que se narran en la novela y la situación actual. Nuestra adaptación de *Tirano Banderas* no comienza y termina en la novela, sino que parte de la última visita del escritor a México y termina con la presencia en el escenario del propio Valle y de alguien tan significativo como el subcomandante Marcos, demostrando que la lucha de los indígenas sigue ahí.

4.1 El triángulo Valle-*Tirano*-México

“México me abrió los ojos y me hizo poeta.
Hasta entonces yo no sabía qué rumbo tomar”

Valle-Inclán

Como ya hemos indicado en la introducción, la novela *Tirano Banderas* apareció en 1926, en medio de una gran expectación y unos años después de la segunda visita de Valle a México, en 1921.

Gonzalo Díaz Migoyo describe así el contexto en que se publica la novela:

En los últimos días de 1926 se publica *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*. En Madrid el clima de expectación era grande. Hacía poco que Valle-Inclán se había incorporado a la vida de la capital tras un retiro de diez años en su nativa Galicia. Iba a ser la primera novela del escritor al cabo de una larga temporada de dedicación exclusiva al teatro, en el que había iniciado un nuevo estilo. El título mismo de la obra era de candente actualidad, pues desde hacía tres años España vivía bajo la dictadura de Miguel Primo de Rivera (1985: 19).

En efecto, si bien se ha apuntado la influencia que las numerosas revoluciones latinoamericanas –y en especial la Revolución Mexicana de 1910– tuvieron para recrear el marco de la acción de *Tirano Banderas*, es importante destacar que Valle vivió de cerca la dictadura de Primo Rivera en España (1923-1930) así como las consecuencias de la

Revolución Rusa y su antítesis, la eclosión del Fascismo en los años veinte.²⁵

La inclusión de Valle como protagonista tiene mucho que ver con el lado teatral de Valle, pero también con el poso autobiográfico de la novela, como también apuntábamos en la introducción.

Los viajes de Valle a México

Se sabe que el escritor gallego visitó México en dos ocasiones (la primera en 1892-93 y la segunda en 1921). A este país le debe Valle, indirectamente, su carrera literaria tal y como podemos leer en la siguiente cita extraída del libro *Entrevistas*:

Hace veinticinco años que estuve por primera vez en México. A este país le debo indirectamente, mi carrera literaria. ¿Por qué? Voy a decirlo enseguida: Mis padres allá en España querían que yo me recibiese de abogado; es decir, que yo terminase esa carrera espantosa a la cual no tenía ninguna inclinación, a pesar de que ya sólo me faltaba el último examen. Pues bien, para no terminarla, me trasladé a México con el dinero que me dieron para recibirme, y allí empecé a seguir mi propio camino; es decir, el literario, no sin antes haber pasado por algunas vacilaciones, ya que solicitaba también muy poderosamente a mi espíritu la carrera de las armas (Joaquín del Valle-Inclán, 2000: 131).

Así pues, en marzo de 1892, Valle se embarca para México y permanece allí hasta marzo de 1893. Y como quedará patente más tarde en su “Autobiografías²⁶” (1903), este primer viaje es objeto de múltiples idealizaciones por parte del escritor gallego. Sin ir más lejos, tal y como recoge Díaz Migoyo en su *Guía de Tirano Banderas*, el propio Valle atribuye el motivo de tal viaje al hecho de que “México era el único país que se escribía con X”. Durante el año que pasa en América se dice incluso que se alista en el Ejército mexicano donde llega a ostentar el cargo de coronel general de los ejércitos de Tierra Caliente (Díaz Migoyo, 1985: 33).

A pesar de que este primer viaje coincide con su etapa más modernista y, por tanto,

²⁵ Johnson (1993) se refiere a estos hechos históricos y su influencia como modelo de la acción de *Tirano Banderas*.

²⁶ Publicado en la revista *Alma española*, 8 (27 de diciembre de 1903).

más tradicionalista, los personajes y el ambiente que sirven de trasfondo a *Tirano Banderas* también son fruto de estas primeras vivencias mexicanas (1892-93)²⁷. Cabe recordar que, en ese momento, Porfirio Díaz se hallaba en el poder y tenía como uno de sus objetivos militares hacer desaparecer a las tribus *yanquis*²⁸. Un hecho real que, años más tarde, tendrá su réplica en el mundo literario de *Tirano Banderas*. El México más problemático y revolucionario lo descubriría a raíz de su segundo viaje (1921) donde la percepción de la realidad y, sobre todo, de la realidad del indio mexicano por parte de Valle, sería muy diferente.

Varios críticos han intentado trazar la actitud ideológica de Valle a lo largo de su carrera y, en concreto, durante su primera estancia en México. A pesar del conocido carlismo y tradicionalismo de su primera etapa literaria, Fernández Medina considera en su artículo “El joven Valle-Inclán en México (1892-93)” que no se puede encasillar a Valle dentro de estas tendencias en el marco de su visita al país azteca. Según se desprende de los escritos de Valle publicados en México, las valoraciones estéticas y artísticas parecen tener más peso que el fondo sociopolítico:

Se puede afirmar que, al comprometerse con la vocación de escritor durante su primera estancia en México, Valle-Inclán no mostró ningún interés significativo por el tradicionalismo ni el carlismo [...] A la luz de artículos como “Ecos de la prensa española”, “Pablo Iglesias”, “Una reunión de obreros”, o “Quiebra escandalosa”, el tradicionalismo no encuentra cabida dentro del pensamiento valleinclanesco en México. [...] Podemos concluir, pues, que el joven Valle-Inclán, durante su visita a México entre 1892 y 1893, se mostró simpatizante de las ideologías proletarias que iban tomando cuerpo en España a finales del siglo XIX (Fernández Medina, 2004: 6).

Valle se muestra, en definitiva, como un hombre “en vías de formación ideológica” durante su primer contacto con el país mexicano.

²⁷ Fernández Medina (2004) estudia en detalle el primer viaje de Valle a México.

²⁸ Cf. Bauló (2001).

El paréntesis español

Según datos recogidos en la biografía de Valle escrita por Ramón Gómez de la Serna, del país azteca regresa el escritor a Galicia, y de allí se muda a Madrid con su primer libro bajo el brazo: *Femeninas* (1894). En la capital vivió años de dura bohemia y comenzó a fraguarse su personaje: mitad bohemio, mitad aristocrático:

Llegó a la corte, presentándose entre los jóvenes como personaje misterioso, aventurero, acuchilladizo y linajudo, que recordaba en el vivir la manera romántica, bien que adobada con cierto aristocrático refinamiento, conforme a la época decadente de los artistas de París. Según esta misma idea romántico-modernista, fraguó en su fantasía el tipo de un personaje, hidalgo a la antigua y bohemio a la moderna (Gómez de la Serna, 2007: 40).

Un personaje al que Valle dio el nombre del Marqués de Bradomín, considerado por muchos como el “alter ego” del escritor por aquella época. Por un lado tradicionalista y monárquico y, por otro, bohemio, vividor y con aires de ‘don Juan’; una personalidad que encaja perfectamente con aquella primera etapa más modernista de Valle, la de sus *Sonatas*.

Su fama va creciendo tanto por su arte, como por la multitud de anécdotas que rodean su estilo de vida excéntrico. En 1907 se casa con la actriz Josefina Blanco.

A partir de 1915, el escritor da un giro radical: se sigue oponiendo a lo mismo, pero ya no desde un tradicionalismo idílico, sino desde posiciones revolucionarias. Cabe recordar que, en 1916, Valle visita el frente aliado tras estallar la Primera Guerra Mundial y recoge sus experiencias en las crónicas de guerra que publicará en *El Imparcial*. Un año más tarde, en 1917, estalla la Revolución Rusa con la consiguiente caída del Zar en marzo de 1917 y la posterior toma de poder por los bolcheviques en noviembre. En España, la revista *La internacional*²⁹ reúne a los partidarios de la III Internacional. Cipriano Rivas-Cheriff entrevista a Valle para la revista y, a las preguntas concretas sobre qué es el arte y qué se debe hacer, Valle responde:

²⁹ Según Díaz Migoyo (1985: 69), “acabada la guerra se crea la III Internacional Comunista (marzo 1919), que tan hondas disensiones produce en las filas del socialismo tanto mundial como español. Los partidarios de la III Internacional crean en Madrid su órgano de expresión, la revista *La Internacional*”. El número de la revista que recoge la entrevista de Rivas-Cheriff a Valle-Inclán se publica en septiembre de 1920.

El arte es un juego -el supremo juego- y sus normas están dictadas por el numérico capricho, en el cual reside su gracia peculiar. Catorce versos dicen que es un soneto. El arte, pues, es pura forma. ¿Qué debemos hacer?: Arte no. No debemos hacer arte ahora porque jugar en los tiempos que corren es inmoral, es una canallada. Hay que lograr primero la justicia social (cit. En Díaz Migoyo, 1985: 69).

Esta justicia social que Valle reclama para el pueblo entronca directamente con la posición de cercanía que adoptaría el escritor para con el indio mexicano a raíz de su segunda visita al país; un escritor que ya no puede quedarse de brazos cruzados ante la realidad española y ante la mexicana, defendiendo así una literatura social y comprometida.

A partir de 1920, año de *Luces de Bohemia*, sus declaraciones en ese sentido se hacen más frecuentes. Llegamos al momento de su segunda visita a México, un viaje que representa un punto de inflexión en la carrera de Valle y donde comienza a fraguarse la historia de *Tirano Banderas*.

El segundo viaje a México

Valle viaja tras la invitación formal del gobierno mexicano, presidido por el general Obregón, quien contacta con el escritor a través de Alfonso Reyes, viejo amigo de Valle y representante cultural de México en España. La propuesta coincide con el centenario de la independencia del país azteca.

Una vez en tierras mexicanas, Valle se posiciona inequívocamente al lado de los indígenas en su lucha por recuperar sus tierras, y critica abiertamente a los comerciantes y demás representantes de la Colonia española, que tienen al indio en clara posición de sumisión. Defiende, así, la lucha mexicana frente a la delegación española presente en el país, integrada en su mayoría por terratenientes latifundistas.

Curiosamente, tal y como recogemos en el guión de la adaptación, Valle fue objeto de una visita por parte de la Colonia española durante su estancia en México. El objetivo era claro: pedirle que intercediera en favor de sus paisanos en la lucha por el control de las tierras. El escritor se negó rotundamente, provocando un conflicto de grandes dimensiones:

A poco de mi llegada (a México) me visitó el ministro español acompañado de una comisión de Grandes de la colonia española a pedirme que intercediera a favor de ellos en el asunto del reparto de tierras a los nativos.

“Me enteraré del caso; vuelvan mañana” –les dije– y, efectivamente al otro día les hablé la verdad, tal y como yo la sentía. “No cuenten conmigo porque para mí es un caso de conciencia. El presidente Obregón es un gran gobernante, que conoce a su pueblo y lo ama. Y está en el Gobierno para hacer justicia”.

“El presidente Obregón sabe perfectamente cómo han sido adquiridas la mayor parte de esas grandes extensiones de terreno del que ustedes se creen legítimos propietarios [...] a río revuelto y en combinaciones nada limpias [...]”.

Yo sustento la opinión de que la verdadera política de atracción que debe seguir España en América, y también los españoles que habitan ese continente, es apoyar resueltamente a los gobiernos constituidos y no, como en este caso, que por afinidad de intereses, se alían con los yanquis (Joaquín del Valle-Inclán, 2000: 137-138).

Valle no dudó en utilizar palabras como “revolución” en sus discursos para referirse a las tentativas históricas mexicanas por conseguir una situación de equilibrio social. Josefa Bauló³⁰ se hace eco de unas palabras de Valle a su amigo Alfonso Reyes, donde el escritor expresa con claridad su diagnóstico de la situación latinoamericana:

A más que la revolución de México, es la revolución latente en toda América Latina. La revolución por la independencia, que no puede reducirse a un cambio de vice-reyes, sino a la superación cultural de la raza india, a la plenitud de sus derechos, y a la expulsión de judíos y moriscos gachupines. Mejor, claro está, sería el degüellen.

Estas palabras nos remiten al poema que Valle dedicó al indio mexicano, citado previamente en el corpus. Un poema de claro contenido político y que se ha convertido en un alegato revolucionario durante nuestra adaptación.

La cita también hace referencia a la necesidad de expulsión de los “judíos y moriscos gachupines” que integran la Colonia española. Precisamente este grupo de personajes aparecerían años más tarde ridiculizados bajo el filtro esperpéntico en la novela *Tirano Banderas*. Nos referimos a don Celes, portavoz de la Colonia española, el Barón de

³⁰ Bauló (2001) recoge estas palabras de Valle a su amigo Alfonso Reyes, citadas en el libro de Dru Dougherty. *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid, Espiral/Fundamentos, 1982.

Benicarlés, ministro de España y el empeñista señor Peredita. Los tres representan figuras estereotipadas junto a otro grupo de seres sin personalidad que adulan a Tirano y que completan la delegación española.

El crítico Antonio Espina, uno de los pocos que defendieron la denuncia del colonialismo en *Tirano Banderas*, afirma que “Entre un Barón de Benicarlés y un don Celes Galindo, han solido estar rebotando frecuentemente los intereses materiales y morales de España en América” (cit. en Dougherty, 1982: 380).

Hay otros paralelismos entre la realidad vivida y protagonizada por Valle en tierras mexicanas y el contenido de la novela. En concreto, y según el artículo de Josefa Bauló, una conferencia presentada en el Ateneo de Madrid a su regreso de México titulada “El deber cristiano de España en América³¹”. En esta, el escritor vuelve a defender la necesidad de redimir al indio de su injusta situación de sometimiento. En las páginas de *Tirano Banderas*, encontramos un discurso parecido en boca del licenciado Sánchez Ocaña en el mitin del Circo Harris (1995: 79-82).

Abrimos ahora un paréntesis para referirnos a la realidad española. Durante la segunda estancia en México de Valle, en España se vive el Desastre de Annual en Africa (22 de julio de 1921) provocando una grave derrota militar española frente a las tropas rifeñas. Como consecuencia, se abre una grave crisis política que deja muy maltrecha la monarquía liberal de Alfonso XIII. Al hilo de estos acontecimientos, Valle, que todavía se encontraba en el país azteca, deja para la posteridad unas declaraciones que causan gran revuelo, donde tacha de “cobarde” al Rey de España. A continuación reproducimos un fragmento de la entrevista concedida a un periodista cubano de la que se hicieron eco los medios mexicanos:

-¿Qué opina usted de nuestro Rey?

-El Rey es un cobarde...

-¿Cómo?

-Sí, señor; un cobarde vergonzoso...

[...]

-Pues su fama es la de un valiente.

³¹ Bauló (2001) se refiere a esta conferencia en su artículo y en su traslación literaria a la novela *Tirano Banderas*.

-¡Quiá! Eso es lo que creen por aquí.

-Eso es lo que se cree en todo el mundo, don Ramón.

-Pues no hay tal. Esa fama la paga el Intendente de Palacio tan sólo con unos cuantos miles de pesetas.

-¿Y qué haría el Rey en caso de una revolución?

-Huir, huir como un cobarde. Eso es lo único que saben hacer los reyes (cit. En Díaz Migoyo, 1985: 74-75).

Valle critica al Rey Alfonso XIII sin tapujos. Cabe recordar que los problemas generados por el Desastre del Annual fueron causa directa del golpe de Estado y la dictadura del general Primo de Rivera en España.

Antes de regresar a Galicia tras su viaje a México, don Ramón hace escala en Nueva York y aprovecha para dar una conferencia donde hace balance de su experiencia por tierras mexicanas. Del contenido, resumido en un artículo de *La prensa*, destacamos el siguiente fragmento, clara muestra de la lucha de Valle por defender al indio mexicano y por tratarle de igual a igual:

El orador (Valle-Inclán) dice que el indio en México, que España emancipó y a quien se le concedieron después de la conquista todos los derechos de hombre libre, ha perdido ahora su libertad hasta de ser humano y sufre una situación peor que la de los esclavos que se cuidaban y atendían como mercancía que era parte del capital del amo. Combate la política de latifundistas de México, en su oposición a que se concedan al indio mejores jornales, tierras, libertad para elevarse en la vida e instrucción. Afirma que en las haciendas de México no hay escuelas, no se da atención médica a los indios, no se les vacuna, no se les trata siquiera humanamente. Declara que los que combatieron allí encarnan el espíritu más reaccionario, enemigos de la justicia e ignorantes de las cualidades del indio mexicano, a cuya raza pertenecieron Juárez, Altamirano y el mismo general Díaz (cit. en Bauló, 1982: 9).

Es significativo que, en la traslación literaria de la vida a la novela, el indio mexicano adopte en *Tirano Banderas* dos caras totalmente opuestas. Por un lado, la del dictador Santos Banderas, el indio que encarna el espíritu más reaccionario y que se posiciona al lado de los latifundistas que explotan a los indígenas. Por otro, la de Zacarías el Cruzado, el indio humilde, alfarero, que se convierte en la cabeza visible de las tropas revolucionarias

que acaban dando muerte al Tirano. Esta oposición también queda patente en el trato que dispensa el autor hacia estos personajes. A Banderas, el autor lo ridiculiza hasta el punto de parecernos un pelele, un ente mecánico, frío y cruel. En cambio, a Zacarías, el autor lo tiñe de humanidad y ternura. Este último representa, para nosotros, el protagonista ideal del poema de Valle.

En línea con la opinión vertida por Victor Ouimette en su ensayo “El centro patético en *Tirano Banderas*” (1989), consideramos a Zacarías como el verdadero héroe de la novela, un personaje que simboliza la lucha de todo un pueblo oprimido. Es “la personificación y ejemplificación de las causas humanas de la revolución”, nos dice Ouimette (cit. en Dougherty, 2011: 47), en su calidad de víctima de la tiranía tanto a nivel racial como social. Curiosamente, un personaje cuya caracterización evita caer en el esperpento permitiendo así que el lector se identifique con él; pues en Zacarías confluyen tanto la persona humana con valores que reconocemos, como el revolucionario indígena “que sale de la masa anónima y determina en gran parte el curso de la historia en Santa Fe de Tierra Firme” (Dougherty, 2011: 47).

Una vez concluido su periplo por tierras americanas, Valle regresa a España con el vivo recuerdo de la situación de penuria y sometimiento que viven los indígenas. Poco después decide enviar el poema dedicado al indio mexicano al director del diario *Excelsior* de México.

Su postura con respecto a la situación mexicana queda condensada en una carta enviada al seminario *España*, de la cual reproducimos el siguiente fragmento:

Los Gobiernos de España, sus vacuos diplomáticos y sus ricachos coloniales, todavía no han alcanzado que por encima de los latifundios de abarroteros y prestamistas estén los lazos históricos de cultura, de lengua y de sangre.

La Colonia española de México, olvidada de toda obligación espiritual, ha conspirado durante este tiempo, de acuerdo con los petroleros yanquis. Y aun cuando ahora, perdido el pleito, alguno se rasgue las vestiduras y se arañe la cara, nadie podrá negar que ha sido imposición de aquellos trogloditas avarientos, la política de España en México. Hora es ya de que nuestros diplomáticos logren una visión menos cicatera que la del emigrante que tiene un bochinche en América (Díaz Migoyo, 1985: 212).

Ambas realidades, tanto la mexicana que el escritor vivió de cerca, como la española que seguía desde la distancia, calan hondo en el sentir del autor de *Tirano Banderas*. Fruto de este bagaje emocional, de estas memorias que Valle trae consigo a regreso a España y de la propia realidad española, dictadura de Primo de Rivera (1923-30) mediante, nace su novela de ‘Tierra Caliente’.

Con respecto a su postura hacia la realidad española, destaca que, desde el comienzo de la dictadura de Primo de Rivera, el escritor choca frontalmente con esta. Tal y como indica Díaz Migoyo (1985: 82-83), en 1925 Valle pronuncia una conferencia en Burgos sobre *La literatura nacional española* donde carga duramente contra el régimen dictatorial. También en las tertulias de los cafés –ahora cada vez más políticas que literarias o artísticas– critica abiertamente a Primo de Rivera y al Rey Alfonso XIII, en línea con las declaraciones mexicanas de 1921, citadas con anterioridad. Baste reproducir estas opiniones de Valle vertidas al periodista argentino Edmundo de Guibourg: “El rey es un muñeco grotesco. Son muchos los que piensan que puede suscitarse algún desacuerdo entre Alfonso y Primo de Rivera. ¡De ningún modo! El Directorio se hizo para salvar al Monarca. El beodo y el cretino se entienden perfectamente” (Díaz Migoyo, 1985: 83). Al parecer, dichas declaraciones no tuvieron consecuencias personales.

Su oposición al régimen provoca que Valle sea encarcelado en dos ocasiones en el año 1929. De su segunda estancia en prisión nos parece significativa la descripción que el propio Primo de Rivera, a través de una nota oficiosa, hace del escritor gallego:

Ha dado lugar el eximio escritor y extravagante ciudadano señor Valle-Inclán a la determinación de su arresto, porque al negarse a satisfacer la multa de 250 pesetas que le había sido impuesta por infracción gubernativa con el ánimo de evitarle privaciones de la libertad, ha proferido contra la autoridad tales insultos y contra todo el orden social establecido ataques tan demoledores, que se ha hecho imposible eximirle de sanción, como era el propósito... (Díaz Migoyo, 1985: 85).

Queda constancia, mediante esta nota, de la rebeldía y valentía de Valle para enfrentarse con las injusticias sociales tanto en el ámbito de la vida como en la literatura. Buen ejemplo de ello es, sin duda, su novela *Tirano Banderas*.

El contexto de Tirano Banderas

En 1910 el pueblo mexicano lograba sacudirse de encima una tiranía que había durado más de 30 años: la dictadura de Porfirio Díaz.

México y, especialmente, la Revolución mexicana, fueron para Valle “el país y la revolución hispanoamericanos por excelencia” (Díaz Migoyo, 1985: 209). Si bien a su primera visita llegaba don Ramón encarnando el espíritu patriótico español, poco a poco acabó adoptando al país mexicano como su segunda patria: “La verdad es que fui a México con el propósito de conquistarlo. Pero en vez de luchar contra México luché por México, a favor de México... Y es lo que seguiré haciendo” (1985: 209).

A lo largo de los viajes de Valle al país azteca hemos podido comprobar una evolución con respecto a su postura ideológica. Una postura influenciada, en gran medida, por su visión personal y su filtro casi exclusivamente mexicano. Y aunque es cierto que llegó a visitar otros países latinoamericanos como Argentina, Bolivia o Cuba, ninguno dejó tanta huella en su memoria como el mexicano.

Según Díaz Migoyo la “historia” que sirve de trasfondo a *Tirano Banderas* es doble. Por un lado, la propia historia de México que va desde 1876 a 1920. Estos años comprenden desde la subida al poder de Porfirio Díaz hasta la inminente elección del general Álvaro Obregón como presidente. Dicha historia aparece concentrada en *Tirano Banderas*, donde se narra la caída de cierta dictadura (la del General Santos Banderas) durante los días 1, 2 y 3 de noviembre de 1892, fecha que coincide con el primer viaje de Valle a México.

Por otro lado, y siempre desde la visión de Díaz Migoyo, la novela se basa también en la historia hispanoamericana desde sus orígenes coloniales, pero sobre todo desde los años de la Independencia. Valle combina así elementos pertenecientes a “realidades históricas panhispánicas” junto a otros de índole predominantemente mexicana. La suma de todo ello es una prueba según Díaz Migoyo de la “americanidad de lo mexicano” que queda reflejada en la novela (1985: 209).

Don Ramón vivió cerca de un año en el país mexicano, entre 1892-93, siendo Porfirio Díaz presidente. Por esta razón, son muchos los críticos que coinciden en ver en Porfirio el modelo de inspiración más directo para el personaje del dictador Santos Banderas. Ambos

comparten su pasado como seminaristas así como el desprecio por sus propios orígenes indígenas, para acabar protegiendo los intereses de las clases más privilegiadas.

Una de las figuras intelectuales más relevantes de la oposición al gobierno del General Díaz, Ricardo Flores Magón (1872-1922), utiliza algunas metáforas e imágenes en su artículo “El derecho a la rebelión”, que nos remiten también al personaje de Santos Banderas y a su ocaso. Magón equipara a Porfirio con un Buitre Viejo:

Desde lo alto de su roca el Buitre Viejo acecha [...] El Buitre Viejo se sumerge en el abismo de su conciencia, hurga los lodos del bajo fondo; pero nada halla en aquellas negruras que le explique el porqué de la rebelión. Acude entonces a los recuerdos; hombres y cosas y fechas y circunstancias pasan por su mente como un desfile dantesco: pasan los mártires de Veracruz, pálidos, mostrando las heridas de sus cuerpos recibidas en una noche, a la luz de un farolillo, en el patio de un cuartel, por soldados borrachos mandados por un jefe ebrio también de vino y de miedo [...] El Buitre Viejo alisa con rabia las plumas alborotadas por el torbellino de los recuerdos, sin encontrar en éstos el porqué de la revolución. Su conciencia de ave rapiña justifica la muerte, ¿Hay cadáveres? La vida está asegurada (1972: 30-31).

Del relato de Flores Magón retenemos dos ideas: la “animalización” de Porfirio Díaz equiparándolo a un buitre y a un ave de rapiña y la “ignorancia” del Tirano que no quiere ver la rebelión que avanza y que terminará por engullirle. El relato termina precisamente con el dictador víctima de su propia incredulidad: “Y el Buitre Viejo acecha desde lo alto de su roca, fija la sanguinolenta pupila en el gigante que avanza sin darse cuenta aún del porqué de la insurrección. El derecho a la rebelión no lo entienden los tiranos” (p. 32).

En la novela de Valle, el dictador es “cosificado” y “animalizado” con frecuencia: “parece una calavera con antiparras negras y corbatín de clérigo”, presenta una “inmovilidad de corneja sagrada” o se asemeja a un “pájaro nocharniego”. Todas estas imágenes nos recuerdan al “Buitre Viejo” de Flores Magón. Asimismo, cuando las tropas revolucionarias cercan al Tirano de ficción, este se resiste a admitirlo y continúa dictando órdenes de un modo déspota, jurando castigos severos a los cobardes y traidores y arengando a su séquito con despecho. Actitudes, todas ellas, de alguien que no quiere aceptar la derrota y que intenta ejercer su poder tiránico hasta el último momento.

Otro dato destacable relacionado con Santos Banderas es su afán por observar el Universo. Al Tirano le gusta observar las estrellas en la intimidad e incluso hace referencia a un famoso cometa que anuncian los astrónomos europeos: “cinco fechas para que sea visible el famoso cometa que anuncian los astrónomos europeos” (p. 94). Esta mención por parte del dictador tiene su origen en la visita del famoso cometa de Halley, visible durante los primeros meses de 1910. Al parecer, a causa de su brillo y dimensiones, el pueblo creyó que presagiaba la guerra y acabó siendo objeto de numerosas leyendas populares. Un ejemplo de ello es el siguiente corrido mexicano:

En mil novecientos diez
comienzan las profecías,
se levantó la nación
contra de Porfirio Díaz³².

Abordamos ahora otra de las figuras políticas que pudieron inspirar a Valle-Inclán para la construcción de uno de los personajes de *Tirano Banderas*. Nos referimos a Francisco Madero, líder de la revuelta contra Porfirio y presidente electo en 1911. Precisamente Valle indicó a su amigo Alfonso Reyes que se inspiró en Madero y en su entorno más íntimo de colaboradores para construir el personaje de don Roque Cepeda, líder de la oposición electoral contra Santos Banderas. Curiosamente el nombre del personaje novelesco parece inspirado por el doctor Rafael Cepeda y el licenciado Roque Estrada, dos miembros de campaña de Madero³³ que fueron los primeros en unirse a él con el estallido de la revolución armada.

Una de las coincidencias entre el personaje de ficción, Roque Cepeda, y el de carne y hueso, Francisco Madero, es su paso por la cárcel. En el caso del segundo, se sabe que fue encarcelado en San Luis de Potosí en junio de 1910. Allí mismo se redacta el plan

³² El corrido mexicano es una composición poética popular, generalmente anónima, que narra los acontecimientos sobresalientes de la vida pública o las hazañas de los personajes famosos. El género alcanzó su período de mayor florecimiento durante la Revolución. (cf. Thiercelin, 1972: 57).

³³ Díaz Migoyo se hace eco de esta coincidencia y explica, además, que el licenciado Roque Estrada, buen orador y autor de *La Revolución y Francisco Madero*, le acompañaría (a Madero) desde el principio de su campaña electoral y sería encarcelado junto a Madero por Porfirio Díaz en junio de 1910. Ambos colaboradores (Roque Estrada y Rafael Cepeda) serían “los primeros en unirse a Madero cuando éste escapó de San Luis de Potosí a San Antonio, Texas, lugar donde permanecería hasta febrero de 1911, ya declarada la revolución de la que se hizo cargo” (Díaz Migoyo, 1985: 239).

revolucionario de San Luis Potosí, fechado en 5 de octubre y firmado por el propio Madero³⁴. En el caso de Roque Cepada, este es encarcelado en el Fuerte de Santa Mónica, lugar que, según reza el libro, había servido en repetidas ocasiones como prisión de reos políticos en las luchas revolucionarias. La descripción del Fuerte por parte de Valle nos traslada a un lugar terrorífico: “tenía una pavorosa leyenda de aguas emponzoñadas, mazmorras con reptiles, cadenas de garfios y cepos de tormento” (1995: 179). Un lugar donde se fusilaba por orden secreta de Banderas: “todas las tardes en el foso del baluarte, cuando las cornetas tocaban fajina, era pasada por las armas alguna cuerda de revolucionarios. Se fusilaban sin otro proceso que una orden secreta del Tirano” (p. 179).

Una de las imágenes más duras de la cuarta parte del libro, cuya acción transcurre en la cárcel de Santa Mónica, es sin duda la descripción de los cadáveres que yacían en el mar. La prisión estaba construida sobre los arrecifes de la costa, y los cuerpos de los fusilados eran arrojados al agua:

Hilo de la muralla, la curva espumosa de las olas balanceaba una ringla de cadáveres. Vientres inflados, livideces tumefactas. Algunos prisioneros, con grito de motín, trepaban al baluarte. Las olas mecían los cadáveres ciñéndolos al costado de la muralla, y el cielo alto, llameante, cobijaba un astroso vuelo de zopilotes, en la cruel indiferencia de su turquesa (p. 182).

Esta situación tan desgarradora no solo existe en las páginas de *Tirano Banderas*. Desgraciadamente, encontramos testimonios que nos trasladan a situaciones parecidas en la realidad mexicana de aquella época, donde cadáveres de obreros eran trasladados en ferrocarril y arrojados al mar en Veracruz, concretamente en la fortaleza de San Juan de Ulúa³⁵. Así lo explica el periodista norteamericano John Kennet Turner, que recoge las palabras de un testigo presencial tras la matanza de obreros en Río Blanco:

³⁴ Plan que recoge el capítulo “La etapa maderista” del libro *La Revolución mexicana* de Thiercelin (1972: 42-46).

³⁵ San Juan de Ulúa es la fortaleza, construida durante la época colonial en un islote frente a Veracruz, en donde Porfirio Díaz encerraba a los presos políticos.

Yo no sé a cuantos mataron -me dijo el hombre que había estado con los rurales-; pero en la primera noche, después que llegaron los soldados, vi dos plataformas de ferrocarril repletas de cadáveres y miembros humanos apilados. Después de la primera noche hubo muchos muertos más. Esas plataformas -continuó- fueron arrastradas a un tren especial y llevadas rápidamente a Veracruz, donde los cadáveres fueron arrojados al mar para alimento de los tiburones (cit. en Tiercelin, 1972: 37).

Este último testimonio es una prueba más del diálogo constante entre la realidad mexicana que Valle conoció y la ficción –en ocasiones inspirada en la realidad– de *Tirano Banderas*. Otra de las singulares coincidencias entre la novela y la vida es el lugar escogido por Valle, el “Circo Harris” para celebrar el mitin político organizado por las Juventudes Democráticas. Un acto donde interviene don Roque Cepeda y se empiezan a oír gritos contra Santos Banderas y su régimen dictatorial. Al parecer, según indica Díaz Migoyo, uno de los mítines durante la primera campaña electoral de Francisco Madero y de Roque Estrada tuvo lugar “bajo la carpa del circo Atayde, en Mazatlán, el 2 de enero de 1910” (Díaz Migoyo, 1985: 241).

Uno de los personajes más anclados en la realidad mexicana es el de Filomeno Cuevas, criollo ranchero que se encarga de organizar el ataque armado contra Santos Banderas. Su nombre de pila, observa Díaz Migoyo, nos remite al de un conocido periodista antiporfirista, Filomeno Mata, director de *El Diario del Hogar*, y que fuera encarcelado en repetidas ocasiones por sus escritos críticos contra el dictador. El apellido, Cuevas, estaba asociado con “las familias españolas pudientes de la época de México” (Díaz Migoyo, 1985: 244). Todas las demás circunstancias del personaje apuntan a la figura histórica de Álvaro Obregón, amigo personal de Valle y presidente electo de México entre 1920 y 1924.

Valle sintió verdadera admiración por Obregón, al que consideraba su “ideal de hombre de acción y de principios” (Migoyo, 245). Los dos coincidían en sus orígenes celtas; gallego para Valle e irlandés para Obregón y los dos eran mancos; Valle perdió su brazo izquierdo tras una disputa con el periodista y escritor Manuel Bueno, y Obregón perdió el derecho en la batalla de Celaya, donde derrotó a las tropas de Pancho Villa (Díaz

Migoyo, 245).

En 1921, año de su segundo viaje a México, Obregón regaló personalmente a Valle un ejemplar dedicado de sus Memorias, *Ocho mil kilómetros de campaña* (1917), donde explicaba su participación en la Revolución mexicana. Maderista convencido, Obregón acabaría revelándose como un gran estratega militar siendo considerado, a finales de 1919, como “el más reputado de los generales revolucionarios³⁶” (Migoyo, 1985: 247). Es significativo pues, que el personaje de Filomeno Cuevas defiende en el libro una estrategia militar basada en el instinto y la corazonada y que acabe, a la postre, triunfando su asalto al cuartel militar de Banderas.

Llegamos así al personaje de Zacarías que, aunque no se le conoce un “otro yo” en el mundo real, sí responde, según Dougherty, al tipo de personaje descrito por Valle en 1920, al razonar sobre la nueva dirección que vislumbraba para la novela. Un hombre desconocido, “prácticamente anónimo, el hombre-masa para el Estado, pero dotado de su propia humanidad, en nada inferior a la del dictador, también indio y padre” (2011: 348). Un hombre, en definitiva, que se convierte en doble protagonista para Valle: tanto en el poema revolucionario como en la novela.

Para Dougherty, Valle logra condensar en ambos personajes el drama de todo un país. Dos hombres que, curiosamente, ni siquiera llegan a conocerse a lo largo de la novela: “Santos Banderas, el indio traicionero, renegado; y Zacarías, el indio víctima, estoico” (p. 348). Un drama que se nutre de un fondo real en el que tienen cabida dictadores como Porfirio Díaz, políticos y militares como Madero y Obregón, y hombres anónimos que representan la cara del pueblo más oprimido.

Analizando en perspectiva los años que van de 1921 a 1926 –segunda visita de Valle a México y publicación de *Tirano Banderas*– parece indudable que el triunfo de la Revolución mexicana, su asentamiento y la figura histórica de Álvaro Obregón, entre otras, forman parte del bagaje emocional de Valle y del contexto de la novela. Todo ello sin

³⁶ Díaz Migoyo repasa los hechos más significativos de la trayectoria política de Obregón. Destaca la entrada a escena para defender a Madero de la campaña en su contra del general Pascual Orozco. Esta campaña acabaría con la muerte de Madero durante la Decena trágica y llevaría al poder a Victoriano Huerta. Durante la presidencia de Obregón tuvo lugar una verdadera transformación en México. Según el autor, Obregón atendió “a las causas básicas del descontento y la injusticia que alimentaron los diez años anteriores de lucha revolucionaria” (1985: 247).

olvidar la realidad española que, focalizada en la dictadura de Primo de Rivera, también tiene su espacio en la memoria del escritor gallego.

4.2 *Tirano Banderas* a través del filme *¡Que viva México!* y de los murales mexicanos

Una vez analizado el contexto histórico en el que se inscribe la novela nos detendremos en algunas manifestaciones artísticas (filmes, murales, grabados) contemporáneas a la novela y que, a nuestro modo de ver, subrayan y enfatizan el contenido de la misma. Muchos de estos documentos han sido también ejes narrativos de la adaptación.

El primer documento es de carácter audiovisual y corresponde a extractos de la película *¡Que viva México!*, de Sergei Eisenstein.³⁷ En concreto se trata de la reconstrucción de un filme inacabado de Eisenstein (rodado en 1931-32), que versa sobre la historia de México desde 1900 y la dictadura de Porfirio Díaz hasta la revolución de 1910-1916. Este nuevo montaje a cargo de Grigori Alexandrov pretende ser fiel al guión original de Eisenstein en la presentación de las secuencias que integran el documental. De todas estas rescataremos imágenes de la quinta parte titulada “Soldadera” que muestra imágenes de la revolución mexicana a través de la experiencia de mujeres mexicanas que lucharon junto a sus hombres. La escena está básicamente construida a partir de fotogramas. La intensidad y la brutalidad que encierran algunas imágenes coinciden con episodios del libro de Valle; especialmente de la primera parte “Icono del Tirano”, donde un indio ensangrentado y maniatado es llevado frente a Santos Banderas, quien a su vez se encuentra firmando sentencias de fusilamientos. El castigo del indio es el de ser enterrado vivo. Un hecho atroz, de gran dureza y crueldad que también queda patente en las imágenes de Eisenstein. Vemos, por tanto, que dos manifestaciones artísticas coetáneas aunque distintas coinciden en señalar crímenes paralelos contra la población.

Hay otros puntos de coincidencia entre la novela y el filme. La última parte de la película, “el epílogo” se centra, sobre todo, en las celebraciones del Día de los Muertos tan significativo en la cultura mexicana. La iconografía asociada a la muerte, con sus máscaras que semejan calaveras, inundan las imágenes del filme. Ese contexto asociado a los días de

³⁷ Disponible en línea: <http://www.youtube.com/watch?v=FS0goKgCuIE>. Cf., además, las notas 70 y 82.

Santos y Difuntos también aparece en la novela *Tirano Banderas*, manifestándose a varios niveles. Primero en el contexto temporal donde se inscribe la acción, ya que esta acontece durante los tres primeros días de noviembre, fecha coincidente con las celebraciones del Día de los Muertos. Después, en la figura del dictador Santos Banderas. Un personaje esperpéntico descrito como “momia”, “máscara de muerte”, “calavera” o “cuervo”. Todas ellas imágenes asociadas con la muerte o con la noche. Y, finalmente, en el propio nombre del dictador: Santos Banderas, donde el empleo de la palabra “Santos” recuerda al día de Santos y Difuntos. Irónicamente, aún llamándose “Santos” acabará convirtiéndose en difunto al final de la obra. Un hecho que parece anticipar la simbología de muerte –calavera, máscara de muerte, momia– que le rodea durante la novela.

El documento de Eisenstein nos ha servido como prueba de la memoria que Valle-Inclán trae consigo a España, tras su viaje a México, y que también queda plasmada en su novela. Para ello hemos realizado un corto montaje del filme que proyectaremos durante la escena prólogo. En anexo adjuntamos un DVD con el documento final, realizado a través de imágenes de la quinta parte “Soldaderas” y de la sexta y última “Epílogo”.

A continuación, pasaremos a analizar varios murales y grabados mexicanos que, según nuestra opinión, también guardan relación con el contenido de *Tirano Banderas* y del poema dedicado al indio mexicano. Algunos de ellos han sido utilizados como pilares narrativos de la puesta en escena.

Cuadro *El abrazo de Diego Rivera*

Durante la escena prólogo “La despedida”, el personaje de Valle recita el poema “Nos vemos” en voz alta, con el escenario desnudo. En un principio pensábamos acompañar los versos con imágenes de murales proyectadas. Sin embargo, creemos ahora que el impacto de las palabras será mayor con un trasfondo oscuro y sencillo. A pesar de este cambio de dirección, consideramos oportuna una interpretación del poema a través de pinturas significativas de aquél momento histórico.

Los primeros versos del poema, se pueden leer a través del cuadro “*El abrazo*” (1923), de Diego Rivera:



Diego Rivera, *El abrazo* (1923)

La imagen de este abrazo nos parece un trasfondo ideal para el inicio del poema, el cual expresa, en un tono de cierta tristeza, la despedida entre Valle y el indio mexicano a quien le dedica sus versos: ¡Adiós te digo con tu gesto triste, indio mexicano! / Adiós te digo, mano en la mano. / ¡Indio mexicano, que la encomienda tornó mendigo!

El fresco pertenece a una serie de murales que Rivera pintó para el Ministerio de Educación de Ciudad de México. En la imagen se puede ver a un trabajador abrazado a un campesino. La fusión entre el trabajador explotado y la solidaridad del campesino nos transmite una sensación de compañerismo casi fraternal. El autor del libro *Mexican muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*, Desmond Rochfort, interpreta el cuadro en cuestión aludiendo también a connotaciones religiosas:

The unity expressed in the embrace of the peasant and industrial worker, with the peasant's sombrero resembling a halo and his serape a religious cloak, conveys all the religious passion of a secular annunciation, visiting the two figures in a spirit of human brotherhood. The fusion [...] of the labour, exploitation and solidarity of the Mexican worker with allusions to the passion of Christ represents one of the most striking and poetic elements in Rivera's artistic vocabulary (Rochfort, 1993: 54).

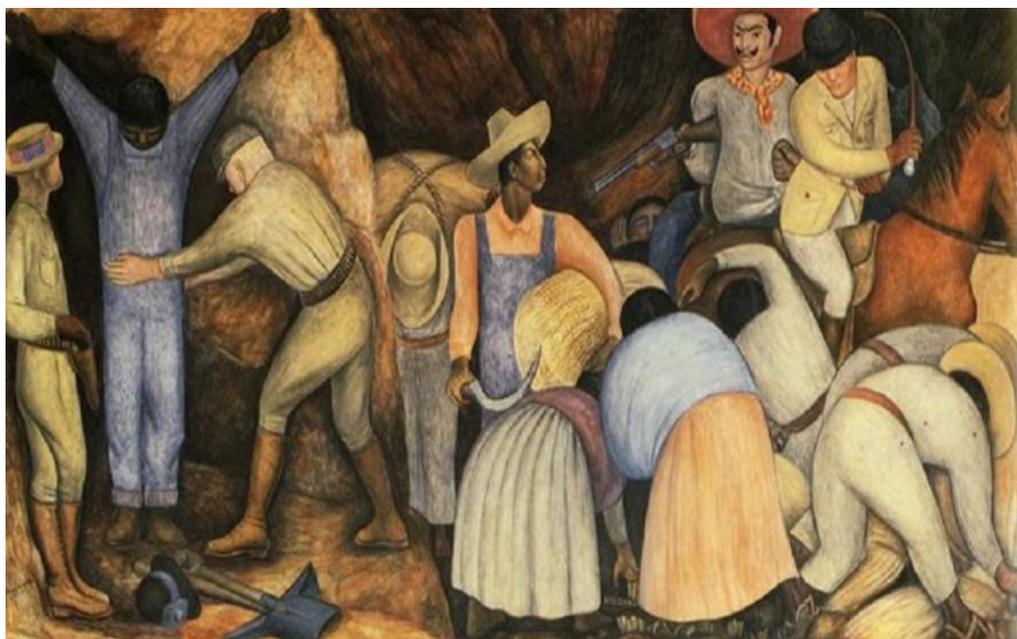
Curiosamente, Valle-Inclán también alude a varios elementos religiosos en su poema. Un escrito en el que invita al indio a la revolución y donde combina, tras una introducción más melancólica, un tono exaltado y revolucionario con alguna connotación religiosa.

Tras esos versos introductorios, el tono del poema cambia, pasando a ser más beligerante. La segunda imagen que proponemos también refleja este punto de inflexión:

Cuadro *Los explotadores* de Diego Rivera

Paralelamente a la evolución en el tono del poema, la imagen escogida subraya la explotación que denuncian los versos de Valle. El mural recoge la situación de sometimiento del indio por parte de sus señores.

Versos: ¡Rebélate y quema las trojes del trigo! / ¡Rebélate hermano!



Diego Rivera, *Los explotadores* (1926)

El mural, según Rochfort, muestra al trabajador y la tierra en manos de dictadores y terratenientes crueles y despiadados: “The panel of *The Exploiters* [...] depict the land and the worker in the grip of vicious dictators and greedy landlords” (p. 75). Una situación de la

que fue testigo Valle en su viaje a México y que acabó empujándole a escribir este poema revolucionario.

Para los siguientes versos del poema: “Rompe la cadena, quebranta la peña / y la adusta greña / sacuda el bronce de tu sien”, donde continúa el tono reivindicativo, nos hemos inclinado por un mural de Siqueiros:

Cuadro *La Nueva Democracia* de David Alfaro Siqueiros



David Alfaro Siqueiros, *La Nueva Democracia* (1944-45)

En este cuadro alegórico de Siqueiros vemos una potente figura femenina que surge de las entrañas de la Tierra, como si de un volcán en erupción se tratara. En su mano derecha porta una antorcha y en su mano izquierda una flor de magnolia. Sus muñecas están encadenadas, pero sus puños están firmemente cerrados en señal de fuerza. En su cabeza vemos que lleva el gorro frigio³⁸, símbolo de la libertad y la democracia. El cuadro se aleja de los murales llamados “arquitectónicos”, tan característicos de Siqueiros, ya que se centra más en una única y monumental figura narrativa:

The New Democracy contrasted strongly with the massive architectonic works that Siqueiros regarded as true murals. The essential

³⁸ Según la definición del *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española (DRAE en línea) se trata de un gorro semejante al que usaban los frigios, que se tomó como emblema de la libertad por los revolucionarios franceses de 1793 y luego por los republicanos españoles.

characteristic of the “large paintings”, as he called them, was their reliance on the centrality of a singular monumental figure to convey narrative (Rochfort, 1993: 193).

Hemos escogido esta imagen por su impactante fuerza narrativa que, creemos, le otorga un sentido todavía más universal a los versos de Valle. Cabe recordar que en *Tirano Banderas* la figura de la mujer y, concretamente, la de la mujer indígena –personalizada en la esposa de Zacarías– es una figura fuerte y luchadora, que no se amedrenta ante los gendarmes del Tirano ni ante los “gachupines” o empeñistas españoles –como el señor Pereda– que intentan engañarla, infravalorarla y que la tratan de una manera racista y despectiva.

Cuadro *Fuerzas Subterráneas* de Diego Rivera

Coincidiendo con un cambio de tono del poema, pues este vuelve a ser suave como al principio e incluso transmite un mensaje de esperanza, nos hemos decantado por un mural de Rivera que conecta con el tema de la Tierra y la Naturaleza. En él vemos figuras indígenas femeninas resurgir del caos y nadar a través del fuego:



Diego Rivera, *Fuerzas subterráneas* (1926)

Se trata de una imagen que guarda relación con la anterior de Siqueiros, pues en ambos casos la mujer es la protagonista y las figuras parecen surgir del interior de la Tierra. Sin embargo, el tono que transmiten los cuadros es bien distinto: el de Siqueiros expresa un mensaje claramente político, de libertad y de revolución; el de Rivera se centra más en la

esperanza, en la posibilidad de resurrección de la nación, una nación encarnada quizás en las figuras femeninas³⁹.

Versos: “Como a Prometeo te vio el visionario, / a las siete luces del Tenebrario, / bajo las arcadas de una nueva Jerusalén”.

Los versos del poema aluden explícitamente a connotaciones religiosas, pero también inciden en la idea del fuego: “Como a Prometeo te vio el visionario”; y de la luz: “a las siete luces del Tenebrario”. Ideas que quedan patentes en el mural de Rivera.

Mural *La Alianza entre el Campesino y el Obrero* de Diego Rivera

Volvemos al comienzo del poema, donde Valle interpela directamente al indio mexicano y le tiende la mano.



Diego Rivera, *La Alianza entre el Campesino y el Obrero* (1929)

Esta imagen entre el campesino y el obrero dándose la mano se convierte en el paisaje de fondo ideal para los versos finales del poema: “Indio mexicano, / mano en la mano, / mi fe te digo. / Lo primero es colgar al Encomendero, / y después segar el trigo. / Indio mexicano, / mano en la mano, / Dios por testigo”.

³⁹ En la actualidad trabajamos con la posibilidad de interpretar el poema de Valle de forma coral en el escenario, donde estos versos en cuestión son recitados por mujeres del pueblo.

Son versos que transmiten un mensaje de hermandad y de solidaridad, si bien contienen una frase de tono más revolucionario que crea un paréntesis y que enlaza con las ideas de explotación y crueldad ya expuestas en el cuadro *Los explotadores* de Rivera: “Lo primero es colgar al Encomendero,/y después segar el trigo”.

Tras esta imagen fraternal de Rivera, acabamos nuestra lectura visual del poema volviendo al cuadro *El abrazo* del mismo pintor y cerrando así, el círculo. Realizando un salto en el tiempo nos situamos al final de la adaptación, donde el propio Valle reaparece en el escenario repitiendo los últimos versos del poema y uniéndose a los revolucionarios.

“Cuadros” de la novela

En cuanto a la novela, también hemos encontrado imágenes de artistas mexicanos que nos remiten a la acción de *Tirano Banderas*. Comenzaremos con la escena titulada “Icono del Tirano”, perteneciente a la primera parte del libro.

En el libro de Valle, la escena comienza con el dictador firmando órdenes de sentencias de muerte. En un momento de gran carga dramática, un prisionero indio es llevado a rastras maniatado y tirado a un hoyo profundo donde lo entierran vivo. En la adaptación, en cambio, este prisionero muere fusilado. Con la intención de dotar de mayor dramatismo a la escena, hemos escogido el siguiente mural de Siqueiros como resumen visual de la acción:



David Alfaro Siqueiros, *Cáin en los Estados Unidos* (1947)

La composición destila gran intensidad dramática y expresa la crueldad extrema del ser humano y, a su vez, el deseo exasperado de libertad; conceptos básicos y antagónicos de la temática de *Tirano Banderas*.

En el lienzo, los hombres encargados de la ejecución aparecen como autómatas despersonalizados y sin rostro, característica que comparten con el séquito de militares de Santos Banderas, pues estos últimos aparecen durante la representación como un grupo anónimo y robótico cuya identidad queda escondida bajo máscaras neutras. Tanto en el cuadro de Siqueiros como en la adaptación de *Tirano Banderas*, los encargados de perpetrar el asesinato pertenecen a un grupo de tropas frío y organizado, consecuencia directa del poder autoritario establecido. La víctima, en contraposición, representa a un hombre indefenso, cuyo rostro expresa el horror.

En muchos sentidos este cuadro se nos antoja como una imagen premonitoria y como un espejo de los hechos que acontecerán, más adelante, en la puesta en escena. Si nos fijamos en el principal punto de atención del cuadro descubrimos una figura de raza negra sometida, maniatada y ensangrentada. Se trata de un hombre a punto de ser fusilado –se escucharán disparos en la sala– y que está siendo maltratado de una forma muy cruel y violenta. Este hombre nos remite al indio apresado que es llevado en presencia del dictador durante la primera escena y que acaba siendo fusilado por orden de Tirano.

Paradójicamente ese acto terrorífico plasmado por Siqueiros es también un punto de partida hacia la rebelión; hacia la esperanza de un triunfo revolucionario que irá tomando cuerpo a lo largo de la representación. Al final, como hemos desarrollado en el guión de la adaptación, esa víctima que no entiende de razas, en este caso el indio mexicano, se convierte en el salvador del pueblo; y su lugar, el de una figura sometida y sin escapatoria, lo ocupa Tirano Banderas.

Vemos así cómo la revolución que reclamaba Valle en su poema se convierte en realidad y los protagonistas del cuadro de Siqueiros invierten las tornas: el pueblo oprimido –representado por el hombre de raza negra– pasa a ser el pueblo revolucionario y el destino del líder autoritario y de su séquito de soldados –representados por los enmascarados– está ahora en manos de las víctimas de antaño.

Otro de los murales que guarda cierto paralelismo con la novela de Valle es el *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (1947-48) de Diego Rivera:

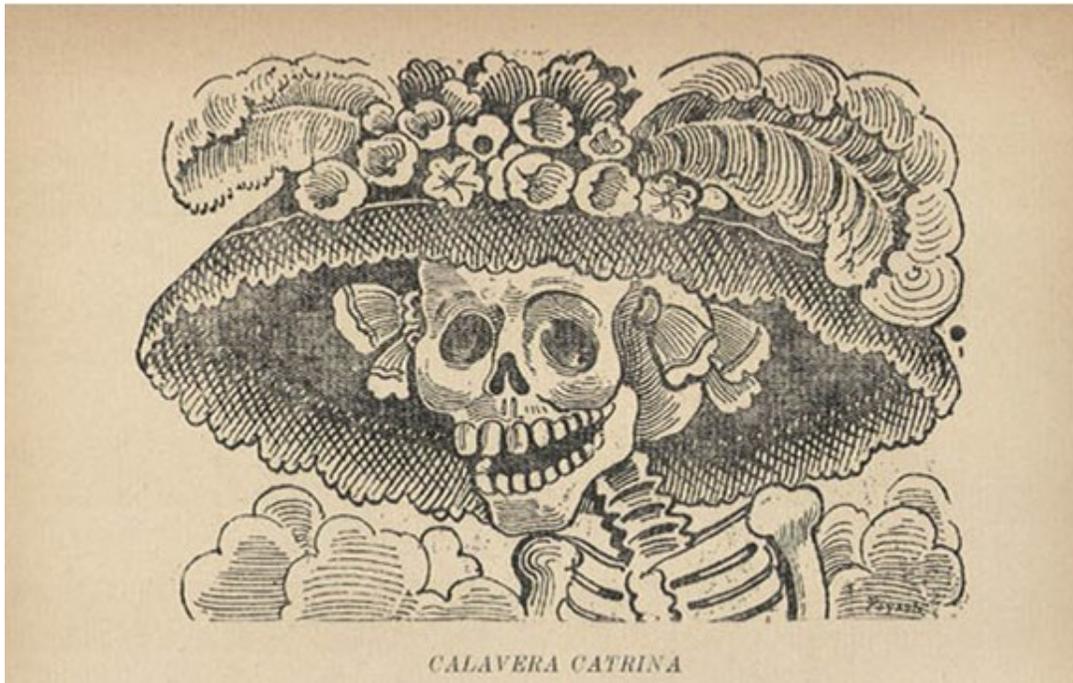


Diego Rivera, *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (1947-48)

Un mural que nos muestra un México colorido y vital; una ciudad en plena celebración del Día de los Muertos. Un contexto festivo que también encontramos en Santa Fe de Tierra Firme, ciudad imaginada por Valle.

El cuadro nos muestra los rostros y los atuendos de un grupo de personas que bien podrían pertenecer a la Colonia española que aparece ridiculizada en las páginas de *Tirano Banderas* y que describe así Zamora Vicente en la introducción a *Tirano Banderas*: “Un diplomático de conducta equívoca y escandalosa, un empeñista usurero, unos traficantes enriquecidos, la madrona de un prostíbulo” (1995: 21).

La figura central del cuadro es la Calavera Catrina, icono del Día de los Muertos que saltó a la fama tras un grabado de José Guadalupe Posada:



José Guadalupe Posada, *Calavera Catrina* (1910)

Esta figura simbólica aparece en el mural de Rivera y también de un modo indirecto en la novela de Valle, donde se hace referencia al contexto de la festividad de Santos y Difuntos que rodeaba Santa Fe de Tierra Firme.

Siguiendo con la acción de *Tirano Banderas*, en la segunda parte titulada “Boluca y mitote” aparece un mitin organizado por las Juventudes Democráticas en contra del gobierno dictatorial de Banderas y en favor de la Revolución. En nuestra adaptación esta escena se apoya en la proyección de *Marcha revolucionaria* (1935), un mural de David Alfaro Siqueiros:



David Alfaro Siqueiros, *Marcha revolucionaria* (1935)

Un mural de marcado carácter político que sirve como paisaje de fondo a los siguientes gritos revolucionarios que se escuchan en el auditorio:

- ¡Viva don Roque Cepeda!
- ¡Viva!
- ¡Viva el libertador del indio!
- ¡Vivaaa!
- ¡Muera la tiranía!
- ¡Mueraaa!

Siqueiros reflexiona en su libro *El arte y la revolución* sobre el rol protagónico del arte como ente narrador de la revolución mexicana, así como los antecedentes que propiciaron el resurgimiento de la pintura mural a partir de 1922. Un contexto que guarda

paralelismo con el de *Tirano Banderas*, pues en este último se refleja el paso del Porfirismo⁴⁰ a la rebelión:

Dans le derniers temps du “porfirisme” la mentalité des Mexicains, comme leur économie et leur politique, était typiquement coloniale. Ils n'avaient d'yeux que pour les manifestations de l'art européen, surtout celles de Paris. Pas un seul acte de rébellion contre la métropole de la création artistique; pas le plus léger élan, par simple esprit de dignité humaine, en faveur du choix national à participer au progrès du phénomène culturel international (1973: 11).

Este contexto que describe Siqueiros se puede extrapolar al mundo de la novela y de nuestra adaptación, especialmente en lo que concierne a las cuatro primeras escenas: “La despedida”, “Icono del Tirano”, “La Colonia española” y “El ministro de España”. En la primera de ellas vemos a Valle-Inclán presentarnos un contexto de explotación del indio mexicano y pidiendo a gritos una revolución; en la segunda, un séquito de colaboradores sin personalidad, subyugados por un dictador que simboliza el Porfirismo y la crueldad humana; y, en la tercera y la cuarta vemos, a través de los representantes de la Colonia y del ministro de España, la influencia que la “Madre Patria” ejerce todavía sobre México.

Los primeros signos de rebelión quedan patentes en la escena que nos ocupa, que nosotros titulamos “El *meeting*”, a través de los gritos revolucionarios extraídos de la novela y del cuadro de Siqueiros. La escena, por lo tanto, representa un punto de inflexión en la adaptación que también se dio en el arte mexicano del primer tercio del siglo XX⁴¹, cuando los artistas toman contacto directo con el pueblo, con los indígenas, con el “hombre de México” y se unen a las reivindicaciones políticas y sociales:

Nous pûmes ainsi en arriver à comprendre que l'art avait eu un grand rôle social dans toutes les périodes importantes de l'histoire [...] Dès lors, notre désir essentiel fut de participer au progrès de la révolution mexicaine à partir d'une plate-forme de production artistique (Siqueiros, 1973: 13).

⁴⁰ En referencia a Porfirio Díaz, general mexicano que ejerció una dictadura casi ininterrumpida desde 1876 hasta 1911.

⁴¹ Siqueiros, en *No hay más ruta que la nuestra*, se refiere al nacimiento del movimiento pictórico moderno, y afirma que dicho movimiento fue presentado de un modo teórico en 1911, tiempo de las primeras revueltas de estudiantes de Bellas Artes contra “el despotismo de la pedagogía académica”, e iniciado “románticamente” en 1922, época de las primeras prácticas en la pintura mural y el grabado políticos (1945: 15).

Prosiguiendo con la acción de la novela, un mural de Rivera nos sirve como imagen de las cargas policiales que se dan en muchas manifestaciones. En el libro, el Tirano quiere estar convenientemente informado de lo que suceda en el mitin. Para ello envía a un grupo de militares encabezados por el jefe de la policía, coronel-licenciado López de Salamanca, a “garantizar el orden” durante el acto de las Juventudes Democráticas. A continuación mostramos el mural *El levantamiento* (1931) de Diego Rivera:



Diego Rivera, *El levantamiento* (1931)

Una imagen que muestra la dureza empleada por la policía contra los civiles y que también se puede deducir de la intervención de los militares en el mitin revolucionario contra Banderas.

Tras estas manifestaciones en contra de la dictadura, los acontecimientos comienzan a desencadenarse hasta provocar la caída del Tirano. Uno de los momentos más dramáticos se produce con la detención de “La Chinita”, mujer de Zacarías, y la terrible muerte de su hijito devorado por los cerdos. Los gendarmes tratan de apresar a su esposo y al coronel Domiciano de la Gándara, desertor del séquito de Banderas. Al no encontrarlos en la choza, deciden arrestar a la mujer sin dejar que se lleve a su bebé consigo. Es una de las escenas más duras del libro.

Hemos encontrado dos cuadros de Siqueiros que reflejan, a nuestro juicio, el profundo sentimiento del amor maternal y el desgarramiento de la madre al escuchar impotente los gritos de su hijo, sin poder hacer nada por salvarle:



David Alfaro Siqueiros, *Madre campesina* (1929)

En este primero, titulado *Madre campesina* (1929), vemos la imagen de una madre que sostiene a su hijo dormido en brazos, arrullándole. En la novela, la Chinita, al oír el llanto de su bebé, acude a tranquilizarlo en más de una ocasión para que vuelva a dormirse. El contraste entre este cuadro de Siqueiros que denota cariño y ternura y el siguiente, no puede ser mayor:



David Alfaro Siqueiros, *Eco de un grito* (1937)

En este segundo, titulado *Eco de un grito* (1937), observamos el grito de un llanto desgarrador; un cuadro que muestra el miedo, la angustia, la crueldad de la guerra en los cadáveres amontonados, la desgracia, el hambre. Una imagen cargada de dolor que se convierte en el eco del grito del chamaquito, el hijo de la Chinita, que llora muerto de miedo al ver cómo la distancia que le separa de su madre se hace cada vez más insalvable.

Y llegamos así a las dos últimas escenas de nuestra adaptación, “Preludio de una batalla” y “Revolución”, que narran los prolegómenos del asalto al cuartel de Santos Banderas y su caída a manos de los revolucionarios. Cabe notar que, en la novela, la organización de las peonadas y los preparativos para el golpe a Banderas tienen lugar al principio. Nosotros hemos organizado la puesta en escena respetando el orden cronológico de los acontecimientos.

Para terminar nuestra lectura visual de *Tirano Banderas*, nos hemos decantado por un extenso mural de Alfaro Siqueiros, resumen de toda la revolución mexicana: *Del*

Porfirismo a la Revolución (1957-1965). Hemos seleccionado tres partes del mismo que muestran, por este orden, al dictador Porfirio Díaz retratado como un déspota, los cuerpos sin vida que se quedaron por el camino, y el frente de revolucionarios preparados para el asalto al dictador. Tres imágenes que también son claves en la interpretación visual de la novela de Valle-Inclán:



David Alfaro Siqueiros, *Del Porfirismo a la Revolución* (1957-1965)

Aquí vemos a un Porfirio Díaz déspota, que pisotea la constitución al mismo tiempo que está en contubernio con la oligarquía terrateniente mexicana y rodeado de aduladores y de mujeres. Atributos compartidos también por su homólogo Santos Banderas, que tiene en la Colonia española a su corte más fiel de lisonjeros.



David Alfaro Siqueiros, *Del Porfirismo a la Revolución* (1957-1965)

En la segunda parte del mural vemos, estrechándose hacia el horizonte, los cuerpos sin vida de aquellos que perecieron en la lucha contra la dictadura porfiriana. Montañas de víctimas que también aparecen en la novela bajo distintas formas: el indio maniatado y enterrado vivo, los fusilados bajo las órdenes firmadas por el Tirano, el hijo de Zacarías y la Chinita o los cadáveres de presos que yacen en el mar del Fuerte de Santa Mónica. Todos ellos representan a las víctimas que se ha ido cobrando la dictadura de Santos Banderas.

Finalmente, llegamos a la tercera parte seleccionada que muestra a un grupo de gente (los revolucionarios) que visten con prendas que recuerdan al revolucionario Emilio Zapata y que se levantan contra la dictadura de Porfirio. Un caso paralelo sucede en la novela, donde las peonadas lideradas por Filomeno Cuevas, asaltan el cuartel de Tirano Banderas:



David Alfaro Siqueiros, *Del Porfirismo a la Revolución* (1957-1965)

Esta última imagen simboliza, para nosotros, al pueblo unido y levantado contra el Tirano. Un eco de lo que sucede al final de la novela, donde las tropas revolucionarias cercan cada vez más al dictador provocando que este, al verse perdido, decida salir a la ventana para ir al encuentro de su propia muerte.

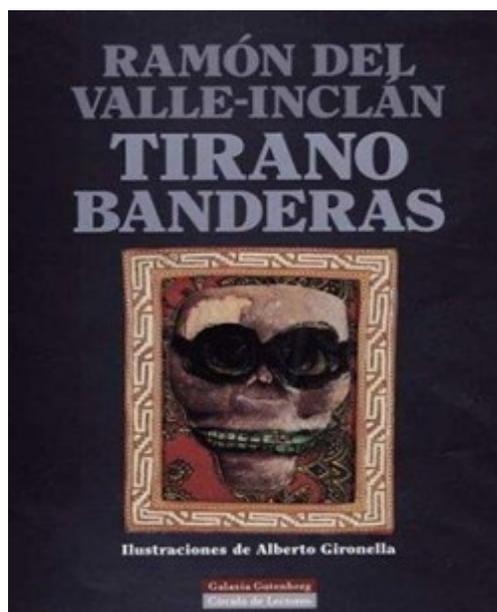
Una vez finalizada la interpretación visual de *Tirano Banderas*, nos centraremos ahora en analizar la actualidad de la novela, preguntándonos si hoy en día sigue todavía vigente.

4.3 La actualidad de *Tirano Banderas*

Hoy en día, pasados más de 75 años desde la publicación de *Tirano Banderas*, todavía encontramos “Zacarías”, es decir, hombres y mujeres que luchan por sus derechos. Nos referimos, en concreto, a la situación económica, política y social de las poblaciones indígenas de Chiapas (México), que viven en permanente insurrección desde 1994. Su líder es el subcomandante Marcos, cabeza del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Otros colectivos, como el Movimiento Indigenista en Ecuador o el Movimiento de

los Sin Tierra (MST) en Brasil, también luchan contra el acoso neoliberal.

Josefa Bauló (2001) se hace eco de interesantes puntos de encuentro entre el escritor gallego, el pintor Alberto Gironella y el subcomandante Marcos. Parece significativo, por ejemplo, que el líder guerrillero se refiriera, en una carta difundida por la página web del EZLN, a *Tirano Banderas*. Al parecer, la novela de Valle formaba parte, junto a otro libro de Carlos Monsiváis, de un obsequio enviado por Gironella a su campamento de la Selva Lacandona. El pintor, gran admirador de Valle, era el autor de las ilustraciones del ejemplar de *Tirano*. A continuación, mostramos la portada, ilustrada por Gironella:



Según Bauló, el pintor y el subcomandante habían coincidido en la Convención Nacional Democrática de Guadalupe Teyac, celebrada en 1994. Gironella contribuyó aportando uno de sus retratos de Emiliano Zapata. Años más tarde, la edición de *Tirano Banderas* ilustrada por Gironella llegaba a manos de Marcos. Bauló se hace eco en su artículo de un escrito del subcomandante donde agradece el obsequio a Gironella y reflexiona sobre la lucha indígena contra la tiranía. Es un agradecimiento a título póstumo, pues el pintor ya había fallecido.

Esta coincidencia no hace sino demostrar la actualidad del tema esencial de la novela de Valle: la crueldad del poderoso contra el oprimido.

La figura del subcomandante Marcos ha traspasado fronteras, convirtiéndose en

fuentes de admiración o de rechazo. Un líder que Bauló compara, salvando las distancias temporales, al propio Filomeno Cuevas o al Roque Cepeda de la novela de Valle. Sea como fuere, se trata de un dirigente zapatista que, en la era de Internet, ha sabido cómo utilizar los medios y difundir sus reivindicaciones de manera internacional. Paradójicamente, Marcos ha conseguido hacer “ver” la situación de quienes luchan en Chiapas manteniendo su rostro oculto. Bauló establece una comparativa entre el rostro encubierto del guerrillero y las máscaras valleinclanescas.

En la carta del guerrillero, eje del artículo de Bauló, se entrelazan las reflexiones de Marcos con citas de la novela de Valle y del libro *Parte de guerra* de Carlos Monsiváis y Julio Scherer García. En los párrafos que reproducimos a continuación, el subcomandante compara a los poderosos que rigen México con la “camarilla” de Tirano Banderas, que repite religiosamente argumentos contra el indio:

El indio dueño de la tierra es una utopía de universitarios. Pero el ideario revolucionario es algo más grave, porque altera los fundamentos de la propiedad. El indio dueño de la tierra es una aberración demagógica, que no puede prevalecer en cerebros bien organizados (Ramón del Valle-Inclán. *op. cit.*).

Y para curar de esa enfermedad a indios y universitarios, el remedio “posmoderno” de Tirano Banderas despacha desde el Palacio Nacional decenas de miles de soldados a tierras del sureste mexicano. En febrero de 1995, Zedillo dio, en cadena nacional y para más de 90 millones de mexicanos, su definición del alzamiento zapatista: “No son indígenas, no son chiapanecos, son universitarios blancos (me caí que así dijo) de ideas radicales los que manipulan a los indígenas chiapanecos”.

Desde entonces, esta definición es la que ha regido la “estrategia” gubernamental frente al conflicto en Chiapas. Para esto cuenta con la aquiescencia de caciques que dejarían a Tirano Banderas como aprendiz de brujo. Estos son los que mandan, destruyen y matan en tierras indias. Con la cofradía de Tirano Banderas se quejan: “El indio es naturalmente ruín, jamás agradece los beneficios del patrón, aparenta humildad y está afilando el cuchillo. Sólo anda derecho con rebenque. Es más flojo, trabaja menos y se emborracha más que el negro antillano” (*Ibid.*). Para ejecutar tan alta filosofía, por el palacio del gobierno de Chiapas desfilan sabuesos de tamaño diverso. El último de ellos con particular afición por la sangre indígena y las croquetas, ha sido claro: en estas tierras sobran los indígenas y los estudiantes. Y ya se alista la jauría para la higiénica campaña del cachorro de Zedillo: “El indio bueno es el indio muerto, y el

estudiante bueno es el estudiante ausente”. Matar indios y perseguir estudiantes, éste es el deporte de moda en Chiapas. En la cúspide de su delirio etílico y canino, Albores declama que él sí tiene los pantalones bien puestos (y es que confunde con cinturón lo que no es más que un collar contra las pulgas)⁴².

A la luz de este documento, la obra de Valle se nos antoja como premonitoria y visionaria. En ella se sintetizan aspectos –la sumisión del indio, la crueldad del ser humano– que, desgraciadamente, siguen vigentes hoy en día. El personaje esperpentizado de Santos Banderas, encontraría su propio *alter ego* en el paisaje político mexicano y, por extensión, en otros rincones del mundo. En contraposición, el personaje de Zacarías, encarnado en los grupos indígenas de Chiapas, se convierte en símbolo de la dignidad humana. Un papel que reservó Valle para Zacarías, convirtiéndolo en el centro de la novela; un personaje libre de caricaturas y héroe de toda una revolución.

4.4 A modo de conclusión

A lo largo de este capítulo hemos ido construyendo un triángulo basado en tres pilares fundamentales: Valle-Inclán, su novela *Tirano Banderas* y México. La novela de Valle es, sin duda, una obra capital en la trayectoria del escritor. Es, además, el fruto de un poso autobiográfico como demuestran sus dos viajes al país, y de un bagaje emocional que va calando en la memoria de Valle y que le lleva a luchar activamente por las causas del indio mexicano. Para nosotros, es indudable que *Tirano Banderas* representa una muestra inequívoca de la implicación política de Valle-Inclán.

La obra está inspirada en hechos y en figuras históricas que nos remiten a la época del Porfirismo y a su caída en 1911. Algunos personajes, como la Colonia española o el propio ministro de España, fueron objeto de desencuentros polémicos con el propio escritor durante su segunda visita a México. Con ello queremos recalcar el diálogo constante entre la realidad y la ficción que encierra la novela. No solo en lo referente a la situación política, sino también a la cultura, como es el caso de la iconografía del Día de los Muertos que

⁴² Párrafos reproducidos en el artículo de Bauló (2001). Al final del artículo encontramos un enlace con el acceso al texto íntegro de la carta del subcomandante.

también está presente en el libro. Una obra permeable a la realidad mexicana que Valle conoció de primera mano.

Dentro de ese panorama de obras artísticas reivindicativas no podían faltar los murales mexicanos. Contemporáneos al libro de Valle, se convierten en el paisaje de fondo ideal para el argumento de *Tirano Banderas*. Una selección de imágenes que ofrecen una lectura paralela de la novela y subrayan el contenido de la misma.

Para terminar, destacar de nuevo la vigencia de la novela. Una obra que ha sobrevivido al paso del tiempo, siendo considerada por muchos como una auténtica obra maestra. Es significativo que el subcomandante Marcos cite al propio Valle para ilustrar la situación de sometimiento que viven las poblaciones indígenas de Chiapas y para recordarnos la constante humillación de los oprimidos; situaciones ya denunciadas en la novela y que, por desgracia, continúan siendo frentes abiertos en la actualidad.

5. La teatralidad de Valle-Inclán

Una de las apuestas creativas más significativas de nuestro proyecto es la inclusión de Valle como protagonista de la adaptación. Si tomamos como referente el texto original, la novela *Tirano Banderas*, es evidente que el escritor gallego no aparece en ella como personaje. Él desempeña la función de autor del texto original dentro del esquema del proceso de investigación dramática. Sin embargo, en calidad de lectores y transductores de su novela, hemos tomado la decisión de incluirlo como protagonista apoyándonos en su propia teatralidad y en la vinculación de Valle al país mexicano.

5.1 Valle-Inclán: El hombre, el artista y la máscara

*Llevo sobre mi rostro cien máscaras de ficción...
Acaso mi verdadero gesto no se ha revelado todavía,
acaso no pueda revelarse nunca bajo tantos velos
acumulados día a día y tejidos de todas mis horas...*
(Ramón del Valle-Inclán)

Introducción

Con este ensayo pretendemos abordar las tres dimensiones de Valle-Inclán “el Hombre, el Artista y la Máscara”, dimensiones que él mismo destacó⁴³.

Comenzaremos por definir la noción de teatralidad que servirá de base para ir perfilando el personaje de Valle; un personaje que se fue construyendo a sí mismo dentro del “gran teatro del mundo”, bajo la atenta mirada “del otro”. Tanto el hombre como el artista se confundían bajo esas “cien máscaras de ficción”, o lo que es lo mismo, ambas dimensiones se “amparaban” en la teatralidad.

En Valle la ficción y la realidad dialogaban y se entrelazaban, dando pie a múltiples anécdotas y fabulaciones recogidas en libros como el de Ricardo Baroja, *Gente del 98* (1989), o el libro *Entrevistas* previamente citado en el corpus. Ambos nos servirán de apoyo para ir perfilando el personaje de Valle.

⁴³ Lima (1995) hace referencia a estas tres dimensiones. Se trata de un completo estudio biográfico que abarca todos los aspectos de la realidad de Valle (el Hombre, el Artista y la Máscara), dimensiones destacadas, según Lima, por el propio escritor.

También consideraremos la teatralidad del escritor gallego desde el punto de vista del “mirante” o espectador, siendo este un elemento determinante en la construcción de un espacio teatral que no solo se adscriba a los escenarios sino que también tenga cabida en la vida cotidiana. Para ello nos detendremos en algunos testimonios de artistas coetáneos que, a nuestro juicio, no dejan lugar a dudas sobre la dimensión teatral de Valle.

El eje vida/teatro se convertirá así en uno de los hilos conductores del ensayo y nos apoyaremos en Erving Goffman y su enfoque dramaturgico⁴⁴ para el desarrollo del mismo.

Desde una óptica comparatista, nos basaremos en el estudio de Emilio Orozco (1969) sobre la teatralidad del Barroco para contrastarlo con la realidad de Valle; con el objetivo de poner de relieve la irrupción del escritor gallego como personaje ya no solo teatral, sino también “metateatral”, dentro de una sociedad marcada por el desastre del '98⁴⁵ y de un contexto artístico anclado en la depresión y el inmovilismo.

Finalmente nos centraremos en un punto clave de nuestra adaptación de *Tirano Banderas*: la inclusión de Valle como personaje de múltiples facetas. Una vez abordada su teatralidad desde un punto de vista teórico, trataremos de justificar nuestra elección dando ejemplos concretos de su presencia en la posterior puesta en escena.

La teatralidad de Valle

Nacida con el siglo XX como concepto, la teatralidad resume para varios teóricos una relación específica con la realidad: a la vez diferente y similar:

Thus, for theatricality to exist, the world cannot become mere theatre, just as the theater can never become mere reality. But as long as we have both spaces -the “real” space and the fictional space- theatricality may occur (Ragnhild Tronstad, cit. en Azor, 2002: 60).

⁴⁴ Erving Goffman, sociólogo y escritor, está considerado como el padre de la microsociología. Estudió las unidades mínimas de interacción entre las personas, centrándose siempre en grupos reducidos, diferenciándose así de la mayoría de estudios sociológicos que se habían hecho hasta el momento, siempre a gran escala. Está considerado como uno de los sociólogos más importantes del siglo XX. En su obra, *The presentation of the self in everyday life*, publicada en 1959, sienta las bases del enfoque dramaturgico de la vida cotidiana, según el cual la mejor forma de entender la interacción social es mediante la metáfora de la representación teatral.

⁴⁵ Nos referimos a la guerra Hispano-Estadounidense que se desató entre España y Estados Unidos en 1898. Este conflicto tuvo como consecuencia la independencia de Cuba y la pérdida, por parte de España, del resto de sus colonias en América y Asia (Puerto Rico, Filipinas y Guam), cedidas a Estados Unidos, que se convertiría en potencia colonial.

En esa polaridad entre la mimesis y la ilusión tan propia del mundo teatral, Valle se movía como pez en el agua. Sus acciones, o mejor dicho, sus actuaciones, conseguían crear un aura de espectacularidad alrededor de su persona. Incluso hechos como la pérdida “real” de su brazo, que marcaron su vida, eran fabulados por el escritor dando pie a un abanico de versiones; desde la realidad histórica de la disputa con su homólogo escritor Manuel Bueno⁴⁶, hasta la sublimación de tal suceso a través de diferentes relatos. Así, en su libro *Sonata de Invierno*, Valle idealiza la pérdida del brazo suponiendo que lo pierde en acción de guerra y se lo amputan en un convento bajo la mirada asombrada y conmovida de una niña:

“-¡Es usted muy valiente!”

Yo sonreí un poco orgulloso de aquella ingenua admiración:

-”Ese brazo no servía de nada [...] Tú no sabes que si tenemos dos brazos es como un recuerdo de las edades salvajes, para trepar a los árboles, para combatir con las fieras... Pero en nuestra vida de hoy, basta y sobra con uno hija mía... Además, espero que esa rama cercenada servirá para alargarme la vida, porque ya soy como un tronco viejo” (Valle, 2006: 179).

En esta ocasión Valle utiliza la máscara de quien muchos consideran su “alter ego”⁴⁷, el Marqués de Bradomín, para explicar un hecho real a través de la invención literaria. Con este ejemplo vemos, no solo la creación de un espacio ficticio en la realidad –como era muchas veces el caso con Valle–, sino la inclusión de un hecho real y su consiguiente “teatralización” en el mundo de la literatura.

Nuestra noción de teatralidad no hace únicamente referencia al “teatro sin texto” de Barthes⁴⁸ que se enmarcaría dentro del escenario, pues también queremos designar con ella una espacialidad ficticia, en cuya composición el papel del “otro” es determinante. Es, por

⁴⁶ En Amorós (1983-1984) encontramos una amplia selección de textos sobre Valle-Inclán. Uno de los fragmentos recoge las declaraciones del propio don Ramón haciendo referencia a la pérdida de su brazo como consecuencia de una disputa con el escritor Manuel Bueno (Declaraciones a *El Caballero Audaz* “La Espera”. Madrid, 4 de noviembre de 1915).

⁴⁷ Risco (1977) nos ofrece un retrato de Valle desde el punto de vista de su obra. Para Risco, el demiurgo Valle “gustaba de encarnarse o de soñar encarnarse” temporalmente en personajes entre los que destaca “Xavier, Marqués de Bradomín”.

⁴⁸ Barthes define por primera vez el concepto de teatralidad en su artículo de 1954 “Le théâtre de Baudelaire”: “Qu'est-ce que la théâtralité? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception oecuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur” (Barthes, 2002 : 122-123).

tanto, una teatralidad que desborda los límites de la escena teatral para instalarse en la vida cotidiana.

El papel del espectador es de gran relevancia en la construcción del espacio teatral:

Par le regard qu'il porte, le spectateur crée alors face à ce qu'il voit un espace autre dont les lois et les règles ne sont plus celles du quotidien et où il inscrit ce qu'il regarde, le percevant alors d'un oeil différent, avec distance, comme relevant d'une altérité où il n'a de place que comme regard extérieur (Féral, cit. en Azor, 2006: 60).

Para Josette Féral (1988), en esa ruptura con lo “real” y la consiguiente creación de un espacio de ficción, la mirada del “otro”, lejos de ser pasiva, puede transformar en actor al protagonista de determinada situación social incluso a pesar suyo. En el otro extremo, el protagonista de dicha situación puede convertirse en actor por iniciativa propia. En el caso de Valle, por ejemplo, diríamos que se dan ambas posibilidades. Por un lado, el “Hombre” se inscribe en la teatralidad gracias a la mirada del espectador. Por otro, el “Artista” se manifiesta como actor de un modo consciente e intencionado.

La esencia de lo teatral resumida por E. Bentley como: “A representa a B mientras C mira” (cit. en Rubiera, 2006: 5) confluye tanto en el Valle/hombre, como en el Valle/artista, pues en ambos se dan fingimientos o simulaciones tanto por parte del que actúa como por parte del que mira, que los descodifica como tales.

Para ilustrar la teatralidad que emana del Valle/hombre, nos basaremos en un fragmento del libro de Ricardo Baroja, que fue uno de los artistas coetáneos más cercanos a don Ramón. En el siguiente pasaje, Baroja comenta sus impresiones al ver a Valle por primera vez en un café de Madrid, al tiempo que nos lo describe. El título del capítulo “Dramatis Personae” es también indicativo del efecto causado por Valle en quien habría de convertirse en su gran amigo:

En un diván cercano, precisamente en el ángulo de la derecha, estaba sentado un joven barbudo, melencólico, moreno, flaco hasta la momificación. Vestía de negro, se cubría la cabeza con chambergo de felpa grisácea, de alta copa cónica y ancha ala. Las puntas enhiestas del almidonado cuello de la camisa avanzaban amenazadoras, flanqueando la negrísima barba, cortada a la moda ninivita del siglo XIX antes de la Era Cristiana. Bajo la barba se adivinaba a penas la flotante chalina de seda negra. ¡Tan cara a los espíritus románticos!

No me atrevía a contemplarlo fijamente. El extraño personaje respondía a las curiosas miradas de los concurrentes del café con aire desfachatado e insultante

y dirigía el destello de sus quevedos, que cabalgaban sobre su larga nariz, contra quien le mirara con insistencia (Baroja, 1989:55).

A través de tan gráfica descripción de sus impresiones, Ricardo Baroja lo inscribe en un espacio “otro” que el suyo cotidiano. No lleva barba y melena a secas, sino que es “barbudo”, “melenudo”. Se refiere a él como “el extraño personaje” y en su relato de la situación se palpa también el extrañamiento y la distancia que sentía con respecto a ese hombre/personaje. Vemos, pues, un ejemplo de la inscripción de Valle en un espacio teatral, muy distinto e incluso lejano en el tiempo al del espectador/Baroja.

La impresión que causaba Valle provocaba incluso comparaciones con el mundo de la pintura o de la literatura. Así, la actriz Josefina Blanco⁴⁹ quien se convertiría en su mujer en la vida real, se preguntaba al verlo por vez primera qué le recordaba aquel hombre “con su larga melena, con su reposada actitud, con su lento caminar”, a lo que la propia Josefina responde “Sí, me recordaba un cuadro, un cuadro que me había impresionado”. Acto seguido la actriz nos habla de un cuadro de cariz religioso, que representaba a Jesús caminando sobre las aguas. Pero, paradójicamente, a pesar de la apariencia “celestial” de Valle “Se parecía a Cristo, a Cristo Redentor y humano” aquel desconocido le llevaba a pensar en Mefistófeles⁵⁰: “¿Cómo pude pensar en Mefistófeles al fijarme en el desconocido?”. Este relato de Josefina delata la sensaciones contradictorias que surgían en los “mirantes” de Valle, pues no solo nos remitían a un personaje extraño, como en el caso de Baroja, sino que incluso podían confluir en él personajes tan radicalmente opuestos como el “ángel” y el “demonio”.

Con estos ejemplos hemos buscado reflejar el aura de espectacularidad que rodeaba al Valle/hombre desde el punto de vista del espectador. Valle era todo un espectáculo que, sin embargo, no necesitaba actuar en las tablas de un teatro para ser considerado como tal. La vida cotidiana le servía como escenario para expresar todo su potencial humano:

⁴⁹ Josefina Blanco (León, 1878 – Pontevedra, 1957) fue una actriz de teatro española. Se casó con Valle-Inclán en 1907, e iniciaron los trámites de divorcio en 1932. Tras la Guerra civil española se dedicó a actividades editoriales, gestionando el legado de su marido. Las impresiones de Blanco al ver por primera vez a Valle se encuentran en el libro editado por Amorós (1983-1984).

⁵⁰ Mefistófeles o Mefisto son las formas más comunes por las cuales se conoce a uno de los príncipes del Infierno, subordinado a Lucifer, como su capturador de almas para el infierno. En muchas ocasiones también se toma como sinónimo del mismo Diablo.

Theatricality [...] to all those qualities: that is artificial, removed from everyday life, exaggerated, extreme, flamboyant, distracting. Yet, despite -indeed because of- these qualities, it can be still recognized as an essential element in the continued vitality and enjoyment of both theater and performance and beyond that, as a positive, indeed celebrative expression of human potential (Carlson cit. en Azor, 2006: 60).

La figura de Valle-Inclán se convirtió en “indispensable” dentro del paisaje madrileño de su época convirtiéndose en elemento de contraste en el devenir cotidiano. Ramón Gómez de la Serna se refirió a él como “la mejor máscara a pie que cruzaba la calle de Alcalá” (2007: 40). Jesús Rubio Jiménez comenta en su libro *Valle-Inclán, caricaturista moderno*, que era habitual en la vida artística de la época crearse una máscara o máscaras pero acaso nadie destacó tanto en el empeño como don Ramón:

Ningún escritor español supo convertir [...] su propia biografía en obra de arte y en tema de leyenda como Valle-Inclán. Con razón señaló Pérez de Ayala en 1923 que el escritor contempló casi desde sus inicios el mundo como *sub specie theatri* [...]. La verdad es que el eximio ciudadano y el extravagante escritor en cuya partida de bautismo consta el nombre de Ramón José Simón Valle y Peña, quiso construirse un personaje físico y moral, para interpretarlo a lo largo de su vida en el gran teatro del mundo (Manuel Aznar cit. en Rubio Jiménez, 2006: 169).

Vemos como, tanto el ciudadano Valle como el escritor, van dejando tras de sí un rastro de teatralidad a lo largo de su vida; un rastro que hemos ido desgranando desde el punto de vista del Valle/hombre con la inestimable ayuda de la visión de sus coetáneos: “La persona era esencialmente la de un inmenso actor... a quien el mundo entero servía de escenario. Valle había de ser el amo del minuto donde se encontrase” (Ramiro de Maeztu, cit. en Amorós, 1984).

Precisamente el sociólogo Erving Goffman, en su obra *The presentation of the Self in everyday life*, sienta las bases del enfoque dramático de la vida cotidiana, según el cual la mejor forma de entender la interacción social es mediante la metáfora de una representación teatral. Nuestra vida, según este modelo es, simplemente, una serie de *performances* o actuaciones. A juzgar por la visión de sus artistas contemporáneos podríamos decir, desde un enfoque goffmaniano, que Valle va construyéndose a sí mismo en interacción con los demás. A través de la utilización de diferentes máscaras encarna a

múltiples personajes dependiendo del marco social en el que se encuentra. Su propio ser se construye en interacción con otros seres. No es casual entonces que la palabra *persona*, que deriva del latín PERSONAM⁵¹, significara ‘máscara de actor’ originariamente.

Siguiendo en la misma línea que Goffman, Nicolás Evreinov⁵², coetáneo de Artaud, se interesó por estudiar las disposiciones escénicas de la sociedad y “el espectáculo sin fin” de la existencia humana y de los roles sociales acercándose a la premisa shakespeariana y calderoniana del mundo como un gran teatro. Evreinov buscaba detalles que revelaran “la incesante teatralización de la vida”, entendiendo la teatralidad como un instinto de transfiguración capaz de crear un ambiente diferente del cotidiano, de subvertir y transformar la vida.

Volviendo a Goffman y a los roles que interpretamos en sociedad, este se refiere también a los diferentes grados de credulidad con los que un individuo se enfrenta a su representación. Es decir, en qué medida la persona que actúa cree que la *performance* que está llevando a cabo representa la verdadera realidad. En un extremo, y estableciendo un paralelismo con el mundo teatral, hablaríamos de la mimesis de determinada actuación. La persona/actor en este caso no suele ser muy consciente de estar representado un papel y, por tanto, no puede darse una teatralidad preconcebida. En los ejemplos mencionados anteriormente, vemos como Ricardo Baroja o Josefina Blanco “clasifican” a Valle como personaje, sin necesariamente haberse producido una actuación premeditada. En ambos casos podríamos hablar de una teatralidad de segundo grado que emana del individuo; de la dimensión humana de Valle. En un extremo opuesto, situaríamos las *performances* más cercanas al ilusionismo o, como diría Goffman, “al cinismo”, ya que la persona/actor no cree en absoluto que aquello que está haciendo sea equiparable a la propia realidad. El individuo actúa entonces de un modo plenamente consciente y premeditado. Esta segunda posibilidad entroncaría con la dimensión del Valle/artista y una teatralidad de primer grado.

A partir de ahora nos centraremos en esta segunda dimensión, con el objetivo de hallar en el Valle/artista un paralelo con el personaje paradigmático de la metateatralidad por excelencia: don Quijote de la Mancha.

⁵¹ Según *La gran enciclopedia Larousse*, tomo VIII, Barcelona, Editorial Planeta, 1971, p. 339.

⁵² Nicolás Evreinov vivió en la misma época y en la misma ciudad que Artaud, escribiendo textos relacionados en los mismos años (1927 y 1930), coincidiendo en las críticas al estilo realista en la escena y en la apreciación de las convenciones “irrealistas” que animaban el teatro oriental (cf. Diéguez Caballero 2007).

Valle-Inclán como personaje metateatral

El concepto de “metateatro” fue acuñado por Lionel Abel en *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (1963). En él, Abel se refiere al personaje cervantino de don Quijote de la Mancha como el prototipo de la metateatralidad y autorreferencialidad. El Quijote es consciente de su propia teatralidad y busca situaciones en las que pueda ser el protagonista, reemplazando la realidad por su imaginación y sus fantasías. En la obra de Cervantes es muy difícil deslindar la teatralidad de la realidad y su protagonista principal juega al equívoco. Javier Rubiera se pregunta en su ensayo “Novela, drama y vida: La teatralidad del Quijote” si, Alonso Quijano alias “don Quijote”, “Se cree otra persona, juega a crearse otra persona o representa a otra persona en un mundo que tanto tiene de escena teatral” (2006: 3). Si aplicamos estas mismas cuestiones al personaje de Valle, seguramente no encontraremos una respuesta definitiva. Valle, al igual que Alonso Quijano, jugaba constantemente al equívoco mostrándose como un personaje de múltiples facetas. Incluso para Ramón Pérez de Ayala, el personaje de Valle recordaba al de don Quijote: “A la primera ojeada este hombre ofrecíase como el más cabal trasunto corpóreo de don Quijote de la Mancha” (cit. en Amorós, 1984).

A pesar de ese paralelismo con el personaje del Quijote, hay una diferencia radical entre ambos. Valle actuaba en el escenario de la vida cotidiana mientras que, Alonso Quijano, en el caso de que cobrara vida más allá de las páginas de Cervantes, lo haría siempre como personaje de ficción encarnado en un escenario por un actor determinado. Ahora bien, cuando el Quijote cobra vida a través del Valle-Inclán artista, ya no nos encontramos únicamente en los límites del escenario de teatro, sino en la vida misma. El célebre personaje, interpretado en el libro de Cervantes por Alonso Quijano, se vuelve “real” gracias a Valle-Inclán. La dimensión humana de Valle que ya era de por sí teatral se convierte en metateatral gracias al Valle/artista. Ricardo Baroja recuerda en el siguiente pasaje cómo el escritor gallego gustaba de demostrar sus facultades para la interpretación trágica en plena calle. Una actuación que bien habría podido firmar el propio Alonso Quijano:

Valle-Inclán nos demostraba sus poderosas facultades para la declamación trágica. Generalmente el trozo escogido era la imprecación de *Los amantes de Teruel*. Valle-Inclán se arrimaba a un árbol [...] ponía sus brazos a la espalda, y lanzando el furioso destello de las gafas al cielo, prorrumplía en estentóreos

rugidos: “¡Infames bandoleros... que me habéis a traición acometido! ¡Venid! ¡Ensangrentad vuestros aceros! ¡La muerte ya... por compasión os pido!”. Las parejas amorosas refugiadas en los bancos más metidos en sombra, abandonaban su idílico escondrijo, se levantaban y corrían despavoridas. Los guardias de Orden Público y los serenos acudían. Se armaba el jaleo (Ricardo Baroja, 1989: 118).

Valle nos muestra, en esta anécdota recogida por Baroja, su faceta de personaje metateatral, donde a la máscara ya teatralizada del hombre, se le añade la máscara del artista interpretando a un hidalgo caballero en el escenario de la vida.

La imaginación y la fantasía son rasgos comunes del Valle/artista con Alonso Quijano; rasgos con los que ambos aspiraban a redimirse de la rutina cotidiana: “Valle-Inclán, al referir lances insólitos por él vividos, al crearse su propia biografía, [...] aspira, sin duda, a redimirse de lo trivial y cotidiano, por obra de la fantasía” (Fernández Almagro, cit. en Rubio Jiménez, 2006: 173). En este sentido, el Valle/artista es un Valle de mayor dramatismo que su “alter ego” humano.

Volviendo a Goffman, la gente suele dramatizar lo que hace, suele dotar a su actividad de signos que subrayen y enfatizen aquellos puntos de mayor relevancia que quizá de otro modo podrían pasar inadvertidos. En el caso del Valle/hombre, el dramatismo es inherente a Valle, mientras que en el caso del Artista, su dramatismo podía rivalizar perfectamente con cualquier personaje de ficción. En don Ramón la mimesis y la ilusión se confundían dando pie a situaciones metateatrales donde el espectador ya no sabía, como en el caso del Quijote, si lo que presenciaba era la realidad o más bien una escena de ficción:

Sobre Valle-Inclán habrá de escribirse mucho, porque lo más novelesco de Valle-Inclán es su propio vivir, su conversar, en el que lo real y lo imaginario aparecían emocionalmente fundidos de forma indiscernible [...] D. Ramón del Valle-Inclán ha sido el personaje más novelesco que, a mi juicio, ha producido la España actual (Fernando de los Ríos cit. en Amorós, 1984).

La realidad y artificio se entrelazan en nuestro personaje combinando la actuación real, sincera y honesta con la falsa. Para Goffman no hay una relación intrínseca o necesaria entre la realidad y el artificio. Uno puede perfectamente controlar y manejar sus impresiones y, al mismo tiempo, estar actuando de un modo deshonesto o mintiendo descaradamente sobre sí mismo. Por tanto, para Goffman y para el enfoque dramático la realidad se construye socialmente.

En Valle se da entonces no solo la actuación dramatizada hasta la hipérbole del artista, sino también una actuación más controlada en las formas pero que no deja de ser una simulación. En este segundo caso, la teatralidad de primer grado de Valle es menos evidente para el espectador que acaba creyéndose la simulación. En cambio, sí que lo es para el otro espectador conocedor de la dimensión humana de Valle y consciente de estar presenciando un fingimiento en toda regla. Consideremos el siguiente ejemplo, extraído del libro de Baroja, donde se refleja la actuación de Valle-Inclán en una comisaría de policía tras ser detenido por alterar el orden público:

El empleado policíaco que tomaba la filiación a los detenidos se veía en un brete cuando llegaba la vez a Valle-Inclán.

-“Cómo se llama Usted?”

-“Don Ramón María del Valle-Inclán y Montenegro”, contestaba el gran trágico desplegando sus nombres y apellidos en columna de honor.

-“Profesión?”

-“Coronel General de los Ejércitos de Tierra Caliente”.

-“No existe ese grado en la Milicia”.

[...]

-“Pues yo soy Coronel General y no consiento que se me degrade en documentos públicos”.

-“Ponga usted militar retirado”, decía alguno de los polizontes para terminar el conflicto (Baroja, 1989: 119).

Si trasladáramos esta escena a un escenario teatral, la actuación de Valle no sería interpretada del mismo modo por sus amigos allí presentes que por los comisarios. El actor o “mirado”⁵³, es visto quizá de un modo teatral por los policías dadas sus formas, su tono y su posible apariencia. Aspectos que remiten a una teatralidad inherente a don Ramón. El mismo actor, sin embargo, no produce el mismo efecto en sus artistas coetáneos que presencian la escena. Para ellos, Valle-Inclán interpreta a un personaje que se superpone a la persona que ya de por sí es teatral. En este caso el Valle/artista busca de un modo intencionado interpretar a un personaje concreto convirtiéndose en metateatral.

⁵³ Más adelante nos volveremos a referir a esta cuestión. Hermenegildo (2002), por ejemplo, establece la diferencia entre personajes mirantes, mirados y archimirante (o público).

El personaje de Valle desde la óptica barroca

Emilio Orozco, en su libro sobre la teatralidad del Barroco, nos muestra cómo lo puramente teatral invade las actividades de la vida pública y religiosa. La popularidad del teatro junto con “el goce de la pura ficción teatral” se instalan en la vida cotidiana: “El mundo, pues, la realidad toda, tiene el mismo sentido y valor que un teatro; lo que vemos, oímos y tocamos, como nuestro propio existir, es exactamente equivalente a una representación teatral” (1969: 240).

En contraposición, el mundo que rodeaba a Valle-Inclán era un mundo en crisis, mucho más tradicional y convencional; un mundo donde la vida y el teatro no confluían:

En esa crisis lo lógico hubiera sido la existencia de un teatro dispuesto a debatir nuestras contradicciones. Pero, sin duda, la sociedad rectora era demasiado débil para generarlo y para permitirlo. La distancia entre la realidad y el escenario tenía que ser todo lo grande que hiciese falta para que el espectador pudiera sentarse cómodamente en la butaca (Monleón, 1999: 21).

Poco tiene que ver la realidad de Valle con la época barroca, donde la confusión entre lo verdadero y lo fingido hacían concebir la vida como un sueño y donde se tenía conciencia de estar viviendo y actuando como un personaje teatral. El hombre del Barroco se siente contemplado e incorporado a un mundo en el que se confunden la realidad y la ficción. Este mundo descrito por Orozco se nos antoja como el escenario perfecto para el personaje Valle, pues en este “todo se produce de manera desbordante, de enlace y confusión del que actúa como personaje o actor, y del que asiste como público [...]. Se tiene conciencia de que se está viviendo como en la escena, es decir, se teatraliza la vida” (p. 102). Unos atributos que encajarían perfectamente con la manera de ser y de comportarse de Valle tanto en su dimensión humana como en su dimensión de artista, pues su apariencia y quehacer cotidiano provocaban, como hemos visto anteriormente, sensaciones encontradas y confusas en sus espectadores/observadores.

Otro punto de unión entre Valle y el Barroco sería el de la dramatización, característica que queda reflejada de un modo más patente en la dimensión artística de don Ramón. Así, en la época que nos ocupa, se prodigan “actitudes y gestos en graves circunstancias”, que obedecen al sentido de representar un papel “que no es el que espontáneamente se vive, sino el adaptado a una escena de la vida concebida como un gran teatro en el que nos contemplamos unos a otros” (p. 109).

El pasaje que comentábamos anteriormente, donde Valle representaba de un modo exagerado e hiperbólico una escena de *Los amantes de Teruel*⁵⁴, no hubiera tenido las mismas connotaciones ni, seguramente, las mismas consecuencias –en la época de Valle su representación terminó en la comisaría– que si hubiera acontecido en la época Barroca. En esta última eran frecuentes los comportamientos de sentido escénico, mientras que en el contexto social de Valle dichos comportamientos se convertían en la excepción de la regla.

Podemos decir entonces que el personaje de don Ramón, visto desde la óptica Barroca, hubiera encajado perfectamente dentro del aura de teatralidad que invadía la vida cotidiana. En cambio, en el contexto de su época, el personaje de Valle-Inclán irrumpía con más fuerza y con una teatralidad más marcada, pudiendo ser considerado en ocasiones como personaje metateatral.

Al poner de relieve su dimensión más artística, más fingida, –como cuando se hace pasar por un coronel general en la comisaría de policía– Valle dota a su personaje de una segunda máscara, de una doble máscara. En ese momento, el carácter ficticio del personaje superpuesto modifica la percepción del espectador. Al mostrarnos su condición no-real, su dimensión inventada, la dimensión del Valle humano aparece como verdadera, a pesar de su teatralidad inherente.

Si nos apoyamos en el esquema propuesto por Alfredo Hermenegildo en su artículo “Tensiones entre la realidad y la ficción: estudios sobre metateatralidad calderoniana”, podemos analizar la escena que protagoniza Valle en la comisaría en clave metateatral.

Para Hermenegildo, el público de la comedia u obra marco es: “el archimirante, el espectador supremo”, que contempla como “los mirantes miran a los mirados” (2002: 164). Si consideramos la escena en la comisaría como la obra marco, el papel del archimirante correspondería a Ricardo Baroja y el resto de artistas contemporáneos de Valle que presenciaban la escena. El personaje mirante sería en este caso don Ramón y el papel del mirado correspondería al comisario de policía encargado de tomarle filiación. Pero tratemos de desarrollar más este punto a partir de la siguiente cita:

⁵⁴ La leyenda de los amantes de Teruel cuenta la historia de amor entre dos jóvenes turolenses, Isabel de Segura y Juan Martínez de Marcilla, conocido a partir de las recreaciones del teatro barroco como Diego. Desde 1996 se celebra en Teruel, como recordatorio de la tradición, la festividad de las Bodas de Isabel de Segura. Multitud de autores han reescrito esta historia, entre ellos Tirso de Molina o Juan Eugenio Hartzenbusch.

Los personajes mirantes y los mirados son de dos órdenes: los omniscientes y los niscientes. Los primeros asumen su condición teatral, fingida, mimética, y representan “con pleno conocimiento de causa” lo que ellos consideran como no-real. La diferencia entre los dos tipos de personajes de la obra engastada es fundamental para que funcione la representación como engaño. Si el nisciente, el ignorante, pasa a la categoría de omnisciente, la burla se rompe y la situación se deshace. Si no ocurre tal modificación, la representación del embuste ha surtido efecto. Puede haber casos en que no medie el engaño, en que todos, mirantes y mirados, tengan plena consciencia de estar representando o viendo una representación (Hermenegildo, 2002: 164).

Valle, cuando se hace pasar por coronel general, es consciente de su condición teatral, no-real o cínica como diría Goffman; es, por tanto, un personaje mirante y omnisciente. En cambio, el comisario que interpreta su papel a la perfección, no es consciente del embuste del que está siendo objeto por parte del escritor gallego. A otro nivel, los amigos de Valle están actuando en calidad de público/archimirante y sí son conscientes de las dos dimensiones de Valle: la humana y la artística. En este caso tendríamos un personaje mirante/omnisciente (Valle), un personaje mirado/nisciente (el comisario de policía que interroga a don Ramón) y varios espectadores archimirantes/omniscientes (los amigos de Valle). Estos últimos tienen plena consciencia de estar viendo una representación por parte del Valle/artista.

La estética “barroca” de Valle

Hasta ahora hemos ido destacando algunos paralelismos entre el modo de actuar y de mostrarse al mundo de Valle y la vida teatralizada de la época barroca. A continuación extenderemos esa comparación al campo de la estética pues, a nuestro juicio, tanto la barroca como la de Valle tienen puntos en común.

Emilio Orozco señala la importancia del formalismo en el Barroco. Un estilo que se manifiesta no solo en la vida cotidiana, sino que también se refleja en las manifestaciones artísticas:

Se vive siempre dentro de las formas; es decir, todo lo que en nuestra vida hacemos, aunque se origine espontáneamente dentro de nosotros estimulado por las ocasiones de la vida, se realiza dentro de cauces o moldes preexistentes que hemos aprendido de nuestro contorno (1969: 104).

El “estilo en las actitudes” era algo que invadía las formas de vida social de esa época trasladándose también al mundo del arte y su estética. En Valle, sus formas, sus actitudes y anécdotas eran inherentes a su estética: “Un anecdotario de Valle-Inclán acaso valiese tanto como sus novelas, como sus versos, como sus dramas. Valle-Inclán es todo él una anécdota –anécdota ondulante y constante–, porque es él todo estilo” (Fernández Almagro, cit. en Rubio Jiménez, 2006: 172-173). Para Fernández Almagro, podemos llegar a lo más profundo del espíritu de Valle-Inclán y de su estética a través de su fantasía: “Es posible que no fuese arriesgada esta definición de la fantasía en Valle-Inclán: estilización de la mentira. ¿Nos sería permitido hallar aquí una raíz esencial de la estética del maestro?”. Almagro consideraba que su constante ejercicio de fantasía tanto en sus obras como en la vida era una de las “lecciones” que debemos a Valle-Inclán, que logró así sustraerse de una sociedad en crisis: “de un ambiente agarbanzado y sucio” (cit. en Rubio Jiménez, 2006: 173).

Como en la época barroca, donde la teatralidad también se manifiesta en las artes como la pintura, Valle fue objeto de múltiples retratos y caricaturas que plasmaban su inherente teatralidad. Unos testimonios que daban cuenta de su singular apariencia y estilo que, sin duda, le alejaban del anonimato en el contexto social de su época. En contraposición, en el mundo de Calderón, el formalismo y la estilización se plasmaban en los retratos de la época de forma generalizada. Así, Orozco recoge la correspondencia entre el formalismo de la vida barroca y los retratos de damas:

No nos extrañará que, en correspondencia con estas teatrales formas de vida, la pintura nos ofrezca los retratos de damas con atuendo y atributos de divinidades paganas o bien de santas como se hizo frecuentemente en España. Ello es como la perpetuación en la pintura de esa real intervención de las damas en las fiestas de la corte como figuras del mundo mitológico y caballeresco. [...] Dicho fenómeno se extrema en el Barroco, que es cuando plenamente se impone, no como parte de una composición, sino como un nuevo tipo o género de retrato (Orozco, 1969: 104-105).

A través de esta cita de Orozco vemos cómo las formas de vida quedan “retratadas” a través de la pintura, dando incluso como resultado un nuevo género estético. En la misma sintonía, la estética de Valle se plasmaba a través de sus obras, de los retratos y caricaturas que de él se hicieron y de sus formas de vida, convirtiéndolos en un rasgo esencial de su identidad.

Antes de concluir nuestro análisis comparativo, aún nos queda otro aspecto a destacar de la teatralización de la vida en el Barroco, que nos parece comulgar especialmente con la manera de mostrarse al mundo de Valle. Orozco se refiere en su ensayo “al público actuar en la calle de los comediantes”:

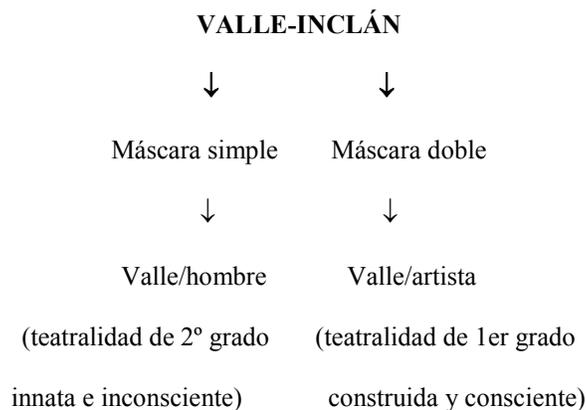
Si en la escena, no sólo el recitado de los versos, sino también los gestos y maneras interpretando un papel le destacaban y hacía popular, también en su concreto vivir cotidiano con sus hábitos teatralizados -utilizados así circunstancialmente-, podía ser motivo de popularidad y atracción. Así, en las tablas y en la calle podía servir de modelo a imitar sobre todo para la juventud (Orozco, 1969: 115).

En el caso de Valle-Inclán, a quien el mundo servía como escenario, su dimensión artística entroncaría con el comediante barroco que extrapolaba sus dotes de actor a la vida real. Ese comediante, al igual que Valle, mostraba esa segunda máscara de personaje de ficción también en la vida cotidiana, siendo, su primera máscara, la del hombre. No olvidemos que la dimensión humana del Barroco se encontraba ya teatralizada como la del Valle/hombre.

Retomando las tres dimensiones de Valle a las que aludíamos al principio, –el Hombre, el Artista y la Máscara–, vemos cómo encajarían perfectamente dentro de un contexto, el del Barroco, donde el hombre se mostraba en sociedad de un modo teatral y bajo una máscara, y el Artista o comediante hacía lo propio a través de una doble máscara. Quizá por eso Valle se refería en su ensayo estético *La lámpara maravillosa* a esas “mil máscaras de ficción” que llevaba sobre su rostro y que hacían imposible discernir su “verdadero gesto” del artificial. Unas máscaras o “velos de ficción” que había ido acumulando a lo largo de toda su vida: “tantos velos acumulados día a día y tejidos de todas mis horas...”. Su identidad, por tanto, se había ido construyendo socialmente, en continua interacción con el “otro” y estableciendo una dialéctica constante con la teatralidad, o lo que es lo mismo, con la realidad y la ficción. Quizá por eso Unamuno se refiriera a Valle como “Actor de sí mismo”:

Nuestro buen amigo don Ramón del Valle-Inclán [...] ¿No fue él mismo, el actor más aún que autor? Vivió -esto es, se hizo- en escena. Su vida, más que sueño, fue farándula. Actor de sí mismo (Unamuno, cit. en Rubio Jiménez, 2006: 170).

A continuación, mostramos el siguiente esquema que resume las dimensiones de Valle:



5.2 Valle-Inclán como personaje de múltiples facetas

Con este esquema inauguramos el siguiente apartado, el cual se centra en uno de los puntos clave de nuestra transducción de *Tirano Banderas*: la inclusión de Valle-Inclán como personaje de múltiples facetas. Dicho punto está directamente relacionado con el aspecto de la teatralidad de Valle que hemos ido analizando hasta ahora y con sus tres dimensiones: el Hombre, el Artista y la Máscara. Nuestro objetivo es demostrar de un modo práctico cómo hemos traducido esa riqueza teatral de Valle en el escenario.

Tirano Banderas ha sido adaptada al cine y al teatro en múltiples ocasiones, hecho que demuestra que dispone de elementos teatrales suficientes para su montaje. Según Ramón Pérez de Ayala “Valle-Inclán, ante todo –y hasta diríamos que únicamente–, ha producido obras de carácter dramático. Todas sus creaciones están enfocadas *sub specie theatri*, como decían los antiguos; desde las Sonatas hasta los últimos Esperpentos” (cit. en Amorós, 1984).

El paso del tiempo también favorece sus posibilidades escénicas, dado que la irrupción de los medios tecnológicos en la puesta en escena añaden gran variedad de recursos narrativos que posibilitan la transducción del texto de Valle desde una óptica intermedial. El director de escena se erige en un mediador que posibilita el paso de un sistema de signos verbales (novela) a un sistema de múltiples signos y mediaciones: el lenguaje verbal, el corporal, la pintura, los objetos y las proyecciones virtuales. Tal como

nos dice Pavis: “La mise en scène, des qu'elle met en pratique des textes ou de propositions de jeu, fait en effet appel a d'innombrables médias” (2008: 137).

Entre las claves de nuestra puesta en escena se encuentra el contexto sociopolítico de la obra, el pensamiento político del autor, el estilo esperpéntico de Valle y la integración de diferentes medios y mediaciones: los objetos simbólicos, las artes plásticas, el lenguaje verbal, el lenguaje corporal y las proyecciones. A través de la inclusión de Valle-Inclán como personaje hemos abordado varios de estos puntos claves así como la cuestión de la teatralidad, tan marcada en Valle.

Nuestro Valle/personaje se desdobra en múltiples facetas o “presencias” en el escenario: el Valle/humano, el Valle/autor y el Valle/espectador.

En su primera faceta, relacionada con su dimensión humana, Valle tiene una presencia “live” en el escenario. La representación comienza con el Valle/humano en el escenario; un hombre que se despide de México tras ver una situación que le conmociona y que le lleva a escribir el poema dedicado al indio mexicano, reproducido íntegramente en el corpus. Mostramos ahora un fragmento:

“¡Adiós te digo, con tu gesto triste, indio mexicano!
Adiós te digo, mano en la mano.
¡Indio mexicano, que la encomienda tornó mendigo!
¡Rebélate y quema las trojes del trigo!
¡Rebélate hermano!

El escenario representa a México en el primer tercio del siglo XX. Al subirse el telón, Valle aparece de espaldas al público, mirando la pantalla situada al fondo del escenario. El montaje del documental de Sergei Eisenstein da el pistoletazo de salida a la representación. Este simboliza el bagaje emocional que se lleva el escritor de México. Es la memoria de las experiencias vividas por el Valle/humano durante su estancia en el país azteca. Tras ese documento audiovisual el escritor sale del escenario y se despide, definitivamente, de México. Acto seguido y con el escenario desnudo oímos su voz recitando el poema. Sus versos se erigen en una invitación a la revolución y una arenga política, fiel reflejo del posicionamiento de Valle contra la dictadura y la situación de sumisión del indio.

Con esta dimensión del Valle/humano tocamos una teatralidad más inherente a Valle, basada sobre todo en su apariencia física, pero también en sus formas. No es difícil imaginarse el tono exaltado, beligerante y “teatral” con el que Valle hubiera recitado tal

poema en vida. En cuanto a su apariencia, retratos de Valle por tierras mexicanas como el que mostramos a continuación nos dejan constancia de la misma:



Fuente: Biblioteca Virtual Cervantes

La segunda faceta de Valle se traduce en el Valle/autor, el cual tiene una presencia virtual en el escenario. Con su inclusión buscamos nuevos modos de poner a escena a un personaje, tratando de crear un diálogo entre el espacio/tiempo del escenario y el de la pantalla donde se proyecta a Valle. Como dirían Chapple y Kattenbelt, perseguimos: “new ways of structuring and staging words, images and sounds; new ways of positioning bodies in time and space; new ways of creating temporal and spatial interrelations” (2006: 11).

El propio Valle, como anticipándose a sus tiempos, ya había defendido un teatro menos realista, de elaboración más simbólica y mediática:

A mí no me gusta un teatro de esta manera. Con los recursos de presencia que el teatro tiene, nos echan a la cara trozos de realidad. El arte no existe sino cuando ha superado sus modelos vivos mediante una elaboración ideal. Las cosas no son como las vemos, sino como las recordamos. La palabra en la creación literaria necesita siempre ser trasladada a ese plano en que el mundo y la vida humana se idealizan. No hay poesía sin esa elaboración (Valle-Inclán sobre el estreno de “Señora Ama”, de Benavente, cit. en Amorós, 1984).

Incluso había abogado por un teatro que siguiera el ejemplo del cine mudo: “Y entonces habrá que hacer un teatro sin relatos, sin únicos decorados, que siga el ejemplo del cine

actual que, sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, ha sabido triunfar en todo el mundo” (cit. en Amorós, 1984).

Tomando en consideración esta última cita del escritor sobre el cine mudo, nos planteamos la posibilidad de utilizar este formato en los fragmentos de entrevista donde Valle y el personaje enigmático dialoguen en pantalla. De esta manera evitaremos la siempre difícil reproducción del tono de voz de dos personas tan carismáticas como Valle y el subcomandante Marcos.

En relación con la visión del teatro defendida por Valle en las citas precedentes, el Valle/autor, tiene una presencia virtual (proyectada en la pantalla de cine) e idealizada. Enlazando con la primera escena, el Valle/humano desaparece del escenario para volver a aparecer como personaje virtual, en su faceta de autor.

Para nosotros, el Valle/autor representa, por un lado, el mundo de las ideas y de la imaginación del autor; un mundo alejado de la realidad del escenario, donde los personajes cobran vida. Recordemos que la imaginación y la fantasía eran atributos propios de la dimensión más artística y teatralizada de Valle. Por otro lado, también representa la posición de distanciamiento, tan propia del esperpento, del autor frente a sus “criaturas”. Así, el escritor es quien controla y “mueve los hilos” de lo que acontece en el escenario. Para plasmar este aspecto, hemos recreado un juego de contrastes entre dos espacialidades y temporalidades distintas: el tiempo y espacio que marca la novela *Tirano Banderas* y el de su autor en España, algunos años después de su última visita a México. Para ello intercalamos las intervenciones del Valle virtual con la acción que transcurre en el escenario.

El hecho de utilizar un personaje virtual (que representa al autor) para situarlo frente a sus “criaturas” de *Tirano Banderas* no es casual. La siguiente cita de Valle, donde se autodescribe en tanto que autor dramático, nos marcó el camino e influyó en nuestra elección:

Otra de las dificultades con que yo tropiezo es mi afición a dramatizarlo todo. Hay escritores que van detrás de sus personajes y les siguen la pista, y cuentan todo lo que hacen. Yo necesito trabajar con mis personajes de cara, como si estuvieran ellos en un escenario; necesito oírlos y verlos para reproducir su diálogo y sus gestos (Declaraciones a Luís Calvo, “ABC”, 3 Agosto de 1930. Cit. en Amorós, 1984).

Esta cita encierra una de las claves del porqué de nuestra puesta en escena y será desvelada por el propio Valle en una de sus últimas intervenciones. Siguiendo la línea que nos marcan sus palabras: “Yo necesito trabajar con mis personajes de cara, como si estuvieran ellos en un escenario; necesito oírlos y verlos para reproducir su diálogo y sus gestos”, hemos situado a Valle frente a sus “criaturas” para convertirlo, a la vez, en marionetista de los personajes de *Tirano Banderas* y en marioneta de la puesta en escena; pues es un integrante más de la representación. Con este ejemplo vemos también diferentes grados de teatralidad: el personaje virtual es mirante con relación a los demás protagonistas (que son mirados), pero se convierte en mirado para el público que sí es consciente del artificio.

Si nos centramos en la cuestión del distanciamiento, los personajes de *Tirano* se convierten, como hemos visto, en unas marionetas en manos del autor. Se crea, citando el título de un artículo de Pitoiset (1998), “Un autre rapport d'échelle” donde los personajes del escenario se perciben como mucho más pequeños que el Valle virtual. Con esto conseguimos crear un campo de tensiones entre los personajes. Volviendo a Pitoiset, al utilizar escalas distintas, “ce qui se mettrait en scène, ce serait plutôt le champ de tensions entre les personnages du spectacle” (p. 320). Y además, por lo que respecta al Valle/autor virtual, también “une attitude et un type de jeu différents de ceux de la recherche de l'identification directe, émotive” (p. 321). Un tipo de juego dramático más acorde con la estética del esperpento.

Es importante recordar que, tanto el indio Zacarías⁵⁵ como otros personajes marginales que aparecen en la novela, se benefician de una mirada más “dulce” por parte del autor. Estos no quedan enmarcados dentro de la estética del esperpento pues son vistos como hermanos por el autor. En consecuencia, en la puesta en escena no aparecen confrontados por el Valle/autor virtual que mira al Tirano desde las alturas.

También dentro de su faceta de autor, queremos destacar su rebeldía e inconformismo con el mundo convencional de su época. Un inconformismo que se manifestaba también contra un tipo de teatro comercial y contra el modo de actuar de los actores de su época.

⁵⁵ Zacarías, uno de los personajes principales de *Tirano Banderas*, acabará liderando el levantamiento contra el Tirano.

Fijémonos, por ejemplo, en esta anécdota comentada por Emilio Abreu Gómez, que nos muestra a un Valle-Inclán en plan director:

En una ocasión, don Ramón interrumpió un ensayo de *La Marquesa Rosalinda* para decir: “Un momento, un momento, por favor. ¡Un momento! El tono no es el conveniente. No se trata de una comedia de Benavente, ni de Linares, ni de Echegaray; se trata de un juego, de una burla, de una cosa que pasa sobre una nube; nada de lo que allí se dice es cierto ni verdadero. ¡Por favor! Vuelvan a empezar. Hagan el favor de empezar de nuevo (cit. en Amorós, 1984).

Vemos con esta cita como Valle, en tanto que autor de *La Marquesa Rosalinda*, se colocaba la máscara de autor y director de escena para ejercer un control sobre la puesta en escena de su propia obra. Este ejemplo, sacado de su propia vida, nos sirve de enlace al tema de la metateatralidad periférica de Valle. Un aspecto que queremos reflejar a través de las “máscaras” de autor y de ser humano, pues mostrará su disconformidad con la sociedad y tratará de ejercer un control sobre “sus actores”, símbolos a su vez de la sociedad mexicana y española que Valle conoció de primera mano.

Para terminar, abordaremos la tercera y última faceta del personaje de Valle: la de espectador. Con su incursión, buscamos una interrupción de la acción, a modo de Pirandello en su obra *Seis personajes en busca de autor*⁵⁶.

Cabe destacar que en este caso hace acto de presencia entre el público, aunque de un modo invisible, pues lo que hemos pretendido es sorprender a los espectadores. Valle, en una entrevista recopilada por su nieto, ya había defendido el papel preponderante del público en vida: “Yo no sé lo que es eso de teatral. Las cosas son o no son teatrales según el público” (2000: 180). Inspirándonos en Brecht, y en la idea de un espectador activo, hemos recuperado una situación con Valle como protagonista sacada de su propia vida real. En el libro *Entrevistas*, editado por su nieto Joaquín del Valle-Inclán, está documentado que, en más de una ocasión y en calidad de espectador, Valle había dinamitado alguna representación teatral interrumpiendo la acción en plena representación para mostrar

⁵⁶ Se trata de la obra dramática más célebre de Pirandello, estrenada en Italia en 1921 y publicada por primera vez en 1925. Obra de procedimientos escénicos innovadores, no cuenta con actos ni escenas, tendrá gran influencia en el teatro moderno. En *Seis personajes en busca de autor*, el público es confrontado con la irrupción en escena de seis personajes durante los ensayos de una obra teatral. Casualmente la obra en cuestión es *El juego de roles*, del propio Pirandello. Los personajes entran en el teatro por el patio de butacas y toman la palabra porque quieren contar su historia, quieren ser provistos de vida. Tras varias discusiones consiguen convencer al Director para que les deje contar su drama.

abiertamente su desacuerdo. En el siguiente pasaje recordamos uno de esos momentos “memorables” narrados por un periodista:

En el teatro Fontalba, hace pocas noches, la compañía de Margarita Xirgu estrenó *El hijo del diablo*, drama en verso de Joaquín Montaner. Mediada la representación en el tercer acto, un parlamento de la Xirgu fue aplaudido calurosamente. Cuando se apagaban los aplausos, una voz clara, rotunda, gritó: “¡Mal, muy mal, muy mal!...”. Era don Ramón del Valle-Inclán que quería tener un gesto de protesta frente a un asentimiento, al parecer, común. Hubo unos instantes de confusión y, enseguida, una ovación cerrada al escritor insigne de las Sonatas. Al terminar la representación, Valle-Inclán fue detenido y llevado a la Dirección de Seguridad y, más tarde, al Juzgado de guardia, de donde salió casi inmediatamente (Nuevo Mundo, 4 de noviembre de 1927, cit. en Joaquín del Valle-Inclán, 2000: 227-229).

Don Ramón defiende en la entrevista posterior su derecho a opinar libremente en el teatro como en la vida y decir en voz alta lo que la hipocresía de la mayoría impide: “Dije en voz alta lo que pensaban muchos y que luego, de un modo u otro, acabaron por decir casi todos” (p. 229), puesto que al término de la representación, el público expresó su desacuerdo de un modo generalizado.

Si hubiéramos trasladado esta situación vivida en el teatro Fontalba a nuestra puesta en escena, podrían haber sido los guardias de seguridad de Tirano Banderas los que acabarían por “acallar” la protesta de Valle. Sin embargo, la intervención del Valle/espectador queda reservada para el final de la representación, una vez el dictador ha sido reducido por los revolucionarios y su séquito le ha abandonado. Los gritos de Valle desde el patio de butacas suponen más una adhesión a la causa revolucionaria que una protesta por la representación. Son gritos contra la tiranía y con ellos también recuperamos los versos finales de su poema dedicado al indio mexicano.

Con esta anécdota en el teatro Fontalba hemos visto un ejemplo de interferencia de la vida en el teatro, pues Valle ejerce su libre juicio en ambos escenarios. Además reivindica el papel de un espectador activo, ejerciendo una metateatralidad periférica sobre la representación de su propia obra. Dicha metateatralidad se concreta con la irrupción en el escenario del Valle/espectador para mostrar su disconformidad con la dictadura y unirse a las tropas revolucionarias.

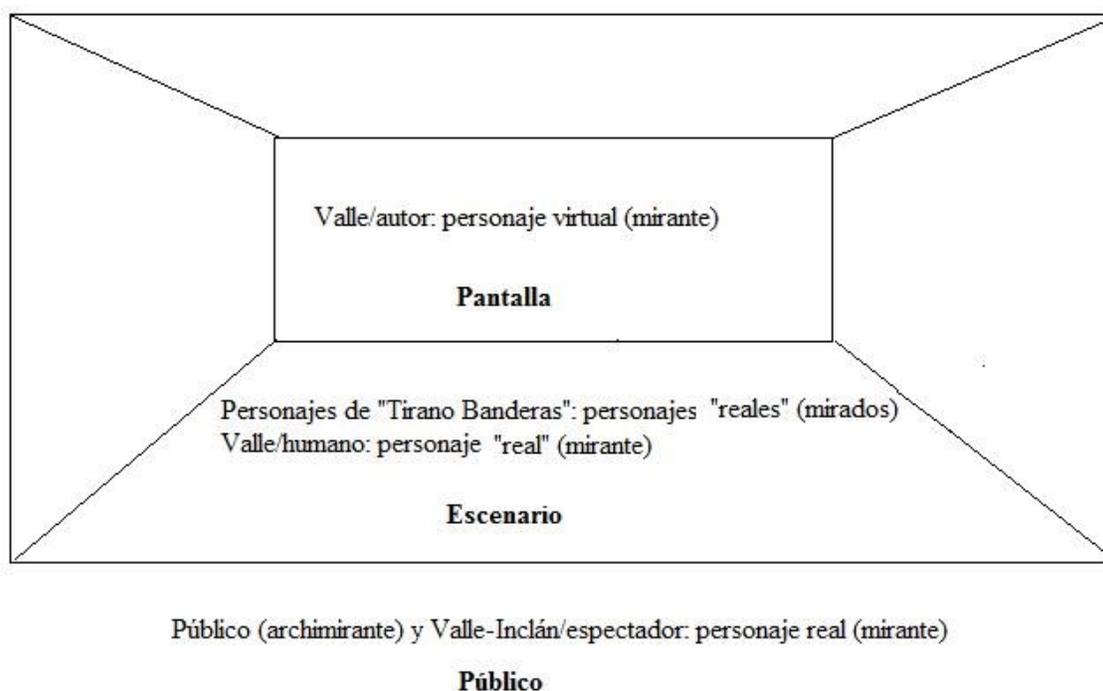
Para ilustrar este aspecto, fijémonos en como responde Valle a la siguiente pregunta del periodista sobre la conveniencia o no conveniencia, de un escritor de su prestigio, de “actuar” de ese modo:

-Sin embargo, en este caso concreto, alguien dice que un escritor de la autoridad y del prestigio de usted no debió...

-Pues por eso precisamente, por mi autoridad y mi prestigio, juzgué que era un deber intervenir. Mi autoridad es para eso... Si alguna obligación tengo yo, es ésa, nada mas: la de opinar [...] (ídem, p. 229).

Tras las palabras del escritor gallego, se constata su voluntad de ir contra la corriente de su época y de romper con todo convencionalismo. Un nuevo ejemplo de las “cien máscaras” que era capaz de adoptar Valle y que le hacían resurgir como un personaje metateatral dentro del gran teatro del mundo. Precisamente este aspecto del derecho de los intelectuales a intervenir en política también quedará reflejado en el guión escénico; en contraposición al control de las opiniones y a la supresión de libertades que conlleva toda dictadura.

Con el boceto que sigue a continuación, hemos querido reproducir las distintas facetas que adoptará el Valle/personaje además de ubicarlo en el *Salon d'essai* de la Universidad de Montreal (UdeM). En este se indica la faceta humana, la de autor y la de espectador así como su calidad de personaje mirante frente a los “mirados” del escenario. También establecemos una distinción entre los personajes virtuales y los “reales”; estos últimos referidos a los que aparecen físicamente en el escenario.



Para concluir con nuestra exposición de las que suponen las tres facetas del Valle personaje y el modo en que cobran vida y presencia en el escenario, nos gustaría recuperar una cita de Summer M. Greenfield, donde se recoge esa idea de un Valle de múltiples dimensiones que abarcan tanto su vida como su obra:

Al concebir una obra teatral, Valle-Inclán la experimenta directamente en flexibles términos teatrales como una totalidad de fenómenos audibles y visuales. Ya es una representación viva, con todos los elementos ya representados según la visión interior del dramaturgo. El propio don Ramón es al mismo tiempo el creador, realizador y director del espectáculo, así como el espectador [...]. El autor es el espectador de su propia creación teatral, y su experiencia es completa, como la de ver una película acabada en que cada elemento y cada ángulo son representables y representados (cit. en Amorós, 1984).

5.3 A modo de conclusión

Al comienzo de nuestro ensayo nos marcábamos el objetivo de analizar la figura de Valle-Inclán desde un punto de vista teatral, situándolo con un papel protagonista dentro del gran teatro del mundo.

Apoyándonos en el enfoque dramático de Goffman y en una noción de la teatralidad que desborda los límites del teatro para instalarse en la vida cotidiana, hemos

podido comprobar cómo esa constante dialéctica entre realidad y artificio nos dan la clave de la construcción del Valle-Inclán personaje. Un personaje tridimensional: el Hombre, el Artista y la Máscara, que se va perfilando también con la aportación esencial del espectador.

Desde una óptica comparativa, hemos establecido, por una lado, un paralelismo entre el personaje de Valle en su dimensión más artística y, por tanto, más marcada teatralmente, con el personaje de Alonso Quijano y de su “alter ego” don Quijote de la Mancha. Por otro lado, hemos situado a Valle en el contexto del Barroco; época de teatralidad donde la personalidad de don Ramón hubiera encajado a la perfección.

Finalmente, hemos trasladado ese aura de espectacularidad que rodeaba a Valle a las tablas del escenario. A través de la adaptación de su novela *Tirano Banderas* hemos querido plasmar la indiscutible teatralidad de Valle a través de su inclusión en la puesta en escena como personaje de múltiples facetas: el Valle humano, el autor y el espectador.

6. Metodología: ¿Cómo vamos a abordar el proceso de transducción?

Con el fin de dar con un cuerpo teórico que explique la naturaleza de nuestro proyecto y justifique el modo en que hemos llevado a cabo el proceso, hemos decidido asentar en tres puntos básicos la base metodológica para la propuesta de espectáculo: la transducción, la revisión y reformulación del sistema de Kowzan y la intermedialidad.

Por un lado, se encuentra la teoría de la transducción, que nos ha servido para encontrar una solución a la problemática que planteaba el proyecto: el cómo determinar la naturaleza del mismo y el cómo diferenciarlo de otros procesos de comunicación. La transducción nos ha llevado a contextualizar el proyecto dentro del campo de la semiología teatral y ha dotado de una explicación teórica el doble proceso de comunicación que hemos realizado: el de comunicación en calidad de lectores de *Tirano Banderas* y el de transducción en tanto que sujetos encargados de adaptar el libro original de Valle-Inclán a la escena teatral. Este primer pilar teórico es, en definitiva, la respuesta al qué del proyecto.

Una vez aclarado el qué mediante la teoría de la transducción, vamos a centrarnos en el cómo, es decir, en la manera en que un sistema de signos como el lenguaje escrito puede cobrar vida en el escenario convirtiéndose en una multiplicidad de sistemas. Trataremos de encontrar un punto de anclaje entre la semiología del teatro y la intermedialidad. Para ello revisaremos el sistema fundacional de Tadeusz Kowzan y lo reformularemos, ofreciendo una versión actualizada y adaptada a nuestro proyecto que encaje con la teoría intermedial.

6.1 Revisión y reformulación del sistema de Kowzan

Tadeusz Kowzan en su conocido artículo “El signo en el teatro”⁵⁷ analiza el arte del espectáculo desde el punto de vista de la semiología. Su escrito nos sirve de base para introducir los elementos que dan cuerpo a la transducción de *Tirano Banderas*. Hemos partido del análisis de su clasificación sistémica para luego reformularla ofreciendo una nueva versión que encaje con la naturaleza intermedial de nuestro proyecto.

⁵⁷ El artículo fue publicado originalmente en la revista *Diogenes*, 1961, pp. 59-90. Subtitulado “Introduction à la sémiologie de l’art du spectacle”, se le considera uno de los artículos fundacionales de la semiología del teatro.

Para Kowzan el teatro es el ámbito donde el signo se manifiesta “con más riqueza, variedad y densidad [...]. El espectáculo se sirve tanto de la palabra como de los sistemas de signos no lingüísticos. Recurre tanto a signos acústicos como visuales” (1997: 126-127). En una representación teatral todo es susceptible de convertirse en signo y nuestra puesta en escena no constituye una excepción, pues también está sustentada en una serie de signos/medios audiovisuales que desarrollaremos más adelante.

Kowzan, basándose en una clasificación anterior de André Lalande aparecida en *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (1917), divide los signos en naturales y artificiales. Los primeros serían aquellos que “nacen y existen sin participación de la voluntad; adquieren carácter de signo por el que los percibe, quien los interpreta, si bien ellos no son emitidos voluntariamente” (p. 129). Dentro de esta categoría, incluiríamos los fenómenos de la naturaleza, los rasgos de identidad como el color de la piel y la raza, o los actos reflejos de los seres vivos. Los segundos serían “los signos creados por el hombre [...] para señalar algo, para comunicarse con alguien” (p. 130). Así pues, según Kowzan, la diferencia esencial entre unos y otros estribaría en la emisión, no en la percepción, y en la existencia o no de voluntariedad a la hora de emitir el signo, siendo esta última característica clave a la hora de entender la naturaleza del signo teatral:

Todos los signos de los que se sirve el arte teatral pertenecen a la categoría de signos artificiales. Son signos artificiales por excelencia. Resultan de un proceso voluntario, se crean con frecuencia con premeditación, y tienen como fin la comunicación inmediata (p. 130).

Sin embargo, aunque pudiera parecer paradójico, esto no impide la existencia, en una representación teatral, de signos naturales. La vida y el teatro se interrelacionan a menudo, siendo difícil distinguir entre lo real y lo artificial. Si tomamos como ejemplo las técnicas interpretativas del actor, comprobaremos cómo su dicción, su mímica o sus gestos característicos, se encuentran muy cerca, o incluso se confunden, con los signos voluntariamente creados. Kowzan utiliza el siguiente ejemplo para ilustrar este hecho paradójico:

La voz temblorosa de un joven actor que representa a un viejo es un signo artificial. Por el contrario, la voz temblorosa de un actor octogenario, sin ser provocada voluntariamente, es un signo natural tanto en la vida como en la

escena. Sin embargo, es un signo voluntaria y conscientemente empleado en el caso de que este actor represente a un personaje viejo. No lo es por la voluntad del actor, sino porque éste no puede hablar de otro modo; su voz se convierte en signo artificial por voluntad del director de escena que lo haya escogido para este papel (p. 131).

Vemos cómo la elección de una obra o de un actor determinado es ya “un acto semántico” efectuado por el director de escena. Por esta razón, y sin obviar la existencia de signos naturales dentro de toda representación teatral, nos centraremos únicamente en los signos artificiales; es decir, en aquellos que hemos seleccionado de antemano en el proceso de creación y que son emitidos voluntariamente en la puesta en escena. Abordaremos así, en nuestro Cuaderno de dirección, todos aquellos efectos que podemos controlar y que se han convertido en elementos narrativos de la representación.

Los elementos de la representación

De ahora en adelante hablaremos de signos y medios cuando hagamos referencia a los elementos que integran la puesta en escena de *Tirano Banderas*. Partiremos, eso sí, de la clasificación sistémica propuesta por Kowzan e introduciremos algunos cambios.

Retomemos la definición de “medio” de Éric Méchoulan, citada en la introducción de la tesis:

Le médium est donc ce qui permet les échanges dans une certaine communauté à la fois comme dispositif sensible (pierre, parchemin, papier, écran cathodique sont de supports médiatiques) et comme milieu dans lequel les échanges ont lieu (2003: 16).

En este sentido, el lenguaje verbal, el corporal, los objetos y las proyecciones, entre otros, son medios que permiten establecer una comunicación con el espectador durante la representación. Los actores, por ejemplo, se sirven del lenguaje verbal y del corporal para interpretar a determinados personajes en el escenario. Los objetos simbólicos, como el catalejo, adquieren varios niveles de significación y sirven para dar cuerpo a ideas más abstractas y metafóricas como “el ojo que todo lo ve”.

Más adelante, enumeraremos los signos que formarán parte de nuestra puesta en escena y trataremos de justificar su conversión a medios en el contexto de nuestro proyecto.

A continuación reproducimos la tabla publicada en el artículo “El signo en el teatro” donde Kowzan delimita los principales sistemas de signos de los que hace uso una representación teatral (1997: 146):

1. Palabra 2. Tono	Texto oral		Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (actor)
3. Mímica 4. Gesto 5. Movimiento	Expresión corporal	Actor	Signos visuales	Espacio y tiempo	Signos visuales (actor)
6. Maquillaje 7. Peinado 8. Vestuario	Apariencia externa del actor			Espacio	
9. Accesorios 10. Decorado 11. Iluminación	Características del espacio escénico	Externos al actor	Signos auditivos	Espacio y tiempo	Signos visuales (externos al actor)
12. Música 13. Efectos sonoros	Efectos sonoros no articulados			Tiempo	Signos auditivos (externos al actor)

Además de esta clasificación, Kowzan también incide en la posibilidad de clasificar los sistemas de signos atendiendo a la voluntad del sujeto que los emite. Por un lado nos habla del autor dramático, quien crea los signos verbales y puede sugerir cambios durante el proceso de creación; por otro lado tenemos al director de escena, quien hoy en día es, en palabras de Kowzan, “el árbitro todopoderoso del espectáculo, y puede crear o suprimir signos de cualquier sistema” (p. 146). También el actor determina los signos de entonación, de mímica, de gesto o de movimiento escénico, aunque muchas veces de acuerdo con el director. Por último nos habla del decorador o escenógrafo, que puede crear decorados, accesorios o iluminación.

Desde nuestro punto de vista estableceremos una clasificación atendiendo a la voluntariedad del director de escena que, en este caso, se convierte en el emisor principal de la adaptación de *Tirano Banderas*. Con la tabla que presentamos a continuación, buscamos establecer los principales elementos que han dado cuerpo y estructura a la representación:

Elementos principales	Especificación	¿Auditivos o visuales?
1. Actores	Actores integrantes de la representación	
2. Lenguaje verbal	Guión adaptado de la novela <i>Tirano Banderas</i> (texto + entonación)	Signos auditivos
3. Lenguaje no verbal	La coreografía: los gestos, los movimientos escénicos, el baile	Signos visuales
4. Maquillaje	Engloba el maquillaje facial, el corporal y el peinado	
5. El vestuario	Incluye la vestimenta de los actores y algunos accesorios como las máscaras, capas o sombreros	
6. Objetos	Objetos simbólicos de la representación. (El catalejo, por ejemplo)	
7. Decorado	Proyecciones y accesorios que conforman el decorado	
8. Iluminación	Descripción de la iluminación relativa al espacio escénico y al escenográfico	
9. Música	Banda sonora que incluye los efectos sonoros	Signos auditivos

Si repasamos uno por uno los signos que integran la propuesta vemos que es factible establecer una clasificación equivalente de medios. Volviendo a la definición de Méchoulan, todos y cada uno de los elementos enumerados pueden ser considerados como “dispositivos sensibles” y “soportes mediáticos” que permiten los intercambios dentro de una comunidad. Para no repetirnos nos centraremos en aquellos signos que no hemos abordado todavía: el actor, el vestuario, el maquillaje, el decorado, la iluminación y la música.

Desde nuestro punto de vista el actor es también un medio, pues a través de este se construye y se da vida a un personaje. A lo largo de su carrera, el actor encarnará a múltiples de ellos.

La indumentaria de un personaje puede darnos información sobre la época, la personalidad o incluso la edad de este. La forma de vestir de un actor lanza un mensaje al público y le invita a interpretar al personaje de una manera u otra. Lo mismo ocurre con el

maquillaje pues, a través de uno simbólico, estamos acentuando el efecto de distanciamiento entre el público y determinado personaje. Tirano Banderas, por ejemplo, aparecerá en escena con el ojo izquierdo ensombrecido, dejando entrever que el abuso del catalejo ha hecho mella en su rostro. Un tipo de maquillaje como el descrito busca enfatizar más si cabe la deshumanización del dictador.

Los accesorios que conforman el decorado, también son portadores de significado. Un decorado austero como el de la choza de Zacarías, nos informa de la condición humilde y el contexto de pobreza que rodean al personaje. Los objetos de utilería son, por tanto, dispositivos que sirven para comunicar mensajes al auditorio.

En cuanto a la iluminación, esta puede recrear ambientes e incluso transmitir y provocar sensaciones en el espectador. Una iluminación de tonos azules y blancos durante una escena con el dictador y su séquito, buscará reforzar el tipo de relación fría y robótica que se establece entre el Tirano y sus subordinados.

Por último está la música, donde incluimos también los efectos sonoros. Ambos actúan como auténticos elementos narrativos y se encargan de subrayar la acción que acontece en el escenario.

A diferencia de la clasificación propuesta por Kowzan, no consideramos pertinente una división entre signos relativos al actor, como el gesto o el maquillaje, y los externos al mismo, como los accesorios o la música. A nuestro parecer, durante todo proceso de adaptación que desemboca en un espectáculo se establece un diálogo a tres bandas entre los elementos propuestos por el emisor/director de escena, los distintos emisores que intervienen en el proceso y el público/receptor del espectáculo.

Por tanto, cuando un actor interpreta a un personaje en el escenario, dialoga a su vez con los distintos elementos que conforman la representación (música, objetos, iluminación, entre otros) y con el público. Previamente, durante el proceso de creación de su personaje, el actor dialoga con el director de escena y con los distintos emisores que forman parte del proceso creativo.

En el marco de nuestro proceso de transducción hemos contado con emisores tales como la maquilladora, el compositor y los técnicos de iluminación y de sonido. Desde una

visión más general, podríamos integrar al autor de la obra, Ramón del Valle-Inclán, dentro del proceso de adaptación e investigación dramática pues, en tanto que emisor primero de la novela *Tirano Banderas*, su visión afecta y complementa también a la del director de escena y a la de los actores, demás emisores y público susceptible de haber leído la novela.

Consideramos que se puede dividir el proceso de investigación dramática que hemos llevado a cabo en tres grandes etapas que, a su vez, estarían focalizadas en tres grandes núcleos de emisión (2) y de recepción (1):

Proceso de investigación dramática

Etapas	Creación <i>Tirano Banderas</i>	Transducción <i>Tirano Banderas</i>	Producción <i>Tirano Banderas</i>
Resultado	Novela <i>Tirano Banderas</i>	Cuaderno de dirección + escena piloto	Representación
Emisor principal	Valle-Inclán	Dramaturgo/Director de escena	Actores y demás medios de la representación (equipo creativo dirigido por S. Gertrúdx)
Emisor secundario	Traductores de la obra original	Compositor, maquilladora, técnico de luz y sonido (equipo de concepción/creación coordinado por S. Gertrúdx)	Técnicos de luz y de sonido, personal entre bastidores, etc. (equipo técnico coordinado por S. Gertrúdx)
Receptor	Lectores (entre ellos, futuros directores de escena)	Lectores del Cuaderno de dirección y espectadores de la escena piloto	Público

La primera etapa depende única y exclusivamente del autor de la obra, Valle-Inclán. Es la etapa de creación, donde el escritor da vida a su novela *Tirano Banderas*.

En la segunda etapa, la de transducción, el lector/director de escena pasa a ser emisor principal de la misma, aunque no de un modo unilateral; nosotros defendemos un proceso coral, donde las ideas pueden ser siempre objeto de debate constructivo por parte del equipo creativo.

Esta ha sido la etapa principal en el contexto de nuestro proyecto. En tanto que directores de escena, nos hemos convertido en emisores principales de la fase de adaptación

que ha dado como resultado un guión y hemos contado con colaboradores para crear una propuesta de espectáculo incluida, junto al guión, en el Cuaderno de dirección.

La tercera etapa hace referencia al proceso de producción de todos los elementos integrados dentro de la adaptación: es la etapa de la representación donde los actores, ya sean reales o virtuales, se convierten en emisores principales. A través de ellos la visión del director de escena se traduce al mundo del escenario. Los actores, sin embargo, no actúan solos, pues los medios que forman parte de la representación convierten a la misma en un proceso intermedial; Un proceso distinto del que propone Kowzan, más horizontal, en el cual los papeles de unos y otros (de actores y signos de la representación) no suelen interrelacionarse.

Esta última etapa de producción equivaldría a una “segunda” transducción que abordaremos en el futuro. Después de una etapa de interpretación y de transformación del texto original de Valle (1ª transducción) presentamos un guión adaptado que se incluye dentro del Cuaderno de dirección. La tesis concluye con la propuesta del espectáculo “Tirano Banderas”. Sin embargo, en un futuro, abordaremos una última etapa de producción (2ª transducción) donde la propuesta recogida en el Cuaderno cobrará vida en el escenario, mediante un proceso de puesta en escena coordinado por el director.

Más adelante, en el apartado dedicado al Cuaderno de dirección, nos centraremos en los medios integradores de la puesta en escena, medios que se inscriben en la segunda etapa del proceso de transducción de *Tirano Banderas* y que, a pesar de tratarse de un proceso coral, dependen en gran medida de la visión subjetiva del director de escena. Con el objetivo de integrar todos estos medios dentro del entramado escénico hemos seleccionado unos puntos clave de la puesta en escena que actúan como ejes narrativos de la misma. A continuación, analizaremos estos puntos desde la óptica de la intermedialidad.

6.2 Análisis del proyecto desde un punto de vista intermedial

Como ya hemos señalado anteriormente, el paso de un sistema de signos a otro conlleva transformaciones y, en nuestro caso concreto, estas transformaciones han operado en múltiples niveles. El proceso de transducción que hemos llevado a cabo no ha sido lineal, sino un proceso de carácter intermedial donde nosotros, en tanto que directores de escena,

nos hemos convertido en mediadores entre el texto de Valle-Inclán y la versión escénica del mismo. Para ello, hemos utilizado los medios y mediaciones a los que aludíamos en la introducción del proyecto.

Con el objetivo de describir la manera en que estas transformaciones se han hecho realidad con la puesta en escena recogida en el Cuaderno de dirección, hemos decidido analizar nuestro proyecto de Doctorado desde la óptica de la intermedialidad. Más adelante, también haremos alusión a la metodología de apoyo para la construcción de los personajes que aparecen en la representación escénica.

La intermedialidad ha caracterizado las artes y los medios desde finales del siglo XX. En el ámbito del teatro, por ejemplo, se han adoptado tanto la tecnología digital como otros medios, hecho que ha generado nuevos modos de representación: “New dramaturgical strategies; new ways of structuring and staging words, images and sounds; new ways of positioning bodies in time and space; new ways of creating temporal and spatial interrelationships” (Chapple y Kattenbelt, 2006: 11). Y, precisamente, el desafío de nuestro proyecto estriba en buscar estos nuevos modos de representación que permitan recodificar e interpretar la obra en el escenario.

En el artículo “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, Irina O. Rajewsky distingue tres subcategorías dentro del concepto de “Intermedialidad”.

En primer lugar, Rajewsky nos habla de “medial transposition” (como en las adaptaciones cinematográficas). Aquí, la calidad intermedial está relacionada con el modo en que se da cuerpo al nuevo producto mediático:

Here the intermedial quality has to do with the way in which a media product comes into being, i.e., with the transformation of a given media product (a text, a film, etc.) or its substratum into another medium. This category is a production-oriented, “genetic” conception of intermediality; the “original” text, film, etc., is the “source” of the newly formed media product, whose formation is based on a media-specific and obligatory intermedial transformation process (2005: 51).

En nuestro caso, la novela *Tirano Banderas* es la fuente del producto mediático propuesto. Sin embargo, la obra de Valle no es la única fuente pues, como mencionamos, en el guión adaptado se incluyen otros personajes y textos periféricos. Por tanto, nos enfrentamos a la transformación de un primer producto –un texto– con la necesaria etapa de

adaptación y de creación de un nuevo texto adaptado o *substratum* que desembocará en un nuevo producto mediático: la propuesta del espectáculo “Tirano Banderas”.

El resultado, el Cuaderno de dirección, es un claro ejemplo de un proceso de transformación intermedial donde nosotros, en calidad de dramaturgos, hemos ido seleccionando distintos medios que integrarán la futura puesta en escena; todos ellos descritos detalladamente en el Cuaderno.

En segundo lugar, Rajewsky habla de “media combination”. Esta subcategoría incluiría fenómenos como la ópera, el cine, teatro, cómics, actuaciones, computadoras, etc. Aquí la calidad intermedial está relacionada con la constelación de medios que integran el nuevo producto mediático:

[...] the result or the very process of combining at least two conventionally distinct media or medial forms of articulation. These two media or medial forms of articulation are each present in their own materiality and contribute to the constitution and signification of the entire product in their own specific way (2005: 51-52).

Este tipo de relación intermedial, la “media combination”, también está presente en nuestra propuesta de espectáculo, pues el producto final que proponemos integra varios medios, como proyecciones, danza y música, que conservan su especificidad a lo largo de la representación.

Tal y como indica Tatiana Burtin en su artículo “Interartialité et remédiation scénique de la peinture”, el teatro ha sido a menudo definido como un “hypermédia à la fois transparent et opaque, qui intègre les autres arts, médias et nouveaux médias sans toucher à leur spécificité, ou à leur essence” (2008: 67). En definitiva, un espacio multidisciplinar donde dialogan infinidad de sistemas y se produce un juego de contrastes permanente:

L’espace théâtral se situe entre deux “spaces”, celui de l’acteur et du spectateur, du texte (ou du son) et du sens, de l’image et de sa réception, mais il s’immisce aussi entre un média et un autre média, ou même un art et un autre art, au coeur de la relation entre les deux, entre distance et illusion. Art du mouvement, du dialogue, il fait dialoguer les arts (Burtin, 2009: 90).

Como objetivo prioritario nos marcamos el de integrar dichos sistemas dentro del hilo argumental de la puesta en escena, convirtiéndose así en elementos narrativos que sirvan para enriquecerla. No queremos utilizar las tecnologías de un modo vacío y efectista. Para

conseguirlo, hemos acompañado de contenido la elección de uno u otro medio, sin obedecer únicamente a razones estéticas.

En cuanto a la tercera subcategorización del concepto de intermedialidad, Rajewsky habla de “intermedial references”, como por ejemplo:

References in a literary text to a film through, for instance, the evocation or imitation of certain filmic techniques such as zoom shots, fades, dissolves, and montage editing. Other examples include the so-called musicalization of literature [...] references in film to painting or in painting to photography, and so forth [...].

Rather than combining different medial forms of articulation, the given media-product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means (2005: 52-53).

En la última escena de nuestra propuesta titulada “Revolución”, hemos imitado la técnica de los “flashes” cinematográficos. A través de la división en siete “mini” escenas, hemos concentrado la acción en breves momentos de gran impacto visual y carga dramática. Utilizando la técnica teatral del fundido en negro y el sonido intercalado de campanas hemos marcado el final de cada momento. Por tanto, a través del escenario teatral y de los efectos de luz y de sonido propios del teatro, hemos hecho referencia al mundo del cine y también al de la fotografía. Precisamente, el sonido de una máquina de diapositivas anticipa el comienzo de cada “mini” escena.

Las tres subcategorizaciones que propone Rajewsky nos han servido para demostrar la calidad intermedial de nuestro proyecto. Tanto el proceso como el producto final que proponemos pasa por una interacción con distintos medios. Una relación intermedial que continúa con la puesta en escena.

A pesar de que, en un principio, se asocie la intermedialidad con los fenómenos tecnológicos, esta no siempre opera por medio de la tecnología. La puesta en escena, en tanto que mediación, también participa de esa intermedialidad provocando cambios en la práctica teatral, en la percepción del espectador:

Intermediality is about changes in theatre practice and thus about changing perceptions of performance, which become visible through the process of staging. We locate intermediality at a meeting point in-between performers, the observers, and the confluence of media involved in a performance at a particular moment in time (Chapple y Kattenbelt, 2006: 12).

Dentro de ese espacio del *in-between* se produce la *performance* teatral, fenómeno transitorio cuya esencia, según Burtin, es la “théâtralisation qui émerge des relations sans cesse changeantes entre ses composants spatiaux et temporels” (2008: 67). Este juego constante entre distintas espacialidades y temporalidades también se ha dado en nuestra puesta en escena, al igual que la oposición entre la distancia (típica del estilo esperpéntico) y la ilusión (típica del estilo realista). En este sentido hemos abordado la construcción de los personajes desde enfoques contrapuestos, simbólico o realista, dependiendo del modo de caracterización, esperpéntico o no, de determinado personaje en la novela.

A continuación nos proponemos demostrar, mediante una aplicación práctica de la teoría de la intermedialidad, que nuestro proyecto se basa y se construye con fundamentos intermediales. El objetivo es que la representación de *Tirano Banderas* no se enmarque dentro de unos límites espaciales y temporales delimitados sino más bien en un “space of the in between”, un espacio: “in between and within a mixing of spaces, media and realities” (Chapple y Kattenbelt, 2006: 20).

En nuestro proyecto, por tanto, la intermedialidad opera entre el actor y el público, entre el teatro, la representación y los otros medios, y entre distintas realidades donde el teatro proporciona “a staging space for the performance of intermediality” (Chapple y Kattenbelt, 2006: 12). Por tanto, lo que se pone en escena no es solo un conjunto de actores frente a un público, sino toda una dinámica de sistemas y de mediaciones.

A partir de ahora enumeraremos los puntos clave de la puesta en escena y explicaremos, desde la intermedialidad, su paso a las tablas del escenario.

6.2.1 Puntos clave de la puesta en escena

El contexto socio-político de la obra

Como vimos en el capítulo dedicado a este, representa la realidad mexicana del primer tercio del siglo XX y constituye una dura crítica contra el tirano y la tiranía, evidenciada por el estilo satírico del *Esperpento*, al cual nos referiremos más adelante.

Para trasladar a escena una época tan conflictiva y dramática hemos decidido basarnos en distintas manifestaciones artísticas coetáneas que, a nuestro juicio, se comunican entre sí, estableciendo un diálogo que enriquece la propuesta y dota de mayor

contenido el “mensaje” ya de por sí dramático de la novela. Documentales como *¡Que viva México!* de Eisenstein, el poema de Valle, los murales de Siqueiros o los diálogos de *Tirano Banderas* ayudan a tejer el contexto socio-político en que se inscribe la acción de la novela. A través de distintos medios como la pintura, la poesía, el documental o el lenguaje verbal, el mensaje del texto original cobra vida y su eco resuena ahora con más fuerza; ya no es un mensaje lineal sino multidimensional, donde los medios audiovisuales se entremezclan con los diálogos. La escenografía integra a su discurso artes tan diversas como la música, la danza o la pintura como medios destinados a crear una ilusión teatral. Esta, nos dice Burtin, sería una primera forma de teatralización de un arte, es decir, “d’inclusion dans un discours artistique de techniques et de trouvailles importées d’autres arts” (2009: 68).

La denuncia contra la dictadura y contra todo tipo de crueldad humana planea sobre la novela y, como tal, hemos querido trasladarla al escenario. Buscamos que el público se vea afectado por lo que acontece en el escenario y que reflexione siguiendo la línea marcada por Brecht: “It was an integral part of Brecht’s epic theatre strategy to activate the audience rather than to render it passive” (Nelson, 2008: 40). Y, precisamente, una de las características de la era digital es la capacidad de interactuar con distintos medios a la vez, dotando a la comunicación escénica de mayor fluidez y dinamismo. Los efectos sonoros, por ejemplo, completan a veces las imágenes proyectadas, provocando que estas cobren vida y no sean solo pinturas estáticas.

El pensamiento político del autor

Como ya mencionamos en el corpus, la novela, publicada bajo la dictadura de Primo de Rivera⁵⁸ en España (1923-1930), no deja lugar a dudas sobre el pensamiento político de Valle-Inclán en favor de los más oprimidos pues, paralelamente a la situación que se vivía en el país, Valle decide escribir una novela que constituye una crítica feroz a la tiranía. No hay que olvidar que el autor de *Tirano Banderas* venía de vivir en México una situación conflictiva posterior al régimen dictatorial de Porfirio Díaz y la revolución mexicana; unos hechos que, aunque bajo la máscara de la fabulación, aparecen reflejados en la novela.

⁵⁸ La dictadura de Primo de Rivera fue el régimen político que hubo en España desde el golpe de Estado del capitán general de Cataluña, Miguel Primo de Rivera, el 13 de septiembre de 1923, hasta la dimisión de este el 28 de enero de 1930 y su sustitución por la llamada “dictablanda” del general Dámaso Berenguer.

En la adaptación, el personaje Valle se sirve de varios medios para expresar su pensamiento. La poesía, como ya vimos anteriormente, se convierte en todo una alegato político a favor de la revolución. Para reproducir su tono y timbre de voz, nos hemos basado en un extracto sonoro de su propia voz recitando un fragmento del poema “El pasajero”⁵⁹. Con la ayuda de un sintetizador hemos tratado de imitar su manera tan peculiar de recitar, la cual nos recuerda al sermón eclesiástico. La tecnología puede servir de gran ayuda aunque el actor, en la grabación original previa al sintetizador, ha intentado acercarse lo más posible al tono de Valle y al acento gallego del escritor.

Otro de los medios utilizados ha sido la proyección cinematográfica. Hemos grabado las escenas de entrevistas con un formato de película antigua, para recrear esa atmósfera necesaria que nos traslade a los años 20 en la casa madrileña de Valle. Las entrevistas están grabadas en alta definición (HD) y montadas con la ayuda del programa iMovie de Apple.

En cuanto al sonido, barajamos la posibilidad del cine mudo, y por ello hemos pensado realizar dos versiones de una escena completa de la adaptación: una muda y otro con sonido.

El estilo esperpéntico

Se caracteriza por la deformación grotesca de la realidad, al servicio de una intención crítica implícita de la sociedad. Una estética que el propio Valle describe de la manera siguiente:

Hay tres modos de ver el mundo, artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire. Cuando se mira de rodillas, y ésta es la posición más antigua en literatura, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la raza humana, cuando menos a la condición del narrador o poeta [...] Hay una segunda manera que es mirar a los personajes novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen nuestros hermanos [...] Y hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía [...] Quevedo tiene esta manera. Cervantes, también. A pesar de la grandeza de don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él, y jamás se emociona con él [...] Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los “esperpentos”, el género literario que yo bautizo con el

⁵⁹ El audio completo del poema recitado por el propio Valle-Inclán está disponible en: http://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver_voz1.php&wid=2033&p=Ram%F3n%20del%20Valle%20Incl%E1n&t=E1%20pasajero&o=Ram%F3n%20del%20Valle%20Incl%E1n

nombre de “esperpentos” (Declaraciones a Gregorio Martínez Sierra, en “ABC”, 7/12/1928).

Directamente relacionado con el estilo esperpéntico, en la novela *Tirano Banderas* el principal protagonista sufre un proceso de “animalización” y de “estereotipación” por parte del escritor. Por ello, para la construcción de dicho personaje nos hemos basado en el “méthode de transferts” de Jacques Lecoq (ver nota a pie de página nº 6).

Para nuestro caso concreto, nos hemos apoyado en el segundo enfoque descrito por Lecoq (partir de lo humano e ir progresando hacia lo animal) pues, en ocasiones, las acciones del Tirano nos remiten a los animales que lleva dentro de un modo simbólico.

El “método Lecoq” guarda relación con la distancia que caracteriza al estilo esperpéntico. Los personajes construidos bajo ese método sufrirán un proceso de deshumanización. Sus gestos, su lenguaje corporal será más codificado y artificial que si de una interpretación realista se tratara. Sin embargo, no todos aparecerán filtrados por el esperpento; el indio Zacarías, su mujer o Filomeno Cuevas, entre otros, destacarán por su humanidad.

Esta oposición entre el artificio y la ilusión se mediatiza en el modo de actuación de los actores así como en el tipo de maquillaje y vestuario de los mismos. Nuestro desafío ha consistido en encontrar un modo equilibrado de trasladar a escena tan diversa galería de personajes, sin caer en el lado cómico o incluso ridículo, ya que el mensaje que transmite la novela es muy dramático.

La teatralidad de Valle-Inclán

No nos vamos a detener en este punto dado que ya ha sido ampliamente tratado en el capítulo anterior. Cabe mencionar que las tres facetas de Valle: la humana, la de artista y de espectador, también están relacionadas con el contexto socio-político y con los demás puntos clave de la puesta en escena. Todos ellos interactúan entre sí.

Integración de diferentes medios y mediaciones

La puesta en escena contemporánea, tal y como nos recuerda Pavis, se apoya en múltiples medios y mediaciones: “La mise en scène, dès qu'elle met en pratique des textes ou de propositions de jeu, fait en effet appel à d'innombrables médias” (2008: 137). Como comentamos anteriormente, mediaciones como los objetos, poemas, imágenes y medios como las proyecciones cinematográficas, el lenguaje verbal o la danza se dan cita en el escenario que, a su vez, se convierte en un espacio intermedial y multidisciplinar.

En un principio, la lógica de la “hypermediacy” se impone en el escenario, pues las mediaciones como los objetos y los medios han sido utilizados de un modo deliberado y, por tanto, son visibles y evidentes para el espectador. Pero a través del contraste entre lo actual y lo mediatizado, entre lo real y el artificio, también se puede llegar a la “inmediacy” y este también ha sido uno de nuestros objetivos, pues como afirman Chapple y Kattenbelt:

Immediacy or transparent immediacy aims at making the viewers forget the presence of the medium, so that they feel that have direct access to the object. Transparency means that the viewer is no longer aware of the medium because the medium has -so to say wiped out its traces. The opposite of immediacy is hypermediacy, which aims to remind the viewer of the medium by drawing attention to itself in a very deliberative way. According to Bolter and Grusin, immediacy and hypermediacy are two sides of the same coin, and operate, often simultaneously, to evoke an authentic real experience (2006: 14).

A continuación se irán describiendo más específicamente algunas de las mediaciones que hemos utilizado en la escena.

La utilización de objetos simbólicos

Por un lado, tenemos los objetos que aparecen en el libro y que, una vez integrados en la puesta en escena, adquieren un significado simbólico. Por ejemplo: el catalejo que utiliza Tirano en la intimidad para observar el universo y que, para nosotros, simboliza el “ojo que todo lo ve”, que vigila y escruta nuestras vidas.

Por otro lado, están los objetos que no aparecen en la novela pero que contribuyen a tejer la trama narrativa de la puesta en escena y que adquieren un significado metafórico.

Por ejemplo: la máscara neutra (Lecoq)⁶⁰, la cual utilizamos para caracterizar al grupo de colaboradores del tirano que le sigue como “perritos falderos” sin personalidad.

El catalejo es utilizado por el personaje del dictador para observar el cielo cuando está solo consigo mismo, en la intimidad. De una manera simbólica, nos hemos querido apoyar en este objeto para mostrar esa característica tan propia las dictaduras de “usurpar la vida privada”. Es como si, a través del catalejo, él nos observara a todos a través de cámaras de seguridad. Pero, hacia el final de nuestra adaptación, pretendemos que este hecho se vuelva en su contra pues, al igual que en la novela de Valle-Inclán, el pueblo se acabará enfrentando a él.

Para traducir la rebeldía de los colaboradores y del pueblo para con el Tirano, incorporaremos las proyecciones en la puesta en escena. En una primera instancia, cuando el dictador esté solo en el escenario y mire a través de su catalejo, se verán proyectadas las acciones que realizan sus colaboradores o la gente del pueblo a sus espaldas. En una segunda instancia, cuando su séquito ya no le haga caso, el dictador ya no verá proyectadas las mismas imágenes. Ahora se verá reflejado a sí mismo en la pantalla e intentará huir en vano, pues acaba viéndose reflejado no en una, sino en tres pantallas: la del fondo del escenario, situada frente a él, y las laterales. Su desesperación aumentará al tiempo que se desplace corriendo por todos los ángulos de la escena, tratando de huir de su propia imagen, pero será una pretensión inútil pues su final es ya inevitable.

Paralelamente, se oirán los pasos de sus colaboradores y de la gente del pueblo cada vez más cerca, viniendo de todas partes –incluso del patio de butacas. En un principio esos pasos serán solo audibles y, poco a poco, la presencia del pueblo se hará perceptible para el espectador también de un modo visual. En este sentido, citando a Farcy, podríamos decir que la presencia pasa de ser intransitiva a ser transitiva, puesto que en un principio solo es audible y luego pasa a ser visible: “Si dans la majorité de cas la présence est transitive et médiatisée par le comédien elle peut être aussi intransitive et transpersonnelle: il y a de la présence” (Farcy, 2000: 20).

Con esta escena queremos reproducir la sensación de agobio que puede llegar a sentir el dictador cuando, al final, es abandonado por todos sus colaboradores y, sintiéndose

⁶⁰ La máscara neutra, según Lecoq, es una máscara única, “la máscara de todas las máscaras” (2004: 84). Representa un rostro neutro y equilibrado, sin conflicto exterior y receptivo a lo que nos rodea.

acorrado y perdido, mata a su hija Manolita para que no sea baldonada por sus enemigos. Tras apuñalarla, se asoma a una ventana de su cuartel y es acribillado a balazos. Una secuencia final que, en el texto de Valle-Inclán, nos transmite esa sensación “in crescendo” de desenlace fatal, trágico e inevitable.

De entre los objetos que no aparecen explícitamente en la novela y que cobran protagonismo en la adaptación destacaríamos las máscaras neutras que llevan los colaboradores del Tirano. Con su inclusión, pretendemos simbolizar la pérdida de individualidad y de identidad que presentan las personas cercanas al régimen dictatorial. Son personas sumisas, cual corderos que siguen a su pastor/tirano. Sin embargo, y enlazando con el final de la obra que comentábamos anteriormente, estas personas recuperan su identidad con la muerte del Tirano. Para plasmar este hecho en el escenario proyectaremos, uno a uno, los rostros de los actores que se esconden bajo las máscaras encima de sus propias máscaras. Una vez el puzle de todos esté completo, los actores se desprenderán de las caretas mostrando su verdadero rostro y, por ende, su identidad.

Finalmente, también hemos utilizado objetos como bastones o abanicos, que complementan el juego dramático del actor y que sirven también como eje narrativo de la representación, orientándonos en el uso del “objeto” por parte de Meyerhold, sobre el que Picon-Vallin precisa:

Matériau d'entraînement, l'objet est donc aussi pivot de l'action dramatique. Il détermine le mouvement de l'acteur. Mais il est davantage encore: il aide le spectateur à pénétrer dans un monde enchanté [...] La manipulation transforme l'objet ou le fait naître [...] L'objet décolle du quotidien, devient signe, en même temps que partenaire à part entière de l'acteur (Picon-Vallin, 1990: 61-62).

La integración de las artes plásticas en la puesta en escena

Las pinturas de David Alfaro Siqueiros y los murales de Diego Rivera contribuyen también al paisaje narrativo de la puesta en escena.

Para Walter Moser “la relation entre les arts, par implications, comporte toujours aussi des enjeux intermédiaiques, même si ceux-ci ne sont pas explicités en tant que tels, étant donné que tout art inclut la ‘medialité’” (2007: 69). Pero en nuestro caso concreto no mostramos la “medialité” de la pintura, sino que esta aparece “remediada”, utilizando el

término que acuñaron Bolter y Grusin (1999: 22-65) a través de proyecciones que, a su vez, aparecen remediadas en el escenario teatral.

Bolter y Grusin distinguen diferentes formas de remediación, que van desde la digitalización de medios más antiguos, fotografías, pinturas, hasta la completa absorción de un medio anterior por parte de otro. En nuestra adaptación de *Tirano Banderas*, las pinturas de Diego Rivera y de David Alfaro Siqueiros se pueden ver en el escenario a través de proyecciones virtuales.

La utilización del lenguaje verbal, el lenguaje corporal, la música y los sonidos

Todos forman parte integradora de la puesta en escena y se constituyen en elementos narrativos.

El lenguaje verbal incluye tanto los diálogos adaptados de la novela como los fragmentos del libro *Entrevistas*. También rescatamos alguna parte de la carta de agradecimiento que el subcomandante Marcos escribió a Alberto Gironella. Si nos fijamos únicamente en el lenguaje verbal, vemos ya un tipo de trabajo interactivo entre todas las fuentes escritas. El texto del guión escénico no es lineal ni comienza con la novela. La representación, como ya indicamos en anteriores capítulos, se inicia con el filme de Eisenstein y con el poema de Valle. Además, el texto original de la novela ya contiene en sí mismo claves⁶¹ para la posterior puesta en escena.

Cuanto más simbólico sea el personaje, más codificado será su lenguaje corporal. En el caso de Tirano, hemos buscado gestos robóticos con algún “tic” nervioso que se va repitiendo cíclicamente a lo largo de la representación. Gestos como el llevarse la mano al corazón o movimientos secos de brazos y manos nos sirven para destacar el carácter robótico y deshumanizado del personaje. Su séquito también gestualiza de un modo codificado, militar y vacío de contenido.

La música es una composición original que ayude a subrayar el hilo argumental de la puesta en escena. Hay momentos en que la presencia musical se hace notoria y otras en que queda en un segundo plano. Cuando se oye el poema, por ejemplo, las palabras van acompañadas de una melodía de tonos melancólicos, acorde con el aire de despedida que

⁶¹ Claves que desarrollamos en el apartado 2.4 El proceso de transducción dramática aplicada a *Tirano Banderas*.

tiene la escena. En principio buscamos que la música armonice con lo que acontece en el escenario aunque también pueda ser utilizada en ocasiones como un elemento de contraste.

En ocasiones, la música puede ir acompañada de efectos sonoros. Es el caso del poema, donde a la melodía de fondo se le añaden diversos golpes de percusión que sirven para enfatizar algunos versos. Los efectos también aparecen de manera aislada, para subrayar gestos o imágenes proyectadas. Por ejemplo, un cuadro de Siqueiros irá acompañado de un sonido de disparos o algunos gestos del séquito de Tirano se enfatizan con la ayuda de sonidos pregrabados.

En el contexto de la representación, estos medios no se entienden de manera aislada, pues forman parte de un entramado que adquiere sentido en la medida en que todos los elementos interactúen entre ellos. No existe una jerarquía en la que los actores sean más importantes que los objetos o la música tenga mayor incidencia que los sonidos. Todos ellos dan sentido al proceso de transducción escénica de *Tirano Banderas*.

6.2.2 Aplicación práctica de la intermedialidad

“La mise en scène est une configuration de signes verbaux et non verbaux, d'actions physiques et mécaniques. Ces signes et ces actions n'échappent pas à l'emprise médiatique [...] La mise en scène constitue précisément une médiation entre l'immédiat et le média, le live et le différé, le vivant et l'inerte, la matière et l'esprit” (Patrice Pavis).

Pensamos en la imagen del director de escena como un malabarista de diferentes medios y mediaciones. Así es como, de alguna manera, nos visualizamos a nosotros mismos a la hora de enfrentarnos al proyecto. Para explicar el modo en que hemos ido descodificando la obra para que cobre vida encima de un escenario, analizaremos dos escenas del guión desde un punto de vista intermedial: la escena I “Icono del Tirano” y la escena X “Revolución”. El guión completo se incluye dentro del Cuaderno de dirección.

Una de las etapas fundamentales del proceso de transducción es la escritura del guión escénico. Somos conscientes de que se trata de un proceso que no termina nunca, ni siquiera con la representación teatral, puesto que toda creación es siempre susceptible de cambios y, por tanto, no se puede considerar como algo cerrado y acabado.

A la hora de describir las escenas que han formado parte del guión nuestro objetivo ha sido reflejar en ellas los aspectos fundamentales de la problemática y metodología que

caracterizan nuestro proyecto. Buscamos mostrar el trabajo de interpretación y de transformación que hemos llevado a cabo. Analizamos a continuación dos de las escenas trabajadas que, en un futuro, serán representadas en el escenario.

6.2.3 Análisis de la escena I “Icono del Tirano”

Esta escena, que corresponde a la parte I del libro de *Tirano Banderas*, es la segunda en el desarrollo escénico de la obra. Para abordar la descripción de la misma, nos referiremos a algunos de los principales sistemas de signos que enumera Tadeusz Kowzan en su artículo “El signo en el Teatro”.

-Personajes principales: Valle-Inclán, el personaje enigmático, Tirano Banderas, un indio preso, El Mayor Abilio del Valle y su séquito, don Celestino Galindo y la corte de aduladores de la Colonia española.

-Resumen de la escena tal cual aparece en el libro de Valle-Inclán: El general Santos Banderas acaba de llegar con algunos batallones de indios después de fusilar a los insurrectos de Zamalpoa.

Desde su ventana observa las escuadras de indios así como a los habitantes de Santa Fe, que en esos días celebran sus famosas fiestas de Santos y Difuntos. Una delegación irrumpe en la escena llevando a un indio preso frente al Tirano. El dictador se muestra implacable. Tras ese dramático momento, una delegación de la Colonia española encabezada por don Celestino Galindo llega de visita.

-Localización: Cuartel de presidente don Santos Banderas (antiguo convento de frailes). Tirano se encuentra en el interior, asomado a la ventana. Observa escenas que acontecen en el exterior del convento: el relevo de guardias, las escuadras de indios, el pueblo de Santa Fe en fiestas.

-Adaptación teatral de la escena: La escena, la segunda de la adaptación, comienza con el primer fragmento de entrevista entre Valle-Inclán y el personaje enigmático, “alias” del subcomandante Marcos. En su conversación Valle recuerda la capacidad revolucionaria del pueblo mexicano, así como la relación con la muerte de sus gentes, que les da un valor sobrehumano.

La entrevista ha sido grabada de antemano, utilizando un formato de “película antigua”. Valle está tumbado en su sofá-cama y conversando con el personaje, quien aparece de espaldas. Utilizamos, por tanto, el medio de la proyección cinematográfica para recrear un universo paralelo al del escenario: el piso madrileño de Valle, algunos años después de su visita a México. A partir de ahora, la realidad del escenario será el espacio artificial, el de la novela *Tirano Banderas*. En contrapartida, el espacio virtual de la entrevista se convierte en un género documental, más realista; una estrategia escénica para dotar de mayor credibilidad las intervenciones de don Ramón. La representación de Valle virtual pasa a ser más “real” para el espectador que la representación de Tirano y su séquito de la escena “Icono del Tirano”. Ese constante juego de equívocos es una característica de la puesta en escena contemporánea.

La intermedialidad también puede definirse en relación al efecto que produce en el espectador. Para Peter Boenisch “Intermediality is an effect of performance [...] created in the perception of observers”. Él considera que al incorporar diferentes medios en el escenario, “They are *theatrically reproduced* into something beyond their mere (even less: *pure*) original presence”, provocando un efecto en el público:

Theatre multiplies its objects in a remarkable way into objects on stage that are present and representations at the same time, and –above all– they are presented to someone who is perceiving and observing them (Boenisch, cit. en Nelson, 2008: 33-34).

Es el caso de Valle, quien en la escena prólogo está presente en el escenario en carne y hueso mientras que en la siguiente aparece en su versión virtual. A través del medio del cine, el escritor puede estar presente en dos espacios y en dos temporalidades distintas.

Tras la primera parte de la entrevista la acción se traslada al escenario, con Banderas en su despacho/cuartel, firmando órdenes de sentencias a muerte. Con un ritmo coreografiado de autómatas, de robots, va estampando su firma una y otra vez, con frialdad e indiferencia. Su personaje es un ejemplo muy claro del estilo esperpéntico de Valle y, como tal, se moverá a veces con tintes de títere, de pelele robótico y deshumanizado. Hemos construido al Tirano basándonos, sobre todo, en el lenguaje corporal y en el estilo más estilizado de Lecoq. La música acentúa esa actividad mecánica y robótica hasta llegar a un tono más punzante, más frenético e impactante. Los tambores son utilizados para el ritmo, como símbolo también de la muerte que espera a los condenados.

Para Kowzan, la elección de un instrumento tiene también un valor semiológico, pues puede “sugerir un espacio, un medio social o un ambiente” (1997: 143). En nuestro caso, el tambor sugiere un ambiente que anuncia la muerte, las ejecuciones y fusilamientos que se avecinan. Es, por tanto, un signo de segundo grado pues a su significado “real” de instrumento de percusión, le añadimos uno más simbólico.

Por lo que respecta a los guardias de su séquito, estos llevan máscaras neutras blancas y se encargan de ir recogiendo y traspasando de mano en mano las sentencias. Recordemos que, para Lecoq, la máscara neutra era como una especie de “página en blanco” que podía convertirse en cualquier cosa. Para nosotros, estas caretas representan la falta de identidad, pues todos los rostros de los guardias del Tirano se ven iguales ante el público; símbolo de deshumanización y de falta de libertad individual de toda dictadura.

A través de esta coreografía inicial, se establece una especie de producción en cadena que desemboca en un golpe de tambor. Este acento de percusión marca el final de los prolegómenos a la ejecuciones y el principio de las mismas. De pronto, irrumpe en el escenario un séquito de colaboradores –con máscaras neutras– llevando a un indio preso, con greñas y cara ensangrentada. Por medio de una coreografía, podemos ver cómo el Tirano le sentencia de un modo implacable. Los colaboradores también participan de ese ritual macabro y siniestro donde el indio aparece sumiso e impotente, con sus manos atadas a la espalda y sin ninguna posibilidad de defensa. Paradójicamente, se muestra como el más humano de los allí presentes; un personaje más acorde con la estética realista de Stanislavski, pues es el único que no aparece deformado bajo el “filtro” del esperpento. En el libro, su castigo es cruel e inhumano: lo entierran vivo. En el escenario, tras ese macabro ritual, pensamos en dejar caer arena desde el techo, al mismo tiempo que el preso cae arrodillado, sin vida, en el escenario. La arena podrá quitarse con escobas, como parte del mismo ritual, cuando se lleven el cuerpo sin vida del indio del escenario.

Tras esta dramática escena Tirano se queda solo en el escenario, momento que aprovecha para observar con su catalejo lo que acontece en el exterior. Si en el libro el dictador se sirve de este objeto para observar las estrellas en la intimidad (acaso símbolo de sus aires de grandeza y deseos de gloria universal), en la representación da un paso más allá en sus deseos todopoderosos y lo utiliza para espiar, para controlar lo que pasa a su alrededor, como “el ojo que todo lo ve”. Vemos, a través del uso de este objeto, un ejemplo

del fenómeno de connotación al que aludía Kowzan en su artículo “El signo en el teatro”. El catalejo es, como signo de primer grado, un objeto que sirve para observar el universo en la vida real. En el libro, el uso de este objeto puede interpretarse como símbolo de los deseos de grandeza del dictador y del querer convertirse en el centro de “su” universo. En el escenario, el catalejo es utilizado constantemente por parte del dictador para espiar a los demás. En este caso, el accesorio adquiere un valor semiológico más elevado y denota la obsesión de los dictadores de controlar todo lo que acontece a su alrededor; ese “ojo que todo lo ve” que hoy en día adquiere un nuevo significado y vigencia con los programas del tipo *reality shows* y la invasión de la vida privada por parte de las redes sociales tipo Facebook.

El catalejo sirve de transición entre la escena y la pantalla y nos muestra lo que están viendo los ojos del Tirano: el cuadro *Cain en los Estados Unidos* (1947), de David Alfaro Siqueiros⁶². La inclusión de un medio como la pintura nos sirve como instrumento dramático, convirtiéndose en un elemento narrativo de la puesta en escena.

En el momento en que aparece el cuadro proyectado no hay sonido alguno, solo el silencio; el impacto de la imagen. Después de ese necesario silencio, se empiezan a oír los disparos de fusiles con la imagen del cuadro de fondo. También los gritos de los soldados exclamando con frialdad: “¡fuego!”. A continuación, desaparece el cuadro de la proyección y volvemos al escenario. Allí se encuentra todavía Banderas, frotándose las manos tras “el trabajo bien hecho”.

-Proyecciones: *Cain en los Estados Unidos* (1947) de Siqueiros.

-Objetos: Un catalejo, un bastón, escobas, tambores.

-Sonidos: Sonidos de ambiente festivo, sonidos de fusilamientos, de tambores “in crescendo”, de palas y arena.

-Iluminación: Tenue al principio, con solo una lámpara para el escritorio/mesa de Tirano, lugar donde firma la autorización para las ejecuciones y fusilamientos. Con las proyecciones, el escenario tiene que estar bastante a oscuras para trasladar el foco de la acción a la pantalla. Con la llegada del indio preso, puede volver la luz, pero de un modo íntimo, tenue, acorde con el lado siniestro del Tirano. Y esa luz puede permanecer así

⁶² Enlace virtual con la imagen del cuadro (<http://usuaris.tinet.org/cicc/pm/siqueiros-cain.html>).

cuando el dictador se queda a solas, haciendo uso del catalejo para observar lo que acontece en el exterior.

-Descripción de los personajes que aparecen en la adaptación escénica

Tirano Banderas: Figura esperpéntica. Deshumanizada al extremo. Hipócrita, pedante, de crueldad indiferente, frialdad calculadora. Parece un “pajarraco de mal agüero colocado en el campanario del viejo monasterio-residencia dispuesto a lanzarse sobre sus propias víctimas”.

Descrito también como “momia taciturna”. Tiene algo de casta virreinal: un sentimiento de religiosidad dogmática y autoritaria y, sobre todo, desdén por el indio esclavizado al que no concede la menor importancia: es el “chingado”, el “lépero”, el “pelado”.

En esta escena se nos presenta a veces inmóvil “inmovilidad de corneja sagrada”, taciturno, sentado de perfil a la ventana. Acostumbra a rumiar la coca, provocándole una salivilla de verde veneno (serpiente) en las comisuras de los labios. También lleva guantes negros.

El indio preso: Sumiso, roto, greñudo, cobrizo, con la cara ensangrentada. Lo entierran vivo.

Séquito de Tirano Banderas: Grupo de militares/colaboradores que acompañan a Tirano Banderas. Llevan máscaras neutras como símbolo de su falta de identidad. Sumisos a la autoridad del dictador.

-Diálogos modificados para el guión de la adaptación

Reproducimos el diálogo correspondiente al primer fragmento de la entrevista dado que la escena que sigue en el escenario se basa únicamente en el lenguaje corporal y los sonidos.

Personaje enigmático: Cuénteme algo de sus aventuras en México, de los mexicanos, de don Porfirio...

Valle: ¡Bah! Locuras juveniles. No quiero recordarlas ni quiero dar mi opinión sobre ciertas personas.

Personaje: Platíqueme Valle, ¿cree usted en los mexicanos?

Valle: A mí México me parece un pueblo destinado a hacer cosas que maravillen. Tiene una capacidad que las gentes no saben admirar en toda su grandeza: la revolucionaria. Por ella avanzará y evolucionará. Por ella... y por el cáñamo índico, que le hace vivir en una exaltación religiosa extraordinaria.

Personaje: (suspirando) ¡Ah, el cáñamo índico!

Valle: (con total naturalidad) Sí... esa hierba marihuana que fuman ustedes los mexicanos. Así se explica ese desprecio por la muerte que les da un valor sobrehumano.

Personaje: Y en México, ¿usted escribió?

Valle: ¿Yo?... viví, amigo mío. Me conformé con vivir intensamente... y no me fue mal.

6.2.4 Análisis de la última escena “Revolución”

“Revolución” es la última escena de la adaptación y corresponde al epílogo de *Tirano Banderas*. Tal como se desprende del libro de Valle-Inclán, se consuma la sublevación con la muerte de Tirano Banderas a manos de los revolucionarios. La médium Lupita “la Romántica”, anticipa el trágico desenlace en un breve encuentro con el Tirano. Pese a que no lo indica de un modo explícito, su monólogo en la escena previa al epílogo, puede interpretarse como presagio de que la muerte del Tirano está cerca. Al final, las tropas lideradas por Filomeno Cuevas y el insurrecto coronel Domiciano de la Gándara acaban dando muerte al dictador, quien es acribillado a balazos cuando decide asomarse por la ventana y entregarse a su propia suerte. El indio Zacarías se erige en héroe revolucionario y consigue vengar la muerte de su hijo.

Lupita “la Romántica”: Personaje misterioso. Predice momentos clave de la historia. Así, es ella quien avisa al coronel Domiciano de la Gándara para que se ponga a salvo

pues el tirano lo busca para matarle. En esta última escena, ella es quien predice una tragedia inevitable antes de que acontezca.

Tirano Banderas: Figura espectral. Deshumanizada al extremo. Hipócrita, pedante, de crueldad indiferente, frialdad calculadora. Personaje estilizado, recuerda a una marioneta con sus movimientos robóticos. En esta escena experimenta un cambio radical. Su poder de influencia y su autoridad ya no sirven de nada, y veremos a un Tirano impotente, perdido ante su nueva posición de fragilidad e incapaz de aceptarla. Ahora que se ve derrotado, puede sentir que su muerte se acerca y él mismo acaba resignándose a su suerte, no sin antes dejarnos constancia de que no le tiembla la mano a la hora de cometer atrocidades, como con el asesinato de su propia hija demente.

Valle-Inclán: Ahora no aparece como personaje virtual, en su calidad de autor de la obra, sino más bien en la piel del Valle más humano que vimos al principio, despidiéndose del indio mexicano e invitándole a que se rebelara. A diferencia del momento inicial, el personaje no está en el escenario. Esta vez aparece sentado entre los espectadores para interrumpir la acción, irrumpir en la escena y unirse a Zacarías y a los demás personajes en busca de la revolución.

Se cierra así el círculo que él mismo había iniciado: las experiencias vividas en México le llevaron a posicionarse del lado del indio y a escribir un poema revolucionario. Su apoyo a la revolución se concretó luego en la novela *Tirano Banderas*. El final del libro no deja lugar a dudas del pensamiento del autor, quien favorece el triunfo de la revolución por encima del mantenimiento del régimen dictatorial de Tirano Banderas. Por esta razón, pensamos que la irrupción del personaje de Valle en la escena, uniéndose a los revolucionarios, es un fiel reflejo de su pensamiento, pero también de su propia rebeldía en tanto que ser humano.

Buscamos un personaje de Valle humanizado, fiel retrato del escritor que recogen los testimonios de sus contemporáneos y los libros de entrevistas. Imaginamos un hombre apasionado, en ocasiones excéntrico, sin pelos en la lengua, comprometido política y socialmente y crítico con la realidad de su tiempo. Si, al principio de la representación, veíamos aparecer en el escenario a un Valle un tanto melancólico recitando el poema con tono solemne y ceremonioso, ahora vemos a un hombre mucho

más visceral y exaltado al recitar versos del mismo poema. En los instantes finales, sin embargo, volvemos a recuperar el Valle más controlado y solemne.

Filomeno Cuevas: Criollo ranchero. Intuitivo, pasional. Se guía por impulsos. Ambicioso y orgulloso. Es el encargado de preparar el asalto contra el cuartel del dictador Banderas.

Domiciano de la Gándara, el “coronelito”: Soldado desertado de las milicias federales. A veces aparece borrachín. Contrapunto a Filomeno Cuevas. Es racional, se apoya en sus títulos militares y en sus conocimientos para disputarle, en tono burlón, el mando de la operación a Cuevas. Se describe a sí mismo como “científico”. También es ambicioso, orgulloso, arrogante.

Zacarías San José, alias “el Cruzado”: Indio, figura de gran fuerza y potencia. Él es quien ayuda a huir al coronel Domiciano y lo lleva en presencia de Filomeno Cuevas, líder de las tropas revolucionarias. Pierde a su hijo a manos de los cerdos, en una de las escenas más desgarradoras de la obra. Los restos de su “chamaco” le servirán de amuleto para acabar con la vida del dictador.

El séquito de colaboradores de Tirano Banderas: La guardia que rodea a Tirano Banderas cuyo rostro aparece cubierto, como en escenas anteriores, por máscaras neutras blancas. Ejemplarizan un grupo sin identidad, falta de autonomía y de libertad. Son personajes robóticos y silenciosos, salvo contadas excepciones. En esta escena su sino cambia y se convierten en personajes humanizados, con identidad propia. Así, mientras Tirano va perdiendo poder ellos van recuperando su libertad.

-Análisis de la adaptación teatral de la escena

En la escena que antecede a “Revolución”, titulada “Preludio de una batalla”, vemos cómo Filomeno Cuevas, criollo entregado a la causa revolucionaria, se dispone a armar esa noche a sus tropas de indios para asaltar la fortaleza de Santa Fe de Tierra Firme y darle muerte al dictador. Filomeno va tomando presencia uno a uno y les da las instrucciones pertinentes. Uno de ellos es Zacarías San José, en cuyo alforjín están los restos de su hijito, “su chamaco”, devorado por los cerdos en la ciénaga. Esos restos son su amuleto, le dan una fuerza y convicción inusitada: “Esta noche saldré bien en todos los empeños” (1995: 33). Y esa misma noche confía en “darle una sangría a Tirano

Banderas” (p. 33). Tras hablar con las peonadas, Cuevas y Domiciano conversan en el escenario sobre técnicas de combate, defendiendo posturas opuestas. Al término del diálogo abandonan el escenario para unirse a sus tropas. Con esa imagen termina la escena “Preludio de una batalla” y se produce un *blackout* para hacer la transición hacia la última escena: “Revolución”.

En “Revolución”, la acción se traslada a la pantalla, donde vemos proyectado el último fragmento de la entrevista entre Valle y el subcomandante Marcos. Esta última conversación nos da la clave del vínculo emocional que une a los dos personajes: el ejemplar de *Tirano Banderas* que el guerrillero recibió a su campamento de la Selva Lacandona. Un libro que impactó al subcomandante por el contenido premonitorio de sus páginas. Este último fragmento de entrevista está construido con pasajes de la novela de Valle y de la misiva que Marcos envió al pintor Gironella, donde el subcomandante citaba explícitamente frases de *Tirano Banderas*. A pesar de los años que separan a ambos escritos, su contenido nos muestra situaciones paralelas.

Al final de la conversación regresamos a la escena y, en concreto, al cuartel general del dictador.

Con el escenario a oscuras y como preludio del desenlace final, se oye una campanada y aparece la médium Lupita “la Romántica” quien, sola y en trance, augurará una catástrofe inmediata. En el libro de Valle, Lupita nos deja esta frase enigmática: “Se oirán siete, como siete puñales” (p. 259). Nosotros, en calidad de lectores primero y de directores de escena después, interpretamos esta frase de un modo subjetivo y decidimos hacer visible, de un modo intransitivo, algo que no queda explicitado en el texto. En el escenario se oyen siete campanadas, como si fueran siete puñales; esas campanadas que solo se deducen implícitamente de la frase de Lupita y que nosotros introducimos de un modo tangible en el escenario, pues aun no siendo visibles al espectador –su presencia no es transitiva–, sí que podemos oírlas e imaginarlas.

Además, queremos que dichas campanadas se oigan de un modo intercalado, actuando como antesala de las distintas acciones dramáticas que se suceden en la última escena. Buscamos un efecto visual, una sucesión de flashes como si de imágenes cinematográficas se tratara. Nuestra intención es que tanto el sonido de las campanas como las imágenes “live” en el escenario y las “virtuales” en la pantalla, se entremezclen

contribuyendo a crear esa sensación de *build up* o de tensión dramática que irá en aumento hasta llegar a la séptima y última campanada que coincide, a su vez, con el desenlace de la representación.

Este efecto sonoro actúa como mediación en la representación a varios niveles: por un lado, se erige en elemento narrativo de la puesta en escena contribuyendo, asimismo, al paisaje arquitectónico que hemos ido construyendo con nuestra interpretación subjetiva de la novela de Valle-Inclán. Por otro lado, se convierte en un objeto que simboliza la muerte pues, a pesar de no estar presente en el escenario, su efecto se puede sentir físicamente en la audiencia, como presagio de algo trágico que se avecina. Según expone Mervant-Roux en el artículo “Quand le son écoute la scène”, el sonido tiene la capacidad de “afectar” al espectador hasta el punto de que, a pesar de que este no es localizable, no podemos distanciarnos de él:

Engendré par l'ensemble constitué d'une vibration, d'un résonateur et d'un écoutant, le son n'est pas localisable; nous le qualifierons de “quasi spatial”. Il prend le spectateur dans d'autres “aires de jeux” que celles qu'il voit devant lui [...] le son entretient une relation directe au corps de l'auditeur, il a la capacité de l'affecter et de s'ancrer dans sa mémoire (2009: 122).

Para Pavis, las tecnologías utilizadas para la preparación de la representación, tales como el sonido pregrabado o la luz, también forman parte del conjunto de medios que contribuyen a la puesta en escena. En este sentido, la iluminación durante la representación de *Tirano Banderas* contribuye a la creación de diferentes ambientes. En la escena “Revolución”, buscamos trasladar al público la sensación de un ambiente sombrío e inquietante y, para lograrlo, pensamos en dos estrategias: por un lado intercalar “fundidos en negro” que coincidan con cada campanada y, por otro, utilizar chorros de luz cada vez que Lupita o el dictador Banderas se encuentren solos en el escenario.

Prosiguiendo con el análisis de la escena, tras la mencionada intervención enigmática de la médium, el escenario se vuelve oscuro de nuevo y se escucha otra campanada. Entonces Tirano aparece solo en la escena, con su catalejo, a punto de observar lo que acontece en Santa Fe. Sin embargo, y a diferencia de las otras ocasiones, el dictador no logra su cometido y no puede espiar a los demás. Esta vez, el dictador ve

su propia imagen proyectada en vivo. Su reacción instantánea será tirar el catalejo. Sin embargo su curiosidad hará que vuelva a repetir la acción y tome de nuevo el catalejo. De nuevo vemos su rostro, pero esta vez horrorizado. Esta última imagen indica que el final del dictador está cerca. A partir de ese momento, su destino está escrito y se encamina, irremediabilmente, hacia su muerte.

Esta acción simboliza la pérdida total de poder por parte del dictador. El objeto que le daba el control sobre los demás se vuelve ahora en su contra, el Tirano pasa de ser el espía a ser el espiado, como si del protagonista de “The Truman show”⁶³ se tratara. Su posición de sujeto en relación con el mundo que le rodea da un giro radical pues se convierte en un ser vulnerable, falto de poder y sin privilegios. En contraposición al sujeto intermediático de hoy en día, que es consciente de la presencia de los medios y la influencia de estos en su vida, el dictador no puede digerir ese cambio de perspectiva y ve cómo su propia imagen se desintegra en la pantalla, como si de un retrato cubista se tratara.

Silvestra Mariniello se cuestiona, en su artículo “Commencements”, acerca de la nueva posición del sujeto dentro del mundo intermedial que le rodea: “Le sujet intermédiaire est conscient de la différence de son regard et, plus précisément, des médiations du regard et des l’écoute, du fait que sa mémoire est de plus en plus inséparable de celle des médias” (2002: 47-62). Esta afirmación encaja perfectamente con la descripción del sujeto/público que se convertirá en espectador de la eventual representación de *Tirano Banderas*. En cambio, no podemos decir lo mismo del dictador Banderas ya que, en el momento en que se convierte en protagonista del circo mediático, este no lo puede resistir y cae presa de la ansiedad. Es como si el dictador no pudiera aceptar que se recuperaran las huellas o la memoria de sus atrocidades, desde el momento en que se ve reflejado en la pantalla su deseo es huir, desaparecer y así borrar todas pruebas que pudieran incriminarle.

El uso de objetos “live” en el escenario representa otra serie de elementos narrativos que median en ese espacio del “in between” al que hacían referencia Chapple

⁶³ La película *The Truman Show* (1998) es una comedia dramática dirigida por Peter Weir y protagonizada por Jim Carrey y Ed Harris. Gira en torno a un “reality” donde su protagonista, Carrey, ha estado frente a las cámaras incluso antes de nacer, aunque él no es consciente de ello. Su vida cotidiana es filmada por cámaras ocultas y es retransmitida en vivo a miles de telespectadores.

y Kattenbelt con anterioridad. Además, en el caso concreto del catalejo, este es también una puerta de entrada hacia otro espacio distinto al “real” del escenario pues, cada vez que Tirano lo utiliza, la acción se traslada al mundo virtual de la pantalla y se produce un encuentro de distintos medios en el espacio y el tiempo de la representación: “Le théâtre multimédia n'est pas simplement une accumulation d'arts (théâtre, danse, musique, projections, etc.), c'est au sens propre la rencontre de technologies dans l'espace-temps de la représentation” (Pavis, 2008: 141). Y este encuentro al que hace alusión Pavis es el que perseguimos con el uso de objetos, sonidos y proyecciones.

Enlazando con el momento en que el dictador tira el catalejo, se oye una cuarta campanada con el escenario a oscuras. Cuando la iluminación nos deja ver de nuevo la escena, vemos a un Tirano ansioso, que comienza a correr de un lado a otro del escenario. Para su desesperación, su imagen no se ha borrado de la pantalla y ahora aparece también proyectada en dos pantallas laterales que habremos dispuesto en la escena. Cuando el dictador trata de huir de la imagen del fondo y corre hacia el lado derecho, aparece su cara proyectada en una pantalla lateral y, así sucesivamente, cada vez que corra hacia una de las tres pantallas instaladas en la escena. Con esta acción perseguimos transmitir al público esa sensación, de “callejón sin salida” que puede estar sintiendo el dictador; un Tirano que, por su parte, ya se había encargado de someter a sus víctimas a sensaciones parecidas en escenas anteriores.

A través de este personaje, vemos cómo todos somos, a la vez, sujetos y objetos; tanto los que observamos desde el público como los actores que encarnan a los personajes. Tirano pasa de ser sujeto a ser objeto y este hecho provocará un cambio en la manera de actuar en el actor que lo encarna. De ser una interpretación estilizada, estereotipada y, por tanto, alejada del fenómeno humano, pasará a ser mucho más directa y real. Paradójicamente, esto no le redime de sus actos inhumanos, sino más bien al contrario: ahora es un ser humano capaz de las acciones más crueles. Recordemos que el personaje de Tirano, en un acto de desesperación tras verse sin escapatoria, saca un puñal del cajón de su escritorio y llama a su hija Manolita, una joven demente que llega maniatada y acompañada de su cuidadora. Tirano la agarra por los pelos y le pide perdón por tener que asesinarla. Se oye una quinta campanada en el mismo momento en que

vemos la imagen proyectada de una muñeca de porcelana⁶⁴ que cae. La imagen se corta ahí sin dejarnos ver el desenlace y le pasa el testigo al sonido, un sonido de porcelana haciéndose trizas, el cual se convierte en protagonista dejando que el espectador imagine lo que acaba de suceder. Optamos así por una evocación del asesinato de la joven más que por una recreación física del trágico momento. Y lo hacemos apoyándonos en recursos intermediales, tales como el sonido pregrabado de la porcelana que choca contra el suelo y la proyección de la muñeca cayéndose:

Dans le créations évoqués, l'intermédialité semble avoir pour principale fonction de recréer, de prolonger, de compliquer et enrichir le temps de l'écoute imaginative, de renouveler et rafraichir le jeu entre l'audition et la vision (Mervant-Roux, 2009: 118).

Volvemos al escenario donde encontramos a un dictador tembloroso, que cae de rodillas derrumbado, hasta quedar acurrucado en el suelo. Sus colaboradores, que han sido testigos de todo, se acercan y lo rodean. Estarán posicionados en una esquina del escenario como un coro inmóvil que observa, de un modo neutro y silencioso, los acontecimientos desencadenados hasta entonces. Como en ocasiones anteriores, el séquito del Tirano aparece con los rostros cubiertos por máscaras neutras que se convierten así en medio de expresión de una idea: la falta de identidad y de libertad individual que provocan las dictaduras. El propio Lecoq describe al portador de una máscara neutra como un “ser genérico neutro”:

Se entra en la máscara neutra como en un personaje, con la diferencia de que aquí no hay personaje sino un *ser genérico neutro*. Un personaje tiene conflictos, una historia, un pasado, un contexto, pasiones. Por el contrario, la máscara neutra está en estado de equilibrio, de economía de movimientos (2004: 62-63).

Como en ocasiones anteriores Tirano Banderas intenta seguir manipulándolos, pero estos ya no le obedecen y su frustración crece por momentos. Los colaboradores caminan en retroceso apartándose de él y se quedan inmóviles. En ese momento recuperan sus rostros gracias a la proyección de sus propias caras en las máscaras. Una vez que el puzle de sus rostros está completo, se quitan las caretas. Esta última acción

⁶⁴ Este momento no aparece recogido en el guión porque, a última hora, decidimos limitar el número de proyecciones para no saturar al espectador. Así, en la versión definitiva, no se ve la proyección de la muñeca. La pantalla solo se utiliza para proyectar el universo de Valle y el de Tirano (cuando todavía tiene poder de control) a través de los murales mexicanos o las sombras tras la pantalla.

simboliza, para nosotros, la recuperación de la identidad y la libertad individual por parte de los miembros de la guardia del Tirano. A partir de ese momento ya no seguirán sus órdenes a ciegas, cual ovejas que idealizan a su pastor sin cuestionarse nada. Este hecho queda patente en sus movimientos, que a partir de ese momento dejan de ser artificiales y estilizados para convertirse en mucho más arbitrarios y naturales. Otro hecho significativo es la recuperación de la voz de los colaboradores, pues durante la mayor parte de la representación estos han permanecido casi siempre en silencio o, a lo sumo, repitiendo frases pronunciadas por el dictador de un modo robótico. Ahora, en contraste, utilizan sus voces para gritar sus nombres uno a uno, dirigiéndose al Tirano y a todo aquél que quiera escucharlos. La voz ejerce aquí un papel protagonista, convirtiéndose en un medio catalizador de mensajes y emociones:

La voix, en effet, possède une réalité matérielle, définissable en termes quantitatifs (hauteur, timbre, etc.) ou qualitatifs (registre, etc.), au point que des mythes anciens lui attribuent une existence autonome [...] La voix se prête à traduire les nuances affectives les plus fines. Aussi, pour l'individu qui se sert de sa voix, celle-ci s'identifie, à un niveau psychique *profond*, avec sa volonté d'exister et de se dire (Zumthor, 2009: 171-172).

Si, hasta entonces, la voz de los colaboradores se apagaba junto a su silencio verbal y corporal –eran seres genéricos neutros–, ahora adquiere un valor simbólico y marca el punto de inflexión entre la falta de libertad y la recuperación de la autonomía por parte de un colectivo.

Una vez hayan resonado en el auditorio los nombres de los individuos, se oye una sexta campanada acompañada del habitual *blackout*. Cuando se ilumina de nuevo la escena ya no aparece nadie, pues los colaboradores se han retirado al *backstage*. Con el escenario vacío, se oyen en la sala los pasos de los personajes que se acercan como Zacarías, Filomeno Cuevas, el coronelito Domiciano de la Gándara, el subcomandante Marcos y el resto de integrantes de las tropas revolucionarias. Una presencia que, en un principio, no se percibe de un modo visible sino audible. Gradualmente los pasos se oyen cada vez más cerca y la presencia pasa de ser intransitiva a ser transitiva: “Si dans la majorité de cas la présence est transitive et médiatisée par le comédien elle peut être aussi intransitive et transpersonnelle: il y a de la présence” (Farcy, 2000: 20).

Para Mervant-Roux, la realidad de la presencia no remite únicamente a la aparición física del actor sobre el escenario. Ella misma define la realidad de la presencia, dentro del contexto teatral, como “la réalité du sentiment du spectateur d’être en présence d’une présence” (2000: 145). Y ese es, precisamente, el sentimiento que buscamos con la difusión de los pasos de las tropas revolucionarias, que se acercan hacia el escenario desde diferentes ángulos, tanto el *backstage* como el patio de butacas. Los espectadores sienten que las peonadas se acercan sin poder verlas y, paralelamente, el dictador también siente esa presencia invisible. A través de su reacción al saberse acorralado, buscamos reproducir la sensación de agobio que puede llegar a sentir el Tirano.

Justo en el momento más álgido de tensión, cuando los personajes que representan a los revolucionarios están a punto de aparecer en el escenario, se oye la voz de Valle-Inclán desde el patio de butacas: “¡Abajo la Tiranía! ¡Abajo!”. En ese momento el personaje de Valle-Inclán se levanta y se encamina hacia al escenario. Un instante después aparece en la escena Zacarías, encabezando la comitiva revolucionaria. Lo siguen, Filomeno Cuevas, el coronelito, el ministro, don Celes, los colaboradores con sus verdaderos rostros, y demás personajes. Valle-Inclán va recitando frases de su poema revolucionario mientras sube al escenario y camina en dirección a Zacarías: “¡Indio mexicano, que la encomienda tornó mendigo!, ¡Rebélate y quema las trojes del trigo!, ¡Rebélate hermano!”. Poco a poco se van acercando al Tirano, rodeándole, acotando el cerco. Valle se acerca a Zacarías: “Rompe la cadena, quebranta la peña y la adusta greña sacuda el bronce de tu sien”. Valle le aparta las greñas de la cara a Zacarías de un modo fraternal y continúa diciéndole: “Indio mexicano, mano en la mano (toma su mano), Dios por testigo”.

Valle-Inclán vuelve, de este modo, a aparecer como personaje “real” en la puesta en escena. Recordemos que al principio, Valle había aparecido en el escenario recitando el poema “Nos vemos”, que él mismo escribió y dedicó al indio mexicano. Sin embargo, a partir de ese momento, su presencia pasaba a ser virtual a lo largo de toda la representación. Por esta razón es importante hacer hincapié en este cambio significativo que obedece a la búsqueda de una comunicación directa entre el actor/Valle y el público.

Imaginamos, incluso, al personaje de Valle recitando el poema y dirigiéndose a las distintas personas del público que encuentre en su camino al escenario.

Coincidiendo con Zumthor, creemos que este tipo de comunicación directa no sería posible si Valle permaneciera, al final, como personaje virtual: “Alors que la poésie orale directe engage l'auditeur, par son être entier, dans la performance, la poésie orale médiatisée laisse insensible quelque chose en lui” (Zumthor, 2009: 188).

Con este momento de *performance*, por parte del actor/Valle, perseguimos establecer una reciprocidad entre el intérprete, el texto y el auditorio; un momento que podemos llamar “intermedial”:

Un sorte de pacte lie l'auditeur et l'interprète [...] Des rapports de réciprocité s'établissent, en performance, entre l'interprète, le texte et l'auditeur, et provoquent l'interaction de chacun des ces trois éléments avec les deux autres. Même dans les sociétés qui ne permettent pas à l'auditeur d'intervenir directement dans la performance pour en modifier le cours, tout interprète adapte en quelque manière sa voix, son action et les modalités du texte transmis à la nature, ou même aux réactions immédiates de l'auditoire (Zumthor, 2009: 186).

Tras recitar algunas frases del poema dirigiéndose al público en un primer momento, y a Zacarías en un segundo, vemos la imagen de Valle y Zacarías unidos, en el centro de un semicírculo que rodea al Tirano. Este último no se ha movido desde que cayera de rodillas y permanece acurrucado, en una posición muy vulnerable. El escenario se vuelve oscuro y se escucha, por fin, la séptima y última campanada.

Fin de la escena y de la pieza

-Localización: En el despacho del Tirano y en las butacas del teatro.

-La iluminación: Al comienzo solo se ve una ducha de luz para iluminar a Lupita “la Romántica” quedándose, acto seguido, el escenario a oscuras. Con el Tirano en el escenario, la iluminación aparece tenue, con una lámpara en su escritorio. Después de la proyección volvemos a unas luces intimistas, quizá de tonos rojizos, para mostrar la angustia creciente del dictador. Así deben continuar hasta que tome a su hija por los pelos. Tras la proyección de la muñeca de porcelana, un chorro de luz (*follow spot*) cae sobre el Tirano, y permanece encendido como símbolo del ojo que todo lo ve, que antes

correspondía al Tirano con su catalejo, pero que ahora se ha vuelto en su contra y lo señala a él mismo. Los colaboradores lo rodean y lo ignoran, distanciándose de él. En ese momento la iluminación se cambia para poder ver los rostros proyectados sobre las máscaras.

En los momentos finales, con la subida de Valle al escenario, volvemos a tener un *follow spot* sobre el Tirano, con el resto de la iluminación en tonos rojizos. En el momento decisivo, se apagan las luces *blackout* y se oye la última campanada.

-Proyecciones: La del personaje de Valle/autor cortando los hilos de la marioneta, la proyección del rostro del Tirano filmado en vivo en el escenario y la proyección de la imagen de una muñeca de porcelana cayéndose, a punto de romperse.

-Música, sonidos: Sonidos de campanas, sonidos de pasos que se acercan, sonido de la porcelana rompiéndose.

-Diálogos modificados para el guión de la adaptación

(Comienza la escena y aparece Lupita, la médium).

Lupita: ¡Se oirán siete! ¡Siete! ¡Como siete puñales!

(Acto seguido se queda el escenario a oscuras, se oye la primera campanada y aparece el Tirano a solas, con su catalejo).

Tirano: ¡Qué significa esto! (ve su rostro proyectado) Aparta el catalejo y vuelve a cogerlo para mirar. Vuelve a ver su propio rostro horrorizado, en directo. ¡Putá Madre! (tira el catalejo).

(Comienza a correr de un lado a otro de la sala. En su creciente desespero, se acuerda de repente de su hija Manolita y la llama con urgencia. Toma un puñal que hay en un cajón. La niña llega maniatada y acompañada de su cuidadora. El Tirano la toma por los pelos. El escenario se queda a oscuras y se oye otra campanada.

Aparece la imagen de la muñeca de porcelana. Volvemos de nuevo a la escena donde se derrumba el Tirano. El Tirano llama al orden a sus colaboradores, pero sin éxito).

Tirano: ¡Venid aquí cabrones! ¡No huyáis! (Se alejan de él). ¡Solo cuervos he criado! ¡Hijos de la chingada!

(Los colaboradores lo observan desde la distancia y, poco a poco, van recuperando su rostro y se quitan las máscaras. Se oye la sexta campanada. Justo después, Valle grita desde las butacas de espectadores):

Valle: ¡Abajo la tiranía! ¡Abajo! (Comienza a avanzar hacia el escenario donde ya se encuentran Zacarías y su séquito revolucionario) ¡Indio mexicano, que la encomienda tornó mendigo! ¡Rebélate y quema las trojes del trigo! ¡Rebélate hermano! (Avanza hacia Zacarías y le aparta el pelo de su cara) ¡Rompe la cadena, quebranta la peña y la adusta greña sacuda el bronce de tu sien!

(Valle continúa diciéndole):

Valle: Indio mexicano, mano en la mano (le da la mano), Dios por testigo (con cara enigmática).

Fin de la escena y de la representación

6.3 Metodología de apoyo para la construcción de los personajes

Hasta ahora hemos visto cómo la teoría intermedial nos ha servido de apoyo para el análisis, basado sobre todo en los puntos clave de nuestra propuesta, del proceso de transducción que nos proponemos llevar a cabo mediante la adaptación y posterior representación de la novela *Tirano Banderas* al escenario teatral. A partir de ahora, nos centraremos en la metodología de base para la construcción de los personajes.

Uno de nuestros objetivos futuros consiste en analizar, desde una óptica comparativa, las propuestas metodológicas de Lecoq y Stanislavski. A menudo se opone el “método

Lecoq”, como un modo de interpretación más estilizado que va del exterior al interior, al “método Stanislavski”, un método más realista del cual se destaca, desde una visión demasiado simple, su enfoque de la construcción del personaje a partir de la memoria afectiva y personal del actor (el interior) y que desemboca en la expresividad (exterior). Si trazáramos una línea que dividiera, gradualmente, las distintas propuestas metodológicas desde la más realista a la más estilizada, ambas se situarían en ejes opuestos.

Lecoq	Stanislavski
(Dictador-mostrar-Lecoq)	(Narrador-decir-Stanislavski)

Sin embargo, en nuestra opinión, este sería un ejercicio demasiado reduccionista porque, a pesar de que dichas propuestas “parecen” radicalmente opuestas, no creemos que lo “sean” en la aplicación práctica.

Tras la lectura del texto de Freud “Note sur le bloque magique” (1985) donde el propio autor se vale de un artefacto, la pizarra mágica, para explicar el mecanismo consciente-preconsciente-inconsciente, nos hemos planteado la posibilidad de establecer una analogía entre los mecanismos de funcionamiento de este aparato “mágico” y el procedimiento de archivo y de creación de personajes en las metodologías aparentemente antagónicas de Jacques Lecoq y de Stanislavski. Nuestro objetivo a la hora de relacionar ambos métodos a través del texto de Freud, no será el de sacar a relucir sus antagonismos, sino más bien demostrar que ambos métodos pueden llegar a ser complementarios puesto que, aunque difieren en el punto de partida, pareciera que quieren llegar a un mismo objetivo final: la consecución de una interpretación verdadera, única y personal.

6.3.1 Análisis del método “Stanislavski” y el método “Lecoq” a través de la pizarra mágica de Freud

A partir de ahora procederemos a un análisis comparativo de ambos métodos, apoyándonos para ello en el objeto “mágico” de Freud. Paralelamente, iremos introduciendo ejemplos concretos de cómo hemos aplicado estos principios teóricos en la construcción de tres de los personajes principales de la escena “Revolución”: Tirano Banderas, Valle-Inclán y el grupo de colaboradores del Tirano.

Hoy en día, tal y como subraya Dusigne, “les neurologistes confirment l'idée d'une liaison intime entre le mouvement, la perception et l'expression des émotions” (2000: 29). En el libro *Neuropsychologie clinique et neurologie du comportement* encontramos la siguiente definición de *memoria*: “La mémoire est la capacité que possèdent les organismes vivants d'acquérir, de retenir et d'utiliser un ensemble de connaissances ou d'informations” (1996: 391). Salvando las distancias, se podría establecer una analogía entre esta definición y el proceso de construcción de los personajes. Si nos centramos en el método que propone Stanislavski, podemos hablar de un proceso inverso. El objetivo final sería el de utilizar en nuestra *performance* aquellas vivencias pasadas adquiridas y retenidas en nuestra memoria. Para ello, se realiza un trabajo de búsqueda interna que pueda conectarnos con la memoria episódica, es decir, con aquella memoria que nos permite recordar y tomar consciencia de acontecimientos personales vividos dentro de un contexto espacial y temporal particular. En cambio, si nos centramos en el método propuesto por Lecoq, seguiríamos la misma secuencia que aparece en la definición de la *memoria*. Primero, trataríamos de adquirir nuevos conocimientos para luego retener aquellos que más nos sirvieran, o nos interesaran, para la caracterización del personaje. Finalmente, utilizaríamos esos conocimientos a modo de *performance*. De nuevo, trabajaríamos con un tipo de memoria episódica, aunque más cercana en cuanto al contexto espacial y temporal se refiere. Este proceso de aprendizaje daría como resultado un “fondo poético común”, es decir, una serie de huellas imprimidas tanto en el cuerpo como en la mente del actor. Lecoq se refiere a este proceso como un viaje de profundización que nos lleva al encuentro de la vida “esencializada” y lo describe en los siguientes términos:

Estos elementos (luces, colores, materias, sonidos, etc.) se acumulan en nosotros a partir de nuestras diversas experiencias, de nuestras sensaciones, de todo lo que hemos mirado, escuchado, tocado, saboreado. Todo eso queda en nuestro cuerpo y constituye el fondo poético común a partir del cual van a surgir los impulsos, los deseos de creación (2004: 74-75).

Es necesario, pues, en el proceso pedagógico de Lecoq, llegar hasta ese “fondo poético común” para, finalmente, pasar a utilizarlo en el escenario y conseguir una interpretación personal.

En cuanto a Freud, se apoya en “la pizarra mágica” para dar forma a su intuición y explicar el funcionamiento de la memoria. Dicho objeto se compone de un papel transparente, montado sobre un cartón oscuro y encerado. Sobre el papel, con un palillo que hace las veces de lápiz, se graba el cartón, y en la superficie, mientras no despeguemos la hoja, aparece la escritura. Cuando levantamos la hoja, “mágicamente” el escrito desaparece y, de ese modo, la pequeña superficie nos permite escribir sin un límite fijo. Sin embargo, en la tablilla de cera permanecen las huellas de lo escrito, solo que ya no podemos leerlo. La pizarra sería por tanto, un objeto en el que confluirían tanto la recepción duradera como la ilimitada.

Si nos centramos únicamente en conseguir una recepción duradera, podemos utilizar, como el propio Freud menciona, una hoja de papel sobre la cual escribiríamos con tinta:

Si je veux utiliser à fond cette technique destinée à améliorer ma fonction mnésique, [...] je puis d'abord choisir une surface plane qui gardera indéfiniment intactes les notes qui lui sont confiées, par exemple une feuille de papier sur laquelle j'écris avec de l'encre. Je conserve alors “un trace mnésique durable”. Mais ce procédé présente l'inconvénient suivant: la surface en question épuise bientôt sa capacité de réception (1985: 119).

Con este procedimiento, las huellas perdurarían, se archivarían para siempre. Pero el espacio sería limitado y, por consiguiente, no podríamos servirnos de una memoria selectiva.

Precisamente, Stanislavski, quien es conocido en el mundo teatral como el creador de un sistema para la formación del actor, se centró en sus primeros años de investigación en la importancia de la memoria afectiva, es decir, en utilizar sus propias experiencias pasadas a la hora de crear e interpretar un personaje. En este sentido, su método consistiría en realizar una búsqueda interna hacia nuestro archivo de vivencias y memorias pasadas constituido por huellas permanentes y duraderas. En definitiva, huellas que han perdurado a lo largo del tiempo como aquello que escribimos en una hoja de papel.

Si tomamos como ejemplo al actor que dará vida al personaje de Valle-Inclán, este construirá su personaje en base al “método Stanislavski”, es decir, se acerca a este hurgando en su propia memoria afectiva; buscando conexiones entre sus vivencias personales y las del Valle/personaje. Así, cuando el escritor recita el poema y se dirige al

público, pediremos al actor que lo haga con el objetivo de provocar una reacción en este, de despertarlo, imaginando una situación de urgencia: debe convencer al auditorio sí o sí.

Volviendo a Freud y su pizarra mágica, si nuestro objetivo hubiera sido únicamente el de conseguir una recepción ilimitada, podríamos haber escrito con tiza en una pizarra y dispondríamos así de una superficie de recepción infinita, cuyos caracteres podríamos destruir cuando dejasen de interesarnos (memoria selectiva). La desventaja, en este caso, estriba en que no podríamos obtener una huella duradera: “Ici, l'inconvénient est de ne pas pouvoir conserver une trace durable. Si je veux inscrire de nouvelles notes sur le tableau, je dois effacer celles dont il est déjà couvert” (1985: 120).

En relación a este estado de recepción ilimitada, Lecoq se basa en el concepto de “página en blanco” como punto de partida esencial para comprender su método. Un proceso que implica despojar a los alumnos de todas aquellas técnicas o conocimientos que no serían más que obstáculos para reencontrarnos con la vida tal como es. No se trata de eliminar lo que sabemos, sino de “crear una especie de página en blanco que esté disponible para recibir los acontecimientos del exterior” (Lecoq, 2004: 48). El objetivo es despertar la máxima curiosidad, indispensable para la calidad del juego teatral. Es un periodo de descubrimiento, de “recepción ilimitada”, donde se plantan las semillas de la creación teatral. A través de ejercicios de improvisación y de análisis de los movimientos de la vida externa, se va creando “el fondo poético común” al que aludíamos anteriormente y se va completando nuestro archivo personal de un determinado personaje.

En cuanto al actor que interprete al personaje de Tirano Banderas, buscaremos esa situación inicial de recepción ilimitada y realizaremos ejercicios de improvisación basándonos en materiales como la hoja de metal, en animales como la corneja y en elementos como el fuego. El propio Valle describe al dictador aludiendo a la corneja⁶⁵:

Inmóvil y taciturno, agaritado de perfil en una remota ventana, atento al relevo de guardias en la campa barcina del convento, parece una calavera con

⁶⁵ La descripción de dicho animal por parte del *Diccionario* de la Real Academia Española (DRAE) nos será útil en el proceso de creación y construcción del personajes: “f. Especie de cuervo que alcanza de 45 a 50 cm de longitud y 1 m o algo más de envergadura, con plumaje completamente negro y de brillo metálico en el cuello y dorso. El pico está un poco encorvado en la mandíbula superior, y las alas plegadas no alcanzan el extremo de la cola” (edición en línea en www.rae.es).

antiparras negras y corbatín de clérigo [...] agaritado, en una inmovilidad de corneja sagrada, está mirando las escuadras de indios, soturnos en la cruel indiferencia del dolor y la muerte (Valle-Inclán, 1995: 41-42).

El actor u actores se moverán tratando de transformarse en dicho animal y elementos para encontrar así gestos, “tics” que puedan ayudar en la búsqueda del lenguaje corporal del personaje. Tal y como hemos visto con el análisis de la última escena, imaginamos a un Tirano estereotipado y robótico al principio de la representación, el cual se humaniza y pasa a mostrar su lado más impotente e indefenso en el transcurso de la última escena. En el libro, ese momento queda patente cuando el dictador, sabiéndose acorralado, decide rendirse y entregar el cinto con sus pistolas a uno de sus ayudantes:

Tirano Banderas intentó cubrir el portillo pero las tropas se le desertaban, y tuvo que volver a encerrarse en sus cuarteles. Entonces, juzgándose perdido, mirándose sin otra compañía que la del fámulo rapabarbas, se quitó el cinto de las pistolas, y salivando venenosos verdes, se lo entregó (1995: 267).

En la misma línea interpretativa encontramos a los colaboradores del dictador. Estos, como vimos anteriormente, aparecerán con máscaras neutras y se moverán de un modo mecánico, como autómatas. La búsqueda de sus personajes se ha hecho siguiendo el “método Lecoq” y, además del uso de máscaras, hemos explorado el lenguaje corporal de animales como el caballo y la oveja.

En contraste, el desarrollo del personaje de Valle parte de una búsqueda más introspectiva. A través de recreaciones de experiencias “reales” del escritor gallego hemos tratado de conectar con circunstancias similares acontecidas en nuestra vida. Si recordamos, por ejemplo, el famoso episodio de Valle en el teatro Fontalba⁶⁶, cuando interrumpió la representación de “El hijo del diablo” de la compañía de Margarita Xirgu Subirà para mostrar su desacuerdo con lo que acontecía en escena, recrearemos una situación similar como ejercicio dramático y pediremos a los actores, que traten de buscar dentro de sí sentimientos que puedan llevarles a actuar de esa manera.

El silencio es también muy importante en el “método Lecoq”. Este es el punto de partida de su pedagogía teatral (junto con la hoja en blanco) porque la palabra olvida, en

⁶⁶ Recogido en el libro *Entrevistas* editado por Joaquín del Valle-Inclán (2000: 227-229).

muchos casos, “las raíces de las que nació” (2004: 51). Se busca un estado de inocencia y de curiosidad en los alumnos. Así pues, la improvisación comienza con la recreación psicológica silenciosa. Mediante la recreación se reproducen fenómenos de la vida: una clase, un mercado, un hospital... En dichas recreaciones se parte del silencio y se sale de él a través de la palabra o de la acción, siempre en relación o en reacción con el otro. Para Lecoq, el mundo interior se revela por las provocaciones del mundo exterior. La actuación viene más adelante, cuando el alumno es consciente de la dimensión teatral y da para el público un ritmo, un tiempo, un espacio y una forma a su improvisación. La actuación, según Lecoq, “puede estar muy cerca o muy lejos de la recreación pero no debe desvincularse por completo de la realidad” (p. 51).

Si aplicáramos estas palabras a los personajes de Tirano y de Valle, estableceremos dos polos de actuación; el primero, el más cercano a la realidad, será el polo donde se sitúa el personaje de Valle mientras que en el segundo, el más artificial y alejado de la realidad, situaremos al del dictador. También inscribiremos en este segundo al séquito de colaboradores de Tirano. Sin embargo, como tratamos de demostrar, pensamos que estos dos polos no son opuestos sino complementarios: son dos caras de la misma moneda, hecho que queda de manifiesto con la escena “Revolución”.

Precisamente, Stanislavski nos dice algo parecido a Lecoq aunque inverso al hablar, en su libro *La construcción del personaje* (2005), sobre la caracterización: “el objetivo de la caracterización es que mientras se esté llevando a cabo esta investigación externa, el artista no pierda su propio yo interior” (2005: 30).

De esta cita se desprende que Stanislavski enfatiza el yo interior pero sin dejar de nutrirse del mundo exterior que nos rodea. Para el autor, es importante tanto la intuición como la observación de sí mismo y de los demás:

Cada uno desarrolla una caracterización externa a partir de sí mismo, de otros, tomándolo de la vida real o imaginaria, según su intuición, su observación de sí mismo y de los demás. La extrae de su propia experiencia de la vida, o de la de sus amigos, de cuadros, grabados, dibujos, libros, novelas, o de cualquier simple incidente (2005: 30).

Siguiendo estas directrices de Stanislavski, nos hemos inspirado en las anécdotas y entrevistas de Valle para dar vida a su personaje en el escenario. Pero también, en nuestras propias vivencias y en elementos como dibujos y retratos del escritor gallego.

Retomando de nuevo a Freud, este considera que existe una notable concordancia entre la construcción de la pizarra mágica y la de nuestro aparato perceptivo, pues ambos se componen de una superficie perceptiva siempre dispuesta y de huellas duraderas de los caracteres recibidos: “une surface de réception toujours prête et des traces durables des notacions reçues” (1985: 121).

Si analizamos el “método Stanislavski” en profundidad llegamos a la conclusión de que sus objetivos en cuanto al proceso de archivo y de construcción del personaje, no distan mucho de las características del objeto mágico expuestas por Freud.

Uno de los aspectos más importantes expuestos en *La construcción del personaje* es que el actor no debe únicamente revivir al personaje que interpreta en el escenario, sino que debe encarnarlo sin perder su propio yo interior. Este aspecto nos parece fundamental para entender su método y para establecer un paralelismo con la pizarra mágica de Freud. El actor se sumerge en su interior, en su archivo *mnésico* de “traces durables”. Sin embargo, la sinceridad con la que el actor se entrega al personaje no excluye el control y la crítica para con uno mismo. Es decir, el actor necesita distanciarse del personaje para poder evaluar su trabajo. En la pizarra mágica, el escrito desaparece cada vez que se interrumpe el contacto “íntimo” entre el papel que recibe el estímulo y la tablilla de cera que conserva la impresión. Ese contacto que Freud denomina “íntimo” bien podría parecerse a la conexión que se establece entre el propio actor y su alma. Ahora bien, al igual que la hoja de papel que se separa y renueva periódicamente, el comediante conecta con su personaje de un modo íntimo sin llegar a fundirse en él y procurando mantener una cierta distancia. Para Freud, la interrupción de la excitación de nuestro sistema de percepción, que en la pizarra mágica sobreviene desde fuera, cuando retiramos el papel, en el sistema perceptivo se produciría desde el interior del mismo. Se trataría de una discontinuidad periódica de nuestro sistema para protegerse de una excesiva carga. Algo parecido a lo que sucede con los fenómenos eléctricos, pues la discontinuidad del sistema perceptivo evita su colapso.

En el libro *La construcción del personaje*, el alumno Kostya consigue una interpretación brillante de un personaje denominado “el Crítico”. Después de la clase con el profesor Tortsov y reflexionando sobre lo acontecido, Kostya llega a la convicción de que mientras representaba al Crítico no había perdido el sentido de ser él

mismo y, sin embargo, tampoco podía negar que esa criatura no fuera parte de él. Era como si se hubiera dividido en dos personalidades, una que había funcionado como actor y la otra que había permanecido como observador. Una división que también se da en la pizarra mágica una vez que el papel se separa de la tablilla de cera. Una división que evita la fusión completa.

En el proceso de construcción del personaje de Valle, hemos intentado conseguir un sentimiento parecido al descrito por Kostya: por un lado nos hemos acercado lo más posible al Valle real que recogen los testimonios pero, por otro lado, no hemos dejado de ser nosotros mismos y, por tanto, nuestra interpretación de Valle no podrá nunca ser igual a la de otros actores interpretando el mismo papel. Además, el hecho de tomar distancia con nuestro personaje, nos ayudará a hacer autocrítica y a ir mejorando en el proceso de creación del personaje.

En otro momento del libro de Stanislavski, Kostya revive, a petición del profesor, el proceso de construcción del personaje del Crítico. Hay dos aspectos interesantes que nos gustaría resaltar. El primero es que el alumno fue escribiendo paso a paso en un diario, la maduración que en su interior había ido adquiriendo el personaje, con lo cual vemos lo importante que es el trabajo metódico, cuando estamos en un proceso de creación. Sería equivalente a la hoja de la pizarra mágica donde escribimos aquello que queremos recordar. El segundo aspecto es que él, como persona, reconoce que sería incapaz de interpretar a dicho personaje, mientras que como actor, oculto tras la máscara y el disfraz, no tenía ningún inconveniente en hacerlo. Según el profesor Tortsov ello es así porque la máscara y el disfraz ocultan al joven tímido para dar paso al actor, que utiliza sus instintos y rasgos “íntimamente” secretos: “De esta forma el personaje es una máscara que oculta al actor-individuo; Protegido por ella puede desnudar su alma hasta el detalle más íntimo. Este es un rasgo o atributo importante de la caracterización” (2005: 53). Si establecemos de nuevo una relación con la pizarra mágica, el personaje, con su maquillaje, su traje o su máscara, puede ser también el equivalente de esa hoja que se renueva cada vez que desaparece el contacto con la tablilla de cera, pues cada actor-individuo puede interpretar a lo largo de su vida múltiples personajes, pero siempre lleva consigo, en cada interpretación, su yo interior o su “propia tablilla de cera”.

Analicemos, ahora, el “método Lecoq”. Para hacerlo, me basaré en *El cuerpo*

Poético (2004). Siguiendo el mismo camino que Stanislavski, Chejov o Meyerhold, Lecoq se apoya en su propia experiencia como actor y director para mostrarnos en dicho libro la teoría y la práctica de su pedagogía teatral.

Como ya he mencionado anteriormente, el concepto de página en blanco es esencial para comprender el “método Lecoq”. Este concepto podría compararse al de aculturación en relación a la formación teatral que expone Eugenio Barba⁶⁷. Para Barba, los actores siguen dos caminos diferentes en busca de la espontaneidad: uno parte del proceso de aculturación, el cual impone nuevos modelos y comportamientos; el otro parte de la enculturación: busca en los comportamientos que inconscientemente forman parte del individuo y que están relacionados con el contexto cultural donde creció. Según esta definición de Barba, la aculturación sería el camino que propone Lecoq, mientras que la enculturación sería el camino de Stanislavski.

El proceso de aculturación puede compararse al proceso de aprendizaje de una lengua extranjera. El objetivo es que las formas impuestas, vayan formando parte de la experiencia del alumno. Pero sin olvidar su otro yo más íntimo. A partir de la tensión entre estos dos polos (uno colectivo y otro íntimo) nace la fuerza de un artista capaz de alejarse de los modelos aprendidos justo en el mismo momento en que los integra y los ejecuta. Ese momento correspondería, en la pizarra mágica de Freud, al momento donde se interrumpe ese contacto íntimo entre la hoja de papel y la superficie de cera.

Hay en la pedagogía Lecoq un diálogo entre dos polos: el de la improvisación que conecta con nuestro yo más íntimo y el de la técnica exterior que conectaría con un yo colectivo, objetivo y homogéneo. El de la improvisación iría a buscar las huellas duraderas del bloque mágico y el de la técnica exterior encontraría su “alter ego” en esa hoja que se recarga y renueva periódicamente en el bloque mágico; un espejo de la vida que nos rodea según Lecoq.

Si retomamos el ejemplo del dictador, cuando en el epílogo del libro decide entregar su cinturón de pistolas al sentir que su final se acerca, visualizamos ese momento como un sentimiento íntimo, de derrota, de impotencia. Un sentimiento que todos hemos podido sentir alguna vez en nuestras vidas. Ese momento interpretativo,

⁶⁷ Barba (2004) distingue entre el camino de la “aculturación” y el de la “enculturación” como posibles métodos para la construcción del personaje.

queremos que sea muy humano y verdadero, retomando las características del “método Stanislaski”. Sin embargo, si proseguimos con la lectura de este fragmento, el tirano, en palabras de Valle, “prosigue su paso de rata fisgona” (p. 268) y se encamina a la recámara de su hija, para matarla. Vemos cómo momentos de desnudez y crudeza interpretativa se alternan con imágenes más estereotipadas y estilizadas. Así, el andar de “rata fisgona” enlaza con ese ser esperpéntico y robótico del resto de escenas de la representación.

Para encarnar esta faceta más estilizada, la pedagogía Lecoq nos remite a ejercicios de animalización, de conexión con el mundo animal. Este tipo de ejercicios son más superficiales, de tipo homogéneo. Pero, paradójicamente, no podemos negar que todos llevamos un animal dentro que ayuda a hacer resurgir los aspectos más marcados de nuestra personalidad, de nuestro yo interior.

Recapitulación

Al principio de nuestro análisis comparativo hemos subrayado el hecho de que, a menudo, se opone el “método Stanislavski” al “método Lecoq”. Ciertamente ambos difieren considerablemente en los puntos de partida. Mientras Lecoq parte del silencio y de la observación de la realidad para alimentar el interior del actor, Stanislavski parte de la intimidad del intérprete, de su propia psicología, para la creación del personaje. Se podría afirmar, aunque se peque de reduccionista, que Lecoq va de lo universal a lo singular y Stanislavski toma el camino inverso: de lo singular, a lo universal.

Christophe Merlant considera que esta no es más que una “oposición caricaturesca” entre dos visiones distintas de la formación teatral:

De là une opposition caricaturale entre un théâtre du geste, antipsychologique tendant vers une esthétique du choc et un certain formalisme et, de l'autre, un théâtre psychologique où le comédien se nourrirait de lui-même. C'est oublier le nombre d'écritures théâtrales, littéraires, chorégraphiques, profondément personnelles nées au sein de l'école Lecoq, qui se nourrissent de l'émotion et la suscitent (Merlant, 2004: 67).

Apoyándonos en las palabras de Merlant, consideramos que ambos métodos pueden llegar a ser complementarios. Personajes como Valle y Tirano nos muestran el camino. Si bien el primero es más humanizado, en la última escena, cuando recita los

versos del poema dirigiéndose al público, vemos su lado más visceral y apasionado. Para representar este momento, no solo nos hemos basado en una búsqueda interior, sino también en elementos como el fuego, puesto que este puede ayudarnos a sacar nuestra rabia interior. Con respecto al Tirano, ya hemos podido comprobar a lo largo de esta exposición, cómo experimenta una transformación que afecta por completo a su *performance*: pasa de ser un carácter estilizado y artificial a mostrar un lado más psicológico. Ambos personajes combinan facetas humanas (Stanislavski) y artificiales (Lecoq) puesto que, como ya mencionamos al principio, aunque ambos difieren en los puntos de partida –uno es el Valle/humano y el otro el Tirano/marioneta– ambos quieren llegar a un mismo destino: una interpretación verdadera, única y personal. Podemos concluir, entonces, que ambos se encuentran en la pizarra mágica de Freud.

6.3.2 Tirano Banderas y Valle-Inclán a través de Lecoq y Stanislavski

En el apartado anterior vimos que para construir el personaje de Tirano nos hemos basado en el método “Lecoq”, mientras que para construir el de Valle nos apoyamos en el método “Stanislavski”. A partir de ahora, describiremos en detalle a los dos personajes principales de la adaptación, siempre según la interpretación y la visión del director de escena.

Al principio de la adaptación el personaje del dictador es como una marioneta en manos del autor, pues Valle controla a Tirano y va construyendo “su personaje” desde la pantalla, en calidad de autor de la obra. Pero, poco a poco, este va adquiriendo vida propia, convirtiéndose en el protagonista de la acción que transcurre en el escenario. Un personaje simbólico que representa la irracionalidad del Tirano y, por ende, el sinsentido de cualquier dictadura.

Tirano Banderas es, para nosotros, un personaje deformado, animalizado y ridiculizado por el autor; características, todas ellas, propias del estilo esperpéntico de Valle. Pero nuestro objetivo no es mostrar un personaje ridículo y gracioso en el escenario sino, más bien, un personaje grotesco, cruel y robótico. Para ello, nos basamos en el lenguaje corporal y en gestos mecánicos y repetitivos; propios de la ‘estilización’ del “método Lecoq”.

El lado grotesco del dictador se asemeja bastante a los personajes/bufón que aparecen en *Le corps poétique* (2004) de Lecoq, pues estos nos muestran el lado más oscuro de la

sociedad; son personajes deformados, alejados de la realidad. Un aspecto que entronca directamente con el estilo esperpéntico del autor.

Lecoq divide a los bufones en tres grandes familias que nos permiten establecer, a su vez, tres territorios diferenciados, casi autónomos: *lo misterioso, lo grotesco y lo fantástico*. De entre ellos, el bufón grotesco es el que más se asemeja al personaje de Tirano Banderas. Lecoq lo describe en su libro de la manera siguiente:

Los grotescos están próximos a la caricatura. Se asemejan a los personajes de nuestra vida cotidiana tal como serían representados en unos dibujos humorísticos. Nunca ponen en cuestión los sentimientos o la psicología, pero siempre la función social [...] Dentro del repertorio teatral, un personaje como el Ubú⁶⁸ de Jarry pertenece a este mundo (2004: 179).

El del Tirano es un personaje cruel, sin sentimientos; es, en definitiva, una sublimación de la tiranía.

El uso de los objetos como el catalejo, al que aludíamos anteriormente en el análisis intermedial del proyecto, es importante en la construcción del personaje de Tirano puesto que, en la novela, el dictador lo utiliza en relativas ocasiones para observar el Universo cuando se encuentra solo en la intimidad. Este objeto adquiere un valor simbólico, llegando a representar el “ojo que todo lo ve” o el afán de Tirano por controlarlo todo. Paradójicamente, él se ve a su vez controlado por el autor que aparece proyectado en la pantalla.

Otro objeto simbólico de la representación es la ventana, que ya habíamos visto en el despacho del escritor y que también vemos en el despacho del Tirano. En el libro de Valle-Inclán vemos a un dictador al que le gusta espiar a “los otros” desde su ventana pues, a veces, se dedica a observar las consecuencias de sus actos; como cuando observa los fusilamientos o los maltratos a presos que él mismo ha ordenado.

Al final de la obra la ventana se convierte en su propia sentencia de muerte, pues al sentir que su final está cerca cuando los revolucionarios le acechan y sus colaboradores le abandonan, decide abrirla y esperar a su propia muerte, acabando con el pecho acribillado a balazos.

⁶⁸ *Ubú rey*, obra teatral de Alfred Jarry, se estrenó el 10 de diciembre de 1896 en el Théâtre de L'oeuvre de París. Ubú es un personaje emblemático de la obra de Jarry que representa la sublimación de la tiranía y ambición sin límites. Es un personaje cruel y cobarde.

La pantalla situada al fondo del escenario puede simbolizar la ventana, especialmente si se compone de una tela donde se pueden proyectar sombras e imágenes.

El catalejo y la ventana se convierten así en ‘signos’ de la representación –si utilizamos una terminología de carácter semiótico– o en ‘medios’ de la misma –si utilizamos un lenguaje intermedial. Precisamente Tadeusz Kowzan, en su artículo “El signo en el teatro”, ya destacaba la gran densidad de signos que caracteriza toda representación teatral:

En una representación teatral todo se convierte en signo. Una columna de cartón expresa que la escena transcurre delante de un palacio. La luz del proyector descubre un trono, y nos sitúa en el interior de un palacio [...] El espectáculo se sirve tanto de la palabra como de los sistemas de signos no lingüísticos (1997: 127).

Con respecto al personaje de Valle queremos que este sea lo más fiel posible al Valle que recogen los testimonios de sus contemporáneos y los libros de entrevistas. Un Valle realista basado en el “método Stanislavski” que deje entrever un hombre apasionado, en ocasiones excéntrico, sin pelos en la lengua, comprometido política y socialmente y crítico con la realidad de su tiempo.

Hemos querido mostrar a Valle-Inclán en su faceta humana y en su faceta de autor de la obra. Un hombre de gran personalidad, de una teatralidad inherente tanto por su aspecto físico como por su comportamiento. En su calidad humana, Valle es un personaje sin miedo a decir lo que piensa y comprometido con la causa revolucionaria.

Hemos abordado la construcción del personaje de don Ramón a través de citas célebres del autor y de anécdotas sacadas de su propia vida. Un trabajo de búsqueda metódico, que ya defendía el propio Stanislavski en *La construcción del personaje* cuando, a través de Kostia, uno de sus alumnos, y del profesor Tortsov, nos recordaba la importancia de tomar consciencia del proceso creativo a la hora de construir un personaje:

-Voy a pedir a Kostya que nos cuente los pormenores de la historia de la evolución de su personaje de Crítico. Para nosotros será interesante saber cuál fue el proceso creador que le ayudó a vivir su personaje.

-Hice lo que Tortsov había pedido y empecé a recordar paso a paso todo lo que había escrito en mi diario sobre la maduración en mi interior del hombre del batín raído (2005: 51).

Con esta cita vemos cómo el proceso de creación de un personaje es tanto o más importante que el resultado final. En nuestro caso, hemos vivido una etapa parecida con la

maduración del Valle/personaje, el cual se encarga de abrir la escenificación. Hemos recopilado citas y fragmentos de entrevistas que integran el discurso del personaje a lo largo de la representación. Cabe recordar que durante buena parte de esta, Valle aparece como un personaje virtual que está siendo entrevistado en pantalla.

Al principio de la representación, cuando el personaje de Valle aparece en vivo en el escenario para recitar el poema “Nos vemos”, mostramos el lado más visceral y comprometido del escritor gallego. Para lograrlo, nos inspiramos en el contenido del propio poema e intentamos visualizar momentos de nuestra propia vida que pudieran conectar con ese tono exaltado del poema; un tono que suena a alegato político y que invita al indio mexicano a que se rebele y corte las cadenas que le impiden ser libre. Tras ese corto, pero intenso paso por el escenario, la figura de Valle reaparece como personaje virtual en la pantalla; un espacio que representa la realidad española de don Ramón, pero también el mundo de las ideas y de la reflexión.

Al tiempo que construimos el personaje del escritor desde la pantalla, el de Tirano va evolucionando desde el escenario. Nuestro objetivo es desplegar, a través del Valle virtual, ese abanico de emociones y de sensaciones que vivió cuando visitó México y que le llevaron a escribir la novela. También mostramos acciones cotidianas como: andar de un lado a otro, fumar⁶⁹, escribir a máquina o beber; todas ellas acciones que existen en la vida real. Nos interesaba mostrar a un Valle viviendo en tiempo real, en su realidad cotidiana de escritor y, por esta razón, hemos trabajado diferentes modos de sentarnos, de caminar, de escribir dependiendo de las intenciones que perseguimos en cada momento. Todo este trabajo físico y corporal también es recogido por Stanislavski en su libro:

El movimiento y la acción, que nacen de los recovecos del alma y siguen una estructura interna, son esenciales para los verdaderos artistas en el drama, el ballet o cualquier otra forma del arte teatral o plástico [...] Al actuar no debe hacerse ningún gesto porque sí. Sus movimientos deben tener siempre una intención y estar relacionados con el contenido del papel (2005: 70-88).

En cuanto a las anécdotas y las citas del escritor y de sus contemporáneos, hemos seleccionado aquellas que más nos ayudan a trazar el perfil del personaje. Por ejemplo, a

⁶⁹ Aunque no sabemos con certeza si Valle fumaba cigarrillos, sí que se recoge en varios libros y artículos la obsesión de Valle por la marihuana. García Robles alude a esta afición de Valle por el cannabis, cf. García Robles, Jorge. “Valle-Inclán y los paraísos”. *La jornada semanal*, 696 (6 de julio de 2008). (Documento en línea: <http://www.jornada.unam.mx/2008/07/06/sem-jorge.html>).

través de sus reacciones respecto a las reseñas de sus obras publicadas en los periódicos, o incluso, respecto a noticias relativas a la realidad de su época, hemos podido conocer un poco más del sujeto Valle como persona.

Respecto a los objetos, la ventana de su despacho adquiere un significado simbólico, como ya lo tuviera en el caso de Tirano, y se convierte en un altavoz de la realidad de su tiempo pues, en algunos momentos, el escritor la abre dando pie a que se escuchen gritos de manifestaciones o, en otras ocasiones, sonidos de tipo más ambiental. También la radio juega un papel importante pues, cuando Valle la escucha, nos hace partícipes de fragmentos de sus famosas entrevistas o de noticias de la realidad sociopolítica de la época.

7. Cuaderno de dirección

Una vez abordado el apartado teórico de la tesis, nos vamos a centrar en la práctica, incluida en el Cuaderno de dirección. Dicho apartado comprende una descripción de los elementos principales que integrarán la puesta en escena, los cuales ya fueron mencionados durante la revisión del sistema de Kowzan correspondiente al apartado metodológico. El guión escénico se incluye dentro del subapartado dedicado al lenguaje verbal.

En anexo adjuntamos el diario de creación, que da cuenta de las distintas etapas del proceso de creación.

7.1 Los medios de la representación

En el apartado dedicado a la metodología, revisamos el sistema propuesto por Kowzan y propusimos un modelo adaptado a nuestro proceso de transducción. A continuación volvemos a mostrar el esquema con los medios principales de la puesta en escena.

Elementos principales	Especificación	¿Auditivos o visuales?
1. Lenguaje verbal	Guión adaptado de la novela <i>Tirano Banderas</i> (texto + entonación).	Signos auditivos, visuales o audiovisuales
2. Lenguaje no verbal	La coreografía: los gestos, los movimientos escénicos, el baile.	Signos visuales
3. Maquillaje	Engloba el maquillaje facial, el corporal y el peinado.	
4. El vestuario	Incluye la vestimenta de los actores y algunos accesorios como las máscaras, capas o sombreros.	
5. Objetos	Objetos simbólicos de la representación (como el catalejo).	
6. Decorado	Proyecciones y accesorios que conforman el decorado.	
7. Iluminación	Descripción de la iluminación relativa al espacio escénico y al escenográfico.	
8. Música	Banda sonora que incluye los efectos sonoros.	Signos auditivos

A partir de ahora nos centraremos en la descripción de cada medio y mostraremos el resultado del trabajo práctico de investigación.

7.1.1 El lenguaje verbal

Este elemento de la adaptación engloba tanto las palabras pronunciadas por los actores como el tono en que se dicen.

Kowzan, a la hora de abordar el signo de la palabra, hace hincapié en un problema específicamente teatral, el de la relación entre el sujeto hablante y el valor físico de la palabra:

La separación de la palabra y el sujeto hablante, experiencia bastante extendida en el teatro contemporáneo gracias a las técnicas modernas, puede adoptar diferentes formas y desempeñar diversas funciones semiológicas: como signo del monólogo interior del héroe, como signo de un narrador visible o invisible, de un personaje colectivo, de un fantasma, etc. (1997: 133).

Esta separación también se hace evidente en nuestro guión de *Tirano Banderas*. El personaje de Valle-Inclán, por ejemplo, recita un poema con su voz transmitida mecánicamente por un altavoz. El actor que lo represente será invisible para los espectadores y solo notaremos su presencia mediante la voz. En otro momento intervienen en la puesta en escena dos grupos de personajes colectivos: la Colonia española y el séquito del dictador. A veces toman la palabra al unísono y otras veces lo hacen a través de un portavoz.

La palabra tiene un gran peso específico en la representación, ya sea a través de diálogos, de acotaciones o de poemas. Durante el proceso de creación hemos elaborado el guión de la adaptación donde recogemos todos los ejemplos de lenguaje verbal que oímos durante la representación. A través de las acotaciones hacemos referencia a los ambientes que rodean a las escenas. En el escenario dichos ambientes cobran vida de forma audible y visual.

A continuación, presentamos el guión de *Tirano Banderas* (obra de teatro), fruto del proceso de transducción iniciado con la lectura de la novela original de Valle-Inclán y del proceso de investigación que nos ha llevado a seleccionar otros textos complementarios para la elaboración del mismo: el poema de Valle dedicado al indio mexicano, el libro

Entrevistas editado por su nieto Joaquín del Valle-Inclán y la carta de agradecimiento del subcomandante Marcos al pintor Alberto Gironella.

Guión de Tirano Banderas

Adaptación libre de la novela homónima de Valle-Inclán,

por Silvia Gertrúdix (2012)

Dramatis Personae *(por orden de aparición)*

Ramón del Valle-Inclán *(autor de Tirano Banderas)*

Personaje enigmático *(entrevista/conversa con Valle-Inclán)*

Tirano Banderas *(el dictador)*

Los colaboradores de Tirano *(su séquito)*

Don Celestino Galindo *(portavoz de la Colonia española)*

La Colonia española *(grupo de aduladores de Tirano)*

El ministro de España *(Barón de Benicarlés)*

Sirviente *(del ministro)*

El coronelito Domiciano de la Gándara *(desertor del séquito de Tirano)*

Manolita *(hija perturbada de Tirano)*

Cuidadora *(mujer que cuida a Manolita)*

Joven periodista *(informa a Tirano)*

Lupita “la Romántica” *(médiu)*

Zacarías “el Cruzado” *(indio amigo de Domiciano)*

La Chinita *(mujer de Zacarías)*

El Chamaco *(hijito de Zacarías y la Chinita)*

Gendarmes *(soldados de Tirano Banderas)*

Filomeno Cuevas *(criollo ranchero, líder de las tropas revolucionarias)*

Escena prólogo: “La despedida”

México, primer tercio del siglo XX.

(Se abre el telón y aparece el escenario vacío, bajo una luz muy tenue. Poco a poco, comenzamos a oír unos pasos que se acercan hasta mostrar al personaje de Valle-Inclán sobre el escenario. Un cañón de luz (follow spot) le acompaña. El escritor, ayudado por su bastón y vestido con un poncho mexicano, va cruzando la escena lentamente hasta detenerse justo en el medio, de espaldas al público. La mirada de Valle nos descubre una pantalla situada al fondo del escenario, al tiempo que nos conduce a un fragmento de la película ¡Que viva México!, de Eisenstein⁷⁰. Al término del mismo, se oye una música melancólica de fondo y Valle prosigue su camino hasta el centro del escenario donde se encuentra con el indio Zacarías, que había ido avanzando sigilosamente desde el fondo. El indio camina encorvado, debido al peso de su fardel cargado de trigo. Valle se acerca a él y le recita los primeros versos del poema “Nos vemos” y, gradualmente, un grupo de hombres y mujeres se unen a ambos para interpretar el poema de manera coral. Al final del mismo, todos se abrazan por detrás formando un semicírculo y mirando hacia arriba al término del último verso. El grupo aparecerá destacado bajo un chorro de luz en contraste con la oscuridad del escenario).

“Nos vemos”

¡Adiós te digo, con tu gesto triste, indio mexicano! *(tono suave)*

Adiós te digo, mano en la mano. *(tono suave)*

¡Indio mexicano, que la encomienda tornó mendigo! *(tono medio)*

¡Rebélate y quema las trojes del trigo! *(tono exaltado)*

¡Rebélate hermano! *(tono exaltado)*

Rompe la cadena, quebranta la peña y la adusta greña
sacuda el bronce de tu sien. *(tono exaltado)*

Como a Prometeo te vio el visionario *(tono suave)*

a las siete luces del Tenebrario, *(tono suave)*

bajo las arcadas de una nueva Jerusalén. *(tono suave)*

Indio mexicano, *(tono suave)*

mano en la mano, *(tono suave)*

mi fe te digo. *(tono suave)*

Lo primero es colgar al Encomendero, *(tono exaltado)*

⁷⁰ Proyecto iniciado en 1930 por el director ruso de vanguardia Serguei Eisenstein (1898-1948). Se trataba de un retrato de la cultura y de la política mexicanas desde tiempos anteriores a la Conquista hasta la Revolución. Eisenstein no pudo acabar la producción de la película y fue su compatriota Grigori Aleksandrov quien retomó el proyecto. Finalmente se estrenó en EE.UU. en 1979. El fragmento que mostraremos recoge imágenes de maltrato al indio mexicano y de la famosa festividad mexicana del Día de los Muertos. *Vid.* el DVD del fragmento en el Anexo, y nota 82.

y después segar el trigo. (*tono exaltado*)

Indio mexicano, (*tono suave*)

mano en la mano, (*tono suave*)

Dios por testigo. (*tono suave*)

Blackout

Escena I: “Icono del Tirano”

España, años 20.

(Con el escenario vacío, la acción se traslada a la pantalla. Valle, que acaba de regresar de México, está siendo entrevistado en su propia casa; un pisito modesto, lúgubre, lleno de libros. Físicamente, el escritor ha variado poco del hombre que vimos en el escenario. Sus inseparables quevedos reposan en su nariz. Tiene la misma barba, acaso un poco más crecida, y con algunas canas de más. Su indumentaria, en cambio, sí que es distinta: aparece en pantalla con traje sobrio y reposado de espíritu. El entrevistador está de espaldas⁷¹; no queremos, por ahora, desvelar su identidad. Su vestimenta llama la atención: va vestido como un guerrillero y lleva puesto un pasamontañas).

Personaje: Cuénteme algo de sus aventuras en México, de los mexicanos, de don Porfirio...

Valle-Inclán: ¡Bah! Locuras juveniles. No quiero recordarlas, ni quiero dar mi opinión sobre ciertas personas.

Personaje: Platíqueme Valle, ¿Cree usted en los mexicanos?

Valle: A mí México me parece un pueblo destinado a hacer cosas que maravillen. Tiene una capacidad que las gentes no saben admirar en toda su grandeza: la revolucionaria. Por ella avanzará y evolucionará. Por ella... y por el cáñamo índico, que le hace vivir en una exaltación religiosa extraordinaria.

Personaje: *(suspirando)* ¡Ah, el cáñamo índico!

Valle: *(con total naturalidad)* Sí... esa hierba marihuana que fuman ustedes los mexicanos. Así se explica ese desprecio por la muerte que les da un valor sobrehumano.

Personaje: Y en México, ¿usted escribió?

Valle: ¿Yo?... viví, amigo mío. Me conformé con vivir intensamente... y no me fue mal.

Blackout

⁷¹ Barajamos también otra opción, la de no mostrar al personaje enigmático y solo escuchar su voz. De este modo, en pantalla veríamos únicamente a Valle y no al entrevistador. Si nos decidimos por esta última opción, la identidad del subcomandante se desvelaría en la última escena, cuando se una a los revolucionarios en el escenario.

[Ideas para la filmación: La escena tiene lugar en el lugar de trabajo de Valle; una biblioteca con una mesa escritorio.

Cámara fija en objetos significativos de la cultura mexicana. Cambiamos de foco y pasamos a las manos de Marcos. Importancia del detalle de sus muñecas con dos relojes: uno con el tiempo indígena y otro con el contemporáneo. Cuando empieza a hablar no vemos su rostro, solo sus manos.

Cuando le toca el turno a Valle la cámara enfoca también sus manos, que teclean una máquina de escribir antigua. Buscamos plasmar un contraste de medios entre los utilizados por el escritor y los del subcomandante, quien se identifica con las nuevas tecnologías como Internet. Así, mientras Valle teclea su máquina de escribir, el subcomandante lleva puestos sus característicos auriculares].

(Tras este breve diálogo entre Valle y el personaje volvemos de nuevo al escenario; un espacio que ahora representa el despacho militar de Tirano Banderas. Allí aparece el dictador firmando sentencias de muerte de una manera fría y mecánica. Sus colaboradores, vestidos con máscaras neutras, se encargan de ir las recogiendo y establecer una especie de “producción en cadena”. Llama la atención uno de ellos al llevar una máscara distinta del resto. Es una media máscara, que deja al descubierto parte de su rostro.

Esta coreografía, cuyo ritmo se irá acrecentando con la música, desembocará en un momento dramático: un último golpe de tambor parará en seco todo ese ritual frenético al tiempo que dos de sus colaboradores arrastran a un indio cabizbajo, maniatado y ensangrentado frente a Tirano. Se hace el silencio. La tensión se puede cortar con un cuchillo.

Los colaboradores se agrupan en coro tras la mesa del dictador e irán reaccionando al unísono, mediante gestos, cada vez que Tirano haga uso de la fuerza contra el prisionero. El dictador observa al preso con desprecio y altanería. Se acerca lentamente hacia él y le golpea con fuerza por detrás a la altura de las corvas; gesto que provoca que el indio hincue las rodillas de golpe en el suelo. Lentamente, Tirano toma una sentencia más, la firma con aire ceremonioso y, mirando de frente al preso, la estruja con su puño y se la mete bruscamente en la boca.

Los tambores suenan de nuevo con fuerza y el séquito desaparece llevándose al indio a rastras. El eco se oye cada vez más lejano y Banderas se queda solo; momento en que abre un cajón de su despacho y coge un catalejo. Justo en ese instante aparece, en el lado opuesto del escenario, la vidente Lupita “la Romántica”, personaje invisible para el Tirano que anuncia su muerte de manera simbólica y que irá observando las acciones de este a lo largo de la representación.

Banderas manipula el catalejo con delicadeza entre sus manos y enfoca a través de la pantalla/ventana. En ese momento vemos proyectado el cuadro del pintor mexicano

David Alfaro Siqueiros “Caín en los Estados Unidos” (1947)⁷². Sonidos de fusiles⁷³ darán por terminada la escena).

Blackout. Fin de la escena.

⁷² David Alfaro Siqueiros (Chihuahua, 1898 – Cuernavaca, 1974) fue un pintor mexicano, figura máxima, junto a Diego Rivera y José Clemente Orozco, del muralismo mexicano.

⁷³ Pensamos en invertir el orden del sonido de disparos. Estos podrían sonar como anticipo de la proyección del cuadro de Siqueiros. *Vid.* la imagen al final del guión.

Escena II: “La Colonia española”

(Casa de don Ramón del Valle-Inclán –pantalla– prosigue el encuentro entre el escritor y el hombre vestido de guerrillero. Ahora se encuentran en el sofá cama de Valle. Continuamos sin ver al personaje enigmático, aunque sí se enfoca su pañuelo rojo).

Personaje: Don Ramón, ¿qué le pasó en México con la Colonia española?

Valle: Pues figúrese usted que, a poco de mi llegada, me visitó el ministro español acompañado de una comisión de Grandes de la Colonia española a pedirme que intercediera en favor de ellos en el asunto de las tierras a los nativos. *(con tono más teatral)* “Me enteraré del caso; vuelvan mañana” –les dije– y, efectivamente, al otro día les hablé la verdad, tal como yo la sentía.

Personaje: ¿Y qué les dijo?

Valle: Fue algo así como... *(tono teatral)* “Ya se sabe como han sido adquiridas la mayor parte de esas tierras de las que ustedes se creen propietarios... *(tono más vehemente)* ¡A río revuelto, y en combinaciones nada limpias! *(tono explicativo)* y me negué a mediar en favor de mis conciudadanos.

Personaje: Imagino que no les hizo ninguna gracia...

Valle: Los españoles se indignaron, se pusieron contra mí... *(tono exaltado)* ¡Qué no quiero decirle a usted en qué forma! Pero nada, ¡La tierra es de quien la labra!

Personaje: ¡Si supiera cómo todo esto me parece tan familiar! A ellos no les importa lo que digas-escuches-pienses-hagas, siempre y cuando estés mudo, sordo, inmóvil...

[Ideas para la filmación: Continuamos con el juego de enfocar partes significativas de los objetos que se identifican con el subcomandante. Esta vez mostramos el pañuelo rojo anudado a su cuello y también sus botas de guerrillero. Queremos recrear un juego de contrastes entre los pies de Valle y las botas de Marcos].

(La acción se traslada al escenario. Se oyen unos golpes en la puerta del despacho de Tirano. Se trata de la Colonia española, un grupo variopinto y estereotipado que representa a la alta sociedad española de México y que se dispone a rendirle visita de pleitesía. A la cabeza está don Celestino Galindo, su portavoz).

Tirano Banderas: *(con fuerza)* ¡Adelante!

Don Celestino Galindo: (*tono ceremonioso*) La Colonia española eleva sus homenajes al gran Tirano Banderas, raro ejemplo de virtud y energía, que ha sabido restablecer el imperio del orden, imponiendo un castigo ejemplar a la demagogia revolucionaria.

Tirano: Me congratula mucho este apoyo moral de la Colonia hispana. Crean, amigos, que para un viejo como yo pueden llegar a ser muy pesadas las obligaciones de la Presidencia. Un gobernante como yo precisa, muchas veces, ahogar los sentimientos de su corazón. El gobernante, llegado el trance de firmar una sentencia de pena capital, puede tener lágrimas en los ojos, pero a su mano no le está permitido temblar.

Coro de la Colonia española: (*todos a una*) ¡Qué tragedia!

Tirano: Y esta tragedia del gobernante, como les platicaba recién, es superior a las fuerzas de este viejo servidor.

Coro: ¡Pobre!

Tirano: Entre amigos tan leales puedo declarar mi flaqueza, y les garantizo que se me desgarraba el corazón al firmar los fusilamientos de Zamalpoa. (*tono exclamativo*) ¡Tres noches he pasado en vela!

Coro: ¡Atiza!

Tirano: (*su voz va subiendo de tono*) ¡Tres días con sus noches en ayuno y en vela!

Coro: ¡Arrea!

(*En ese momento Banderas saca su petaca y les ofrece un trago, comenzando por don Celestino. Y continúa haciéndose la víctima...*).

Tirano: (*con tono explicativo*) Pues, como les platicaba, el corazón se destroza, y las responsabilidades pueden ser una carga demasiado pesada. ¡Busquen a un nuevo hombre que encauce las fuerzas vitales del país!

Don Celes: (*con determinación*) ¡Los hombres providenciales no pueden ser reemplazados sino por hombres providenciales!

(*Vitores y aplausos del Coro*).

Tirano: Quédense don Celes, y echaremos una partida de ranita.

Don Celes: ¡Muy complacido!

(Don Celes hace señas al resto del coro para que se retire. Y se van como entraron, con algarabía y un cierto desorden. A partir de ese momento Tirano y don Celes continuarán hablando solos mientras juegan a la ranita⁷⁴. En un momento de su charla, se pasará por el escenario Lupita “la Romántica”, la vidente misteriosa. Ella es como un espectro, invisible para los actores pero visible para el público).

Tirano: *(como suspirando y dándole palmaditas en la espalda)* ¡Ay, amigo don Celes!, las revoluciones, para acabarlas de raíz, precisan balas de plata *(tras la frase lanza un tejo en la boca de una ranita)*.

Don Celes: ¡Balas que no llevan pólvora ni hacen estruendo! *(responde con otro lanzamiento don Celes)*.

Tirano: Querido amigo, ahora la política es atraerse a los revolucionarios. Yo hago honor a mis enemigos...

Don Celes: *(admirado)* ¡Eso es hacer política sabia!

Tirano: Sí, pero esa política precisa plata... *(haciendo con sus dedos el gesto de “dinero”)* ¿La Colonia española no cubriría un empréstito?

Don Celes: *(suspira, tocándose el bigote)*.

Tirano: Mucho lo medita, y hace bien, que el asunto tiene toda la importancia.

Don Celes: La Colonia ha sufrido mucho estos tiempos. Sin embargo, teniendo en cuenta sus vinculaciones con la República...

Tirano: *(serio y sorprendido)* ¿La Colonia española comprende hasta dónde peligran sus intereses con el ideario de la Revolución?

Don Celes: *(con convicción)* El indio dueño de la tierra es una utopía de universitarios.

⁷⁴ Es un juego de lanzamiento de precisión múltiple, donde se intenta introducir un determinado número de fichas o ‘tejos’ (discos de hierro o de bronce) en los múltiples agujeros que existen en la mesa de la rana. *Vid.* la imagen al final del guión.

Tirano: (*tono de urgencia*) ¡Es muy grave el momento don Celestino! Me llegaron rumores de una protesta por las ejecuciones de Zamalpoa. ¿Sabe usted si esa protesta piensa subscribirla el ministro de España?

Don Celes: (*como indignado*) ¡Sería una bofetada a la Colonia!

Tirano: ¿Y el ministro de España, considera usted que sea sujeto para esas bofetadas?

Don Celes: (*con suspicacia*) Es hombre apático, hombre poco claro... (*preocupado*) ¿Qué se teme usted? ¿Una pendejada?

Tirano: Me la temo.

Don Celes: Pues hay que evitarla. (*pausa; de repente, inspirado*) La Colonia puede actuar sobre el ministro.

Tirano: Eso se llama meter el tejo por la boca de la ranita. Conviene actuar violento (*lanza un último tejo*).

Blackout. Fin de la escena.

Escena III: “El ministro de España”

(Al principio de la escena el Barón de Benicarlés, ministro de España, aparece sentado en un canapé, come manjares y espulga meticulosamente a su faldero mientras se hace abanicar por uno de sus sirvientes. Se mira y se admira en un gran espejo ovalado sin luna. El Barón le regala a la audiencia una breve coreografía minimalista llena de gestos de autocomplacencia. Esta escena cómica se verá interrumpida con la llegada de don Celes).

(Se oyen golpes en la puerta y entra un sirviente).

Sirviente: *(tímidamente)* Con su permiso...

Ministro: ¿Qué pasa ahora? *(malhumorado)*.

Sirviente: Disculpe, excelentísimo señor don Mariano Isabel Cristino Queralt y Roca de Togores, Barón de Benicarlés y Maestrante de Ronda, pero el ilustre señor don Celestino acaba de llegar para rendirle visita.

Ministro: Está bien, está bien. Hágalo pasar. *(a los demás sirvientes)* Ustedes pueden retirarse.

Sirviente: *(a don Celes)* Pase, por favor. El excelentísimo señor don Mariano Isabel Cristino Queralt y Roca de Togores, Barón de Benicarlés y Maestrante de Ronda, lo recibirá ahora mismo.

Don Celes: *(entra en la sala, donde se encuentra el ministro ataviado con un quimono de mandarín)* Perdone señor ministro, si interrumpo, me retiro.

Ministro: No, no... Pase usted, ilustre don Celestino.

(En ese momento el perro Merlín, –perro/títere del Barón– da un ladrido, y el ministro le tira de una oreja regañándole).

Ministro: ¡Calla Merlín! Don Celes, ¿a qué debo el honor de su visita?
(don Celes mira a Merlín, y Merlín le enseña los dientes a don Celes).

Don Celes: *(a Merlín)* ¿No quieres que seamos amigos?

(El perro, con un ladrido, se recoge en las piernas del ministro mientras este lo acaricia. El perro vuelve a ladrar).

Ministro: ¡Merlín, ten formalidad!

Don Celes: ¡Me ha declarado la guerra!

(El Barón se deja besuquear por el perro).

Ministro: Pero, por favor, prosiga, prosiga. ¿A qué venía usted, don Celes?

Don Celes: Señor ministro, la situación política en Santa Fe⁷⁵ comienza a ser preocupante y ambigua. Nos hallamos entre el ideario revolucionario y los procedimientos sumarísimos del General Banderas. Pero, en mi humilde opinión... *(ladra Merlín interrumpiendo su discurso).*

Ministro: No interrumpas, Merlín. Perdone usted la incorrección y continúe, ilustre don Celes.

Don Celes: *(un poco más impaciente)* Pues como le iba diciendo, en mi más humilde opinión, la más sólida garantía del orden es, todavía, don Santos Banderas. ¡El triunfo revolucionario traería el... *(ladrido del perro)* el caos! *(visiblemente enfadado y con tono desesperado).*

Ministro: Pero las revoluciones, cuando triunfan, se hacen muy prudentes.

(Recostándose en el canapé y dejándose lamer la cara por el perro).

Don Celes: Perdone usted señor ministro, pero con el ideario revolucionario que nos invade estamos hablando de algo muy grave, porque altera los fundamentos sagrados de la *(Merlín vuelve a interrumpirle)* ¡propiedad! *(frustrado, apretando los dientes).*

Ministro: ¡Ay, ilustre don Celestino! Usted es una de las personalidades financieras, intelectuales y sociales más destacadas de la Colonia y sus opiniones muy estimables... Sin embargo, usted no es todavía el ministro de España. ¡Una verdadera desgracia!

(La cara de don Celes comienza a desencajarse. No sabe a dónde mirar. Entre tanto, Merlín vuelve a ladrar y prosigue el ministro...).

Ministro: *(con un tono casi maternal)* Don Celes, aconseje usted a nuestros españoles que se abstengan de actuar en la política del país, que se mantengan en una

⁷⁵ Se refiere a Santa Fe de Tierra Firme, la república imaginaria donde Valle-Inclán sitúa la acción de *Tirano Banderas*.

estricta neutralidad. Y ahora, perdóneme ilustre amigo que no le dedique más tiempo, pues necesito engalanarme para una recepción.

(Don Celes se marcha y los ladridos de Merlín resuenan todavía junto a los susurros del ministro tras quedarse el escenario a oscuras).

Blackout. Fin de la escena.

Escena IV: “El meeting”

(Al comienzo de la escena vemos a los colaboradores de Tirano inmóviles, como si fueran estatuas. Se encuentran en el claustro del cuartel. Un grupo de tres juega a cartas; un miembro del séquito lee un libro en solitario; otros dos se saludan con camaradería tocándose el hombro. Buscamos un efecto fotográfico, con posturas fijas que nos ayuden a congelar ese instante. Suena una música de fondo y poco después entra en escena el Tirano quien, usando básicamente sus manos cual hipnotizador, dirige un baile que obliga a sus colaboradores a realizar una serie de pasos y movimientos. Ellos responden al unísono, como si de autómatas se tratara. En un momento dado, el dictador, con “paso de rata fígona”, escruta al grupo y les pregunta).

Tirano: ¿A qué hora está anunciado el acto de las Juventudes Democráticas?

Colaborador 1: A las diez.

Tirano: ¿En el Circo Harris?

Colaborador 2: Eso rezan los carteles.

Tirano: ¿Quién ha solicitado el permiso para el mitin?

Colaborador 3: Don Roque Cepeda.

Tirano: ¿No se le han puesto obstáculos?

Colaborador 4: Ninguno.

Tirano: Bien, ahora váyanse y garanticen el orden en Circo Harris. *(haciendo un gesto cortante con la mano).*

(Todos se marchan como impulsados por un resorte, excepto el colaborador Domiciano de la Gándara, el portador de la media máscara, que decide quedarse y, acercándose a Tirano con cierto sigilo, le hace un comentario).

Colaborador Domiciano: Señor Presidente, la recta aplicación de las leyes será la norma de nuestra conducta.

Tirano: *(con tono amenazador)* ¡Eso espero!

(Tirano se queda solo y echa mano de su catalejo para observar lo que sucede en el “meeting”. Como ocurriera en las escenas I y II, Lupita “la Romántica” aparece en el escenario y esta vez rodeará al Tirano mientras este echa mano de su catalejo. Acto seguido vemos el cuadro de Siqueiros “Marcha revolucionaria”⁷⁶ (1935) y escuchamos los siguientes gritos).

- ¡Viva don Roque Cepeda!
- ¡Viva!
- ¡Viva el libertador del indio!
- ¡Vivaaa!
- ¡Muera la tiranía!
- ¡Mueraaa!

Blackout. Fin de la escena.

⁷⁶ *Vid.* la imagen al final del guión.

Escena V: “Censura”

(Cambiamos de ambiente espacio-temporal. En la pantalla, Valle y el personaje fuman en pipa mientras se escucha la voz del dictador Primo de Rivera en la radio de Valle y se muestra la portada de un periódico de la época con la imagen del dictador. La voz se va apagando y ambos prosiguen la conversación).

Personaje: Y de España, ¿Qué me cuenta? ¿Cómo ve la situación?

Valle: Muy mal. Los militares lo han trastornado todo. Como si no tuviéramos suficiente con los políticos... La revolución en España es inevitable. Como ve, yo no tengo inconveniente en decir mis opiniones en voz alta.

Personaje: Sí..., aquí “ellos”, “los poderosos”, podrían usar el aparato policial y militar para perseguir a verdaderos delincuentes, pero esos criminales son parte vital de “su” sistema. En cambio, eligen perseguirte, golpearte, detenerte, encarcelarte, asesinarte.

Valle: Veo que la revolución en tu tierra es inevitable, como en España.

Personaje: Aquí se creen con el poder de decidir sobre la vida y la libertad de cualquiera. El Poder ya no es solo ejercerlo impunemente, sino también, y sobre todo, hacerlo irracionalmente. Ellos han sembrado el odio, la desesperanza, el conformismo, el miedo hecho resignación.

Valle: ¡No! ¡Eso nunca! ¡El miedo no! Yo nunca tuve inconveniente en decir mis opiniones en voz alta.

Personaje: Pues, ¿cómo ve eso de la inhibición de los intelectuales en política?

Valle: ¡Hombre! Es como si me preguntara usted si creo que los zapateros o los rubios no deben mezclarse en política... ¿Por qué no van a intervenir?

Personaje: Sí; pero ya sabemos cómo se las gastan algunos...

(Don Ramón interrumpe vivamente a nuestro personaje).

Valle: Sí, sí. Ya sé, pero no me preocupa. Yo llevo en mi rostro mil máscaras de ficción... Acaso nadie conozca mi verdadera identidad.

Personaje: Es curioso el poder de una máscara... Yo mismo era un ser anónimo hasta el día en que decidí cubrir mi rostro.

Valle: ¿Lo ve? Todo es desmarcarse del pensamiento único.

[Ideas para la filmación: Se busca integrar en el montaje la voz de Primo de Rivera y la imagen de portadas de periódico del tiempo de Valle. Cuando hablan de las máscaras, se enfocará una parte del pasamontañas del subcomandante y alguna máscara de la estancia de Valle de origen mexicano].

(Regresamos al escenario donde el momento íntimo de Tirano se interrumpe con la visita de don Celes. Tras una corta conversación entre ambos llega el Vate Larrañaga, un joven periodista novicio).

Tirano: Sea usted bienvenido don Celes. ¡Ojalá no tengamos que lamentar esta noche alguna grave alteración del orden! En estas propagandas revolucionarias las pasiones se desbordan...

Don Celes: *(abanicándose con el panameño)* Si ocurriese algún desbordamiento de la plebe, yo haría responsable a don Roque Cepeda. ¿Ha visto usted a ese loco lindo? No le vendría nada mal una temporada en prisión.

Tirano: Roque Cepeda es un idealista.

Don Celes: Pues haría usted bien en encerrarlo.

Tirano: Ya está todo arreglado. Pasará la noche en la prisión de Santa Mónica. He dado órdenes a mis soldados para que no teman excederse. Si conviene, mañana, pasaría yo en persona a sacarle de prisión y a satisfacerle con excusas personales y oficiales.

Don Celes: ¿Le va a ofrecer a ese majadero una alianza?

Tirano: No, amigo don Celes. Voy a “escenificar” una alianza y tocar así “la fibra” de los revolucionarios.

(En eso llega el joven Larrañaga. Se acerca a ellos tímidamente).

Joven: Buenas, con permiso...

Tirano: ¿Tiene usted las notas? ¿Qué loros hablaron?

Joven: Don Roque Cepeda y el Licenciado Sánchez Ocaña.

Tirano: ¿Con qué tópicos?

Joven: Redención del indio.

Tirano: *(leyendo las notas del joven)* ¿Qué impresión en el público?

Joven: En la masa, un gran efecto. El público es suyo.

Tirano: *(acabando de leer las notas)* Le falta a usted intención política, joven. Nosotros no podemos decir que el público premió con una ovación la presencia del Licenciado Sánchez Ocaña. Puede usted escribir *(pretendiendo escribir en el aire, con señas)*: “Los aplausos officiosos de algunos amigos no lograron ocultar el fracaso de tan difusa pieza oratoria”... ¡Ay, amigo, cada día es usted menos periodista! *(tira las notas del periodista al suelo)*.

Joven: *(se agacha para recoger las notas y dice para sí mismo)* ¡Y temía haberme excedido en la censura!

Tirano: Haga la reseña como si se tratase de una función de circo, con loros amaestrados.

Don Celes: ¡Ya apareció el periodista de raza!

Tirano: Y ahora... manos a la obra joven. ¡A trabajar!

Joven: *(marchándose, se para bajo un cañón de luz y habla en aparte)* ¡Quién tuviera una pluma independiente!

Blackout. Fin de la escena.

Escena VI: “La fuga”

(Nos encontramos en el claustro del cuartel. Los miembros del séquito forman fila a la espera del dictador. Al llegar el Tirano se produce un diálogo inspirado en el código militar a base de movimientos de acción/reacción entre este y sus soldados, quienes responden robóticamente, como si de autómatas se tratara. Durante esta coreografía se utilizará también el espacio escénico, recreando distintas líneas y formas geométricas: rectas, diagonales, horizontales, triángulo, pentágono. De repente, cuando el séquito marcha formando un pentágono con el dictador en el centro, irrumpe en la escena Manolita, la hija perturbada del Tirano. Corre con expresión asustada y huidiza y se tira a los pies de su padre. Detrás de ella, persiguiéndola, llega su cuidadora).

Tirano: *(gritando con vehemencia)* ¡Chingada! *(en ese momento los miembros del séquito se agachan y vemos claramente a Manolita acurrucada a los pies de su padre y a la cuidadora humillada tras ella)* Bien guardada me tienes a la niña... *(abofeteándola)* ¡Hi de tal, la tienes bien guardada!

Tirano: *(a su hija, al tiempo que le retira el pelo de su cara y le ayuda a levantarse)* Manolita, tú serás bien mandada. Ándate no más para la recámara.

(Manolita y la cuidadora desaparecen; Tirano Banderas insta al grupo a levantarse y proseguir la marcha militar hasta formar un línea horizontal frente al público. En ese momento, el dictador se percata de la ausencia del coronelito Domiciano, el miembro del séquito que portaba una media máscara, y para en seco la marcha apremiando a sus colaboradores para que lo encuentren y lo arresten).

Tirano: ¿Dónde se encuentra el coronelito Domiciano?

Séquito: *(En silencio. Mirándose unos a otros sin abrir la boca).*

Tirano: Ya veo... Al macaneador de mi compadre Domiciano será prudente arrestarlo esta misma noche. ¿Entendido?

Séquito: *(todos a una, realizando el saludo militar)* ¡A sus órdenes, mi General!

Tirano: ¡Márchense! ¡A qué esperan!

(El Séquito se marcha en fila, al trote).

(Tirano se queda a solas y aprovecha para observar por su catalejo. Un ritual que se repite. Esta vez vemos el cuadro “Eco de un grito” (1937) de Siqueiros⁷⁷. El dictador se va no sin antes detenerse para recoger una muñeca de porcelana que había dejado olvidada Manolita. Tirano prosigue su marcha hasta desaparecer del escenario.

Justo después, la vidente Lupita se encamina hacia el centro de la escena ataviada con un mantón negro. Nos regala un baile en estado de trance, con un ritmo que irá “in crescendo”. Un hombre interrumpe su baile; se trata del coronelito Domiciano de la Gándara, que acaba de desertar del séquito de Tirano Banderas.

Al percatarse de la presencia de Domiciano, Lupita tira el mantón al vuelo y ambos se encuentran en el centro del escenario, fundiéndose en un tango corto pero intenso, al tiempo que mantienen un diálogo de urgencia).

Lupita la Romántica: ¡Ponte en salvo!

Coronelito: ¿Cuál es mi sentencia?

Lupita: ¡Ponte en salvo!

Coronelito: ¿Quién la ha dictado?

Lupita: ¡Si no lo haces, aquí mismo te prende el Tirano!

Blackout. Fin de la escena.

⁷⁷Vid. la imagen al final del guión.

Escena VII: “Mal presagio”

(El escenario representa ahora la choza de Zacarías el Cruzado; un indio alfarero amigo del coronelito Domiciano. El Cruzado trabaja una pieza de barro en el torno mientras su mujer, la Chinita, sentada frente a él, toma la palabra).

La Chinita: *(se escuchan marranos y, luego, buitres)* ¡Ándate a darle de comer a los marranos!

(Zacarías no se inmuta, vista baja, silencioso).

La Chinita: ¡Zacarías, mucho callas!

Zacarías: Di no más.

La Chinita: ¿Qué te inquieta?

Zacarías: Los buitres son mal presagio.

(Se oye un bebé llorando).

Zacarías: ¿No andaba dormido el chamaco?

La Chinita: Ahora mismito voy a chequearlo.

(La mujer se va del escenario y se oyen unos golpes en la puerta. El indio anda a abrir y saluda al visitante).

Zacarías: ¡Hombre patroncito! ¿Qué se le ofrece?

Coronelito: *(con tono de gran preocupación)* Zacarías, ¿quieres ayudarme a salir de un mal paso?

Zacarías: ¡Patroncito, bastantemente lo sabe!

Coronelito: La cabeza me huele a pólvora. Me anda buscando el compadre Banderas. ¿Tú quieres ayudarme?

Zacarías: ¡No más que diga, y obedecerle!

Coronelito: Debo decirte que te juegas la respiración, Zacarías.

Zacarías: ¡Para lo que dan por ella, patroncito!

(En eso llega la mujer; los ve preparándose para marchar).

La Chinita: *(con ansiedad)* ¿Cuándo será la vuelta?

Zacarías: ¡Pues y quién sabe! Enciéndele una velita a la Guadalupe. *(se abrazan a modo de despedida)* Cuida de mi chamaquito.

(La mujer en tono de recogimiento, se arrodilla ante un rudimentario altar, enciende la vela y se va a cuidar al bebé, que vuelve a sollozar. El escenario se queda a oscuras; una ráfaga de aire apaga la vela).

Blackout. Fin de la escena.

Escena VIII: “Cruel amuleto del destino”

(Continuamos en la choza de Zacarías. Se oyen unos golpes bruscos en la puerta que acaban por derribarla. Aparecen dos gendarmes del séquito de Tirano con la intención de apresar a Domiciano y a Zacarías, mientras destrozan todo lo que encuentran a su paso).

Gendarmes: ¡Zacarías, date preso!

(Al oír los gritos y el estruendo entra en la escena la Chinita que había ido a cuidar del chamaquito).

La Chinita: ¡Me ha dejado para siempre el desvergonzado! ¡Aquí no lo busqués!

Gendarme 1: *(sujetándola con fuerza)* ¡Sal tú para fuera!

La Chinita: *(implorándole al gendarme, asustada)* ¿Qué me querés?

(El gendarme 1 se la lanza al gendarme 2, con violencia).

Gendarme 2: *(agarrándola por los pómulos y en tono de burla)* ¡Ponerte una flor en el pelo! *(risas de ambos gendarmes mientras el segundo se la vuelve a lanzar al primero).*

Gendarme 1: *(agarrándola, y en tono amenazador)* ¡Va usted a comparecer en presencia de mi patrón!

La Chinita: *(implorándole, desesperada)* ¿La criatura, ya podré llevármela?

Gendarme 1: La dirección de la policía no es una casa de acogida. *(el gendarme la agarra de los pelos y la tira con fuerza contra el suelo).*

(La mujer se levanta y trata de huir sin éxito; los gendarmes la persiguen por el escenario hasta atraparla por la espalda. Ella se revuelve como puede y trata de zafarse para ir en busca de su hijito. Se oyen los llantos del chamaco).

La Chinita: *(gritando con desesperación a su hijo)* ¡Ahora voy mi hijito!

(Los gendarmes la tienen sujeta con fuerza y se la llevan a rastras para afuera. Los llantos del niño son cada vez más fuertes. La Chinita grita desesperada).

La Chinita: ¡No te asustes mi niño! ¡Ahora mismito vuelvo!

(El niño sigue llorando con fuerza).

La Chinita: ¡Ahora mismito vuelvo!

(El escenario queda vacío. El niño continúa llorando al tiempo que se oyen los gruñidos de los marranos. Los llantos del pequeño y los sonidos de los cerdos son cada vez más intensos... hasta que el llanto se apaga y solo quedan los gruñidos de los marranos. A continuación, se hace el silencio.

Alguien irrumpe fuerza en la choza; es Zacarías, que lo encuentra todo desvalijado. Su angustia va en aumento. Se oye el gruñir de los cerdos. Llama a la mujer y a su hijito, desesperado).

Zacarías: ¡China, Chinita!

(De nuevo los cerdos, con sonidos más agudos).

Zacarías: ¿En dónde os llevaron?...¡Chamaquito! ¡Chinita!

(De nuevo los cerdos. Sus chillidos se hacen casi insoportables).

Zacarías: ¡Malditos cochinos!

(Zacarías sale para afuera y, al descubrir los restos de su chamaco, grita horrorizado).

Zacarías: ¡Nooo!

(El eco de su desgarrador grito retumba en el escenario).

Blackout. Fin de la escena.

Escena IX: “Alianza truncada”

(Nos encontramos en uno de los calabozos del Fuerte de Santa Mónica, lugar que en las luchas revolucionarias sirvió de prisión de reos políticos. Con la tiranía de Banderas, la leyenda negra de Santa Mónica se había acrecentado. Todas las tardes, en el foso del baluarte, se fusilaba alguna cuerda de revolucionarios sin otro proceso que una orden secreta del Tirano.

En el centro del escenario y bajo un chorro de luz aparece don Roque Cepeda, el ideólogo de las Juventudes Revolucionarias rodeado del séquito de Tirano Banderas. Estos últimos sostienen bastones rodeando a Cepeda, para recrear la imagen de la prisión donde se encuentra. El preso trata en vano de buscar una salida a su situación; se desplaza dentro del círculo, intenta escaparse por entre las piernas del séquito, etc... pero el grupo enmascarado encuentra siempre una manera de cerrarle el paso con la ayuda de los bastones. Una música de percusión, que irá aumentando en intensidad, contribuirá a crear un ambiente claustrofóbico para el preso.

Un testigo de excepción ha presenciado la escena: se trata de Tirano Banderas, situado estratégicamente al fondo del escenario. El dictador ha estado observando con semblante de satisfacción los movimientos agobiantes del séquito hacia don Roque. Una vez terminada la coreografía, Banderas irrumpe en la escena para “escenificar” la alianza entre su persona y don Roque Cepeda).

Tirano Banderas: ¿Ha sido tratado con toda la consideración que merece el ilustre patricio don Roque Cepeda?

Séquito: *(todos a una, dando un golpe de bastón contra el suelo)* Sí, mi general.

(El dictador se va acercando a la “prisión” y continúa).

Tirano: El antagonismo político, dentro de la vigencia legal, merece todos los respetos del Poder.

(Banderas llega ahora al círculo y penetra en él, al tiempo que el séquito recrea una puerta o pasillo con la ayuda de los bastones para que Cepeda pueda salir del calabozo).

Tirano: *(dirigiéndose al prisionero, con ironía)* Mi Señor don Roque, recién me entero de su detención en el fuerte. ¡Lo he deplorado! Hágame el honor de considerarme ajeno a esa molestia... Yo, Santos Banderas, guardo todos los miramientos hacia un adversario político tan ameritado... nuestras diferencias políticas no son tan irreductibles como usted parece presuponer, mi señor don Roque.

Don Roque: *(que ha estado escuchando al Tirano con una leve sonrisa)* Señor General, perdóneme la franqueza... Oyéndole me parece escuchar a la mismísima serpiente del Génesis.

Tirano: *(cambia el tono y el semblante; ahora mucho más serio)* Mi señor don Roque, no esperaba de su parte esa fineza. Yo venía a ofrecerle una leal amistad y a estrecharle la mano, pero visto que usted no me juzga sincero, me limito sin más a reiterarle mis excusas.

(Ambos se van cada uno por su lado; Cepeda solo y Tirano escoltado por su séquito. El estrechón de manos que ansiaba Tirano para “escenificar” una alianza con su máximo adversario político no se dará, y su deseo se verá truncado. Su mundo comienza a desmoronarse...).

Blackout. Fin de la escena.

Escena X: “Preludio de una batalla”

(De nuevo en la pantalla. El personaje vuelve a preguntar a Valle sobre sus experiencias en México).

Personaje: Volviendo a México... me interesa mucho la comparación entre el México que conoció allá por 1892 y el de su último viaje. ¿Notó una gran diferencia?

Valle: Sí. El cambio que yo noto en México, y del cual me congratulo, es en el orden del espíritu. El pueblo mexicano puede decirse que ha despertado completamente, que posee una de las conciencias colectivas más desarrolladas entre los países del mundo entero.

Personaje: ¿Por qué volvió a México?

Valle: Hace veinticinco años que estuve por primera vez allí. A ese país le debo, indirectamente, mi carrera literaria. ¿Por qué? Voy a decirlo enseguida: Mis padres querían que yo me recibiese de abogado; es decir, que yo terminase esa carrera espantosa a la cual no tenía ninguna inclinación, a pesar de que ya solo me faltaba el último examen. Pues bien, para no terminarla, me trasladé a México con el dinero que me dieron para recibirme, y allí empecé a seguir mi propio camino; es decir, el literario, *(breve pausa)* no sin antes haber pasado por algunas vacilaciones, ya que mi espíritu solicitaba también muy poderosamente la carrera de las armas...

Personaje: ¡Órale, qué sorpresa don Ramón!

Valle: Créame. Yo, por vocación, hubiera sido guerrillero.

Ideas para la filmación: En vez de estar en una posición pasiva –sentado o tumbado como en ocasiones anteriores–, Valle se levanta durante la conversación y se acerca al mueble biblioteca para tomar un libro, al tiempo que hace referencia a su vocación literaria.

Por otra parte continuamos mostrando detalles de la indumentaria de nuestro personaje enigmático.

(Enlazamos con el escenario donde Filomeno Cuevas, criollo ranchero, ha dispuesto para aquella noche armar a sus peonadas con el fin de asaltar el cuartel de Tirano Banderas. El coronelito Domiciano y Zacarías se han unido a la causa de Filomeno. El criollo pasa revista a sus hombres. Es el turno de Zacarías).

Filomeno: Zacarías San José.

Zacarías: ¡Presente! *(con determinación)*.

Filomeno: Para ti ninguna misión especial. A tus luces dejo lo que más convenga. ¿Cuál sería tu bolichada?

Zacarías: Voy confiado de darle una sangría a Tirano Banderas. Mi jefecito, en este alforjín van los restos de mi chamaco. ¡Me lo han devorado los chanchos en la ciénaga! (*tono desgarrador*). Estos restos son mi amuleto. Esta noche saldré bien en todos los empeños (*convencido, con aire profético*).

Filomeno: Cruzado, toma la gente que precises y realiza ese lindo programa. Nos vemos. Dame la mano (*con decisión*) y, (*pausa*) pasada esta noche, sepulta esos restos. En la guerra el ánimo y la inventiva son los mejores amuletos. Dame la mano (*en un tono más fraternal*).

(El Cruzado desaparece del escenario con Filomeno observando su partida. En ese momento, interviene en la escena Domiciano de la Gándara que, hasta entonces, había estado observando lo allí acontecido desde un segundo plano, con una postura pasiva e incluso arrogante).

Coronelito: (*aplaude y comienza a hablar mientras se acerca a Filomeno con paso arrogante*) ¡Filomeno!, es una grave responsabilidad en la que incurres llevando tus peonadas al sacrificio. ¡Improvisas, general, y no puedes entender un plano de batallas! Yo soy un científico, un diplomado en la Escuela Militar. ¿La razón no te dice quién debe asumir el mando? ¿Puede ser tan ciego tu orgullo? ¿Tan atrevida tu ignorancia?

Filomeno: Domiciano, la guerra no se estudia en los libros. Todo reside en haber nacido para ello.

Coronelito: ¡Filomeno, no macanees! (*dándose la vuelta como echándose las manos a la cabeza*).

Filomeno: Domiciano, convénceme con un plan de campaña que aventaje al discurrido por mí y te cedo el mando. ¿Qué harías tú con tan pocos fusiles?

Coronelito: (*con convicción*) Aumentarlos hasta formar un ejército.

Filomeno: (*irónico*) ¿Y cómo se logra eso?

Coronelito: Hay que ir a la Sierra. Los llanos son para las grandes masas militares, pero las guerrillas hayan su mejor aliado en la topografía montañera. Eso es lo científico y, desde que hay guerras, la estructura del terreno impone la maniobra.

Filomeno: ¡Muy bueno! (*aplausos*) ¡Eso es lo científico, la enseñanza de las Escuelas!... (*irónico*) Pero yo no soy científico, ni pasé por la Academia de Cadetes. Tu plan de campaña no me satisface, Domiciano. Yo, como has visto, intento para esta noche un golpe sobre Santa Fe. Llevo tiempo meditándolo. (*su tono crece en intensidad de un modo progresivo*) Trasluzo a mi gente y la desembarco en la playa de Punta Serpientes. Sorprendo a la guardia del castillo, armo a los presos, sublevo a las tropas de la Ciudadela. ¡Ya están ganados los sargentos! Ese es mi plan, Domiciano.

Coronelito: ¡Y te lo juegas todo a una baza!

Filomeno: ¡Posiblemente! No soy un científico y estoy obligado a no guiarme por otra norma que la corazonada. ¡Voy a Santa Fe por la cabeza de Santos Banderas! (*convencido, proclamándolo a los cuatro vientos*).

Coronelito: Más seguro que pierdas la tuya.

Filomeno: Allá lo veremos. Testigo, el tiempo (*frase lapidaria*).

(*Filomeno recoge su linterna y comienza a irse del escenario junto a Domiciano. Continúan su discusión mientras se alejan*).

Coronelito: (*con tono de reproche*) Eres ambicioso y soberbio. No me escuches. Haz lo que te parezca. Sacrifica a tus peonadas.

Filomeno: Es más fuerte la corazonada.

Coronelito: La ambición de señalarte.

Filomeno: Domiciano, tú no puedes comprenderme. Yo quiero apagar la guerra con un soplo, como quien apaga una vela (*Filomeno apaga su linterna de un soplo*).

Blackout. Fin de la escena.

Escena XI: “Revolución”

(Retornamos a la pantalla, donde Valle y el personaje continúan conversando. Esta vez el diálogo se centra en el último proyecto del escritor gallego y en su concepción del teatro. A estas alturas, ya podemos saber quién es el personaje enigmático. Su imagen, que ahora se desvela claramente en la pantalla, es la del subcomandante Marcos, líder del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN)).

Personaje: Cuénteme de su último libro, donde reconozco mi tierra.

Valle: ¡Ah!, pero... ¿lo ha leído usted?

Personaje: Déjeme hacerle una pequeña confidencia. Hace algún tiempo recibí un obsequio inesperado en mi campamento, allá en la Selva Lacandona. Era un paquete con un ejemplar de su libro. El pintor Alberto Gironella, gran admirador suyo por cierto, remitía el envío y firmaba las ilustraciones. Créame don Ramón, podría recitarle pasajes enteros de memoria. Pero cuénteme, ¿Qué le empujó a escribirlo?

Valle: Hombre, es que aquí, un servidor, creía que había muchas cosas que decir del alma nacional mexicana. Quería reflejar lo que había visto, sentido y amado...

Personaje: Sabe, don Ramón, hoy en nuestro país todavía se escucha a los poderosos repetir los argumentos de la camarilla que rodeaba al Tirano en su libro...

Valle: Aquello de que “el indio dueño de la tierra es una utopía de universitarios”.

Personaje: Sí, o incluso peor. Se atreven a decir que “el indio bueno es el indio muerto”; o que “el estudiante bueno es el estudiante ausente” (*breve pausa*).

Ya para terminar, permítame una curiosidad, ¿cómo se explica ese mito que se creó en torno a su figura como autor dramático? ¿Usted cree que sus creaciones son irrepresentables?

Valle: ¡Qué difícil dar una respuesta! Mire, a mí no me gusta el teatro realista. Con los recursos de presencia que el teatro tiene, nos echan a la cara trozos de realidad. Las cosas no son como las vemos, sino como las recordamos...

Verá: yo siento que una de las dificultades con que tropiezo es mi afición a dramatizarlo todo. Hay escritores que van detrás de sus personajes, les siguen la pista y cuentan todo lo que hacen. Yo, en cambio, necesito trabajar con mis personajes de cara, como si estuvieran ellos en un escenario; necesito oírlos y verlos para reproducir su diálogo y sus gestos.

El alma creadora está fuera del tiempo. (*Valle abre el cajón de su escritorio y saca un catalejo*) Tenemos que aislarnos del paisaje y contemplarlo desde la altura, como si el ojo estuviera situada dentro de un cono (*en ese momento mira a través del catalejo, enfocando hacia el escenario*).

[Ideas para la filmación: Ambos personajes están situados uno frente al otro, rodeados de bibliotecas de libros. Sería interesante recrear la famosa portada de Alberto Gironella para una edición de *Tirano Banderas*. Así, en el momento en que el subcomandante se refiere al obsequio que le remitió Gironella, Marcos puede sacar el libro de uno de los bolsillos laterales de su pantalón para mostrárselo a Valle y hojearlo].

(*La escena prosigue en el escenario donde escuchamos el sonido que hace el proyector cuando cambia la diapositiva. Acto seguido aparece Lupita “la Romántica” en el centro del escenario y bajo un chorro de luz. Su figura es casi fantasmagórica. A partir de ese momento, el sonido de diapositivas y campanadas irán vertebrando la escena dividiéndola en siete partes*).

Lupita: (*sonido de diapositiva*) ¡Se oirán siete! ¡Siete! ¡Como siete puñales! (*lanzando una puñalada al viento*).

Blackout. (*se oye la primera campanada*).

(*Acto seguido se oye la segunda diapositiva y aparece Tirano a solas, con su catalejo. Al enfocar hacia la pantalla ve su propio rostro, como si estuviera “fichado” por la policía*).

Tirano: (*ve su rostro*) ¡Qué significa esto!

(*Aparta el catalejo y vuelve a cogerlo para mirar. De nuevo ve su propio rostro y grita horrorizado*).

Tirano: ¡Putá madre! (*tira el catalejo*).

(*Tirano comienza a correr de un lado a otro de la sala. En su creciente desespero, se acuerda de repente de su hija Manolita y la llama con urgencia*).

Tirano: ¡Manolita! ¡Manolitaaa!

Blackout (*segunda campanada*).

(Tercera diapositiva. Vemos a Manolita arrodillada en un extremo del escenario mientras acuna a su muñeca y tararea una nana. En el otro extremo, el dictador toma un puñal que hay en el cajón de su escritorio y se acerca con sigilo a su hija. Cuando llega a su altura se sitúa tras ella, arrullándola y acariciándola. Lentamente aparta el pelo de la cara de Manolita mientras acerca el puñal a su cuello. El filo del cuchillo roza ya la piel de la niña...).

Blackout *(se oye un gemido acompañado de la tercera campanada).*

(Se escucha la cuarta diapositiva. En el centro de la escena vemos al dictador sosteniendo en brazos el cuerpo sin vida de su hija. Los miembros del séquito lo rodean. Estos comienzan a alejarse de él. Tirano los interpela y los llama al orden, pero sin éxito).

Tirano: ¡Venid aquí cabrones! ¡No huyáis! *(continúan alejándose de él)* ¡Solo cuervos he criado! ¡Hijos de la chingada!

(Uno a uno, los miembros del séquito recuperan sus rostros quitándose las máscaras. Lentamente, pasan de mirar fijamente a Tirano, a mirar al público).

Blackout *(cuarta campanada).*

(Quinta diapositiva. Aparece el dictador en el centro pero sin Manolita. Los colaboradores lo observan desde la distancia; poco a poco, se van acercando a él y comienzan a manipularlo como si fuera un muñeco. Uno a uno van tocando una parte del cuerpo de Tirano provocando una cadena de acción/reacción. Las acciones de los miembros del séquito son cada vez más fuertes y violentas en una coreografía que irá creciendo en intensidad junto a la música de fondo. Zacarías, que también se ha unido al círculo es quien termina de darle la “puntilla” y el dictador se derrumba en el suelo. Todos a una se abalanzan sobre él).

Blackout *(se oye la quinta campanada).*

(Escuchamos el sonido de la sexta diapositiva. Comenzamos a oír un ruido de pasos que se acercan. El sonido crece en intensidad y Tirano, que se encontraba arrodillado en el suelo, se levanta y, desabrochándose la camisa, se encamina al encuentro de las tropas revolucionarias. En cuanto el dictador desaparece del escenario se oyen unos disparos).

Blackout *(sexta campanada).*

(Seguidamente, escuchamos la séptima y última diapositiva. Al iluminarse el escenario vemos a Lupita situada en el centro. Poco a poco comienzan a aparecer por un

lado los revolucionarios encabezados por Zacarías, la Chinita, Filomeno y Domiciano de la Gándara y, por otro, los miembros del séquito de Tirano, que se entremezclan con ellos. El subcomandante Marcos es el último en unirse al grupo, que forma un semicírculo frente al público. Justo después, Valle grita desde el patio de butacas).

Valle: *(dirigiéndose al público y a los actores) ¡Abajo la tiranía! ¡Abajo! (avanza hacia el escenario donde ya se encuentran Zacarías y su séquito revolucionario) ¡Que muera la tiranía! ¡Que mueraaa!*

Zacarías: *(dirigiéndose al público) ¡Lo primero es colgar al Encomendero!*

Valle: *(uniéndose al grupo de revolucionarios) ¡Y después, segar el trigo!*

Zacarías y Valle: *(ambos se miran y se agarran del hombro) ¡Rebélate hermano!*

Todos: *(mirando hacia al público, cerrando con fuerza los puños) ¡Rebélate!*

Blackout *(séptima y última campanada).*

Fin de la representación.

Ejemplos de integración de las artes plásticas

Escena I: “Icono del Tirano”

Proyección del cuadro *Caín en los Estados Unidos* de Siqueiros.



Escena II: “La Colonia española”

Tirano Banderas y don Celes conversan mientras juegan a la ranita.



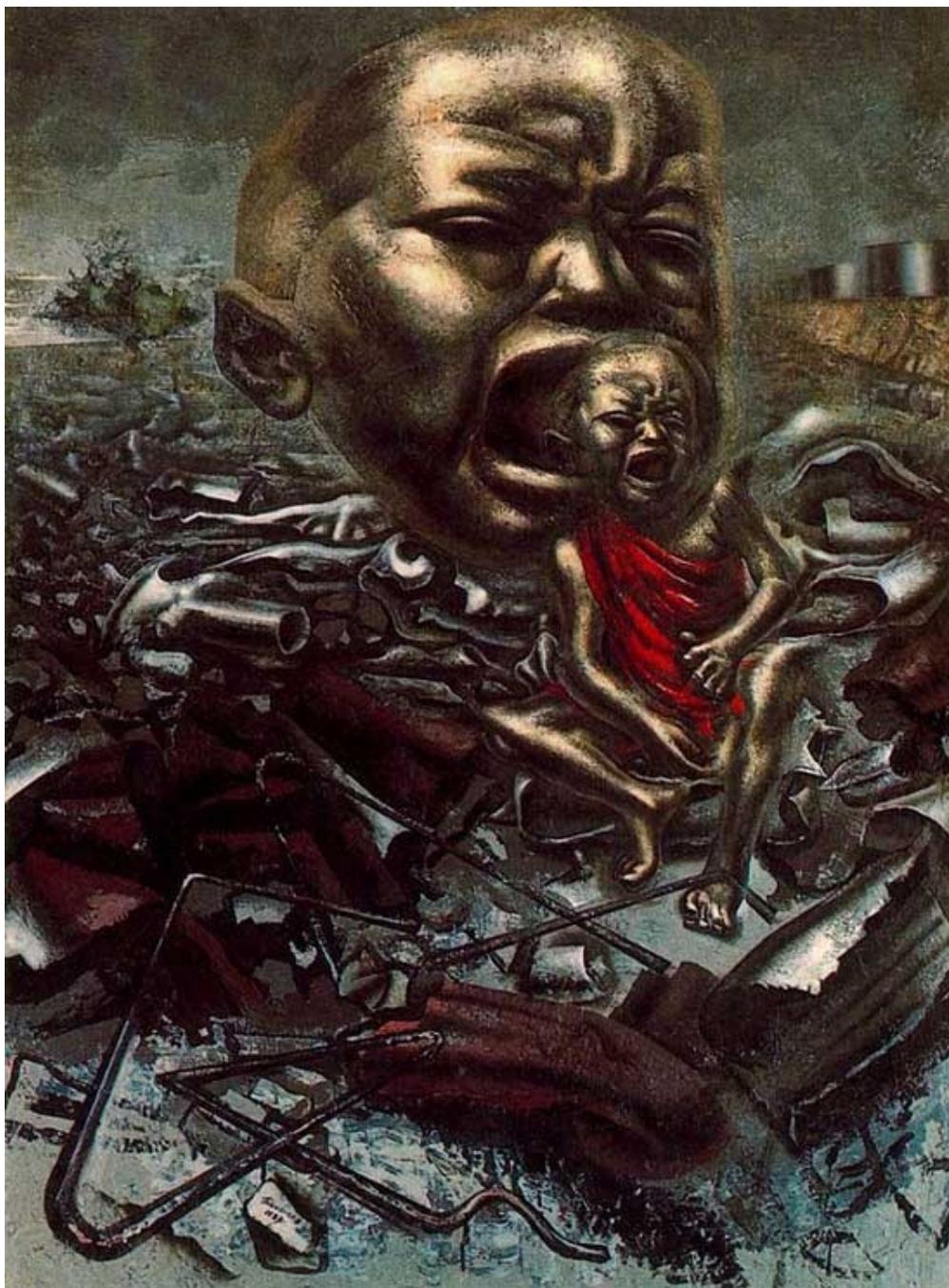
Escena IV: “El *meeting*”

Proyección del cuadro *Marcha revolucionaria* de Siqueiros.



Escena VI: “La fuga”

Proyección del cuadro *El eco de un grito* de Siqueiros.



7.1.2 El lenguaje no verbal

La danza y el lenguaje gestual tendrá un gran peso específico durante la representación. El lenguaje corporal variará ostensiblemente en función del tipo de personajes, según sean estos realistas o simbólicos.

Para Kowzan, el gesto “constituye, tras la palabra (y su forma escrita), el medio más rico y flexible para expresar pensamientos” (1997: 135) y comprende, además, varias categorías; desde los que acompañan a la palabra o la substituyen, hasta los que expresan un sentimiento o emoción. En nuestra puesta en escena hemos previsto trabajar tanto con signos innatos de los actores y, por tanto, realistas, como con signos codificados, es decir, simbólicos. Por esta razón nos centraremos ahora en los personajes principales de la obra para describir sus movimientos.

Tirano Banderas

Al ser este un personaje simbólico y esperpéntico sus gestos estarán más codificados. Junto con el actor, buscaremos aquellos movimientos que ayuden a identificarnos con el personaje y que este puede utilizar de un modo repetitivo a lo largo de la representación. Eso sí, trataremos de no abusar de estos para no caer en la caricatura.

Para Tirano imaginamos un andar firme y decidido. Un lenguaje corporal que se nutra de gestos militares y unos gestos o “tics” que sean propios del personaje y que se conviertan en un signo recurrente durante la actuación. El desafío está en deshumanizarlo pero sin dejarle caer en el lado cómico y ridículo.

Paradójicamente, el dictador mostrará su lado humano cuando sienta que su muerte está cerca. En la última escena de la adaptación, al ver su rostro reflejado en el catalejo presentirá el principio de su final. Entonces, sus desplazamientos por el escenario mostrarán una desesperación y ansiedad muy humanas. Lo mismo que cuando llame a su hija desesperado y la arrulle unos instantes antes de apuñalarla. Sus últimos pasos quitándose la camisa y yendo al encuentro de los revolucionarios, serán lentos y decididos, sin dudar.

Los colaboradores del Tirano

Al igual que su superior, los miembros del séquito serán personajes deshumanizados y, por tanto, sus movimientos serán robóticos, inspirados en el código de gestos militares. En la primera escena, “Icono del Tirano”, formarán una cadena de gestos para escenificar la firma de sentencias de muerte. Cada personaje desarrollará un gesto específico que irá repitiendo dentro del ritual y su ritmo se irá acrecentando hasta la llegada del prisionero maniatado. En la segunda parte de la escena, actuarán como un coro griego, juntándose y reaccionando todos a una a las distintas acciones de desprecio del Tirano para con el indio. Desaparecerán yéndose marcha atrás, mirando hacia el público.

Durante la escena IV “El *meeting*” veremos a un grupo de estatuas que solo cobrarán vida cuando aparezca el dictador en escena. Sus pasos serán lentos y largos al principio; muy rápidos y cortos después. Tirano les dirigirá con la ayuda de sus manos. En otro momento, girará alrededor del grupo provocando que este se mueva siguiendo a su amo, hasta que se generen giros entre ellos como si de peonzas se tratara.

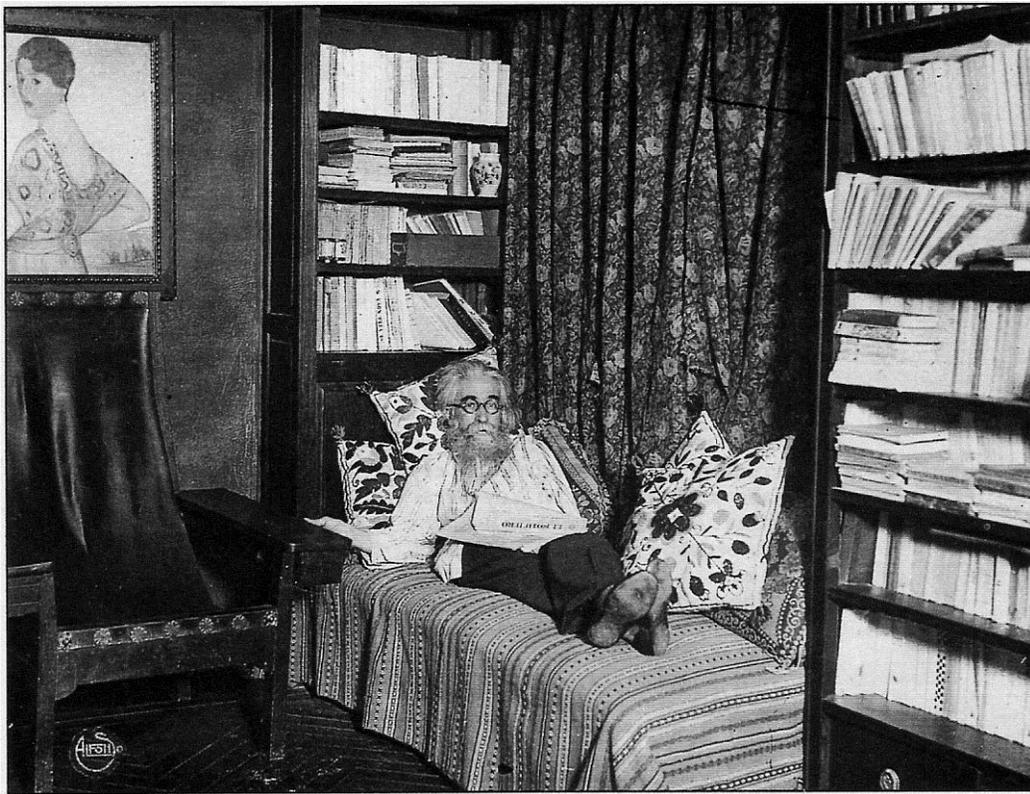
En la escena VI, titulada “La fuga”, los colaboradores reaccionarán a los gestos del dictador; una acción-reacción que dejará claro quien mueve los hilos del séquito. Tirano, cual director de orquesta, dirigirá los movimientos de los soldados y les hará mover utilizando el espacio, agrupándose estos en distintas formaciones de combate.

Con la caída del dictador, recuperarán su identidad y, con ella, sus movimientos se tornarán más humanos.

Valle-Inclán

Personaje que muestra la faceta humana del autor de la novela. Sus gestos serán naturales, sin muchas exageraciones en pantalla. Por el contrario, en el escenario, su lenguaje corporal crecerá en intensidad y dramatismo.

Al principio de la representación, durante la escena “Prólogo”, sus andares serán pausados, apoyándose en su bastón. Después sus movimientos se limitarán a la habitación donde se realice la entrevista. Nuestra intención es que en alguna escena aparezca tumbado, como muestra el siguiente testimonio fotográfico:



Enfrente de Valle situaremos al personaje enigmático sentado en una silla. Los gestos se reducirán básicamente a los brazos que acompañarán sus diálogos. De vez en cuando, podrán tomar una pausa en la conversación y fumar en pipa.

En la última escena de la adaptación, “Revolución”, Valle hará su aparición desde el patio de butacas con paso firme y decidido, contrastando con el andar lento y melancólico del principio de la representación.

El ministro de España

En concordancia con su condición de personaje afeminado y esperpéntico, sus gestos serán líricos y dramatizados al exceso. El lenguaje de las manos será importante. En ocasiones sus gestos serán minimalistas, como cuando finja maquillarse frente al espejo. En otras, sus manos semejarán las de una bailarina de ballet clásico, siempre tan elegantes pero, a la vez, tan artificiales.

Se entrevistará con don Celes tumbado en su sofá, y no se levantará ni para despedirse de él. El sirviente del ministro será el encargado de acompañar al portavoz de la Colonia española.

La Colonia española

Se mueven en grupo con su portavoz, don Celes, quien se mostrará un poco más independiente. A diferencia del séquito del Tirano, que se movía como un robot, la Colonia lo hará de un modo caótico. Representan un grupo de personas muy superficial, que llevan una vida llena de lujos, fiestas y excesos. Buscaremos gestos descoordinados e hiperbólicos. Personajes filtrados por la estética del esperpento, “se mueven como ganado inquieto por la mosca” (p. 45) dice de ellos Valle.

El único que se moverá de un modo más controlado y serio es don Celes. Él, en tanto que portavoz e interlocutor de Tirano Banderas, desarrollará un lenguaje corporal de gestos de subordinación con respecto al dictador. Sin embargo cuando no esté en presencia de aquél, su espalda erguida, su pecho inflado y su andar orgulloso denotarán su egocentrismo y sus ganas de liderazgo.

Zacarías “el Cruzado”

El personaje más humano de la representación. Como tal, sus gestos serán naturales, sin aspavientos ni exageraciones. Su origen humilde y su condición de indio explotado han dejado huella en su cuerpo. Su espalda estará un poco corbada y su andar estará conectado con la tierra, con las rodillas ligeramente flexionadas y los pasos amplios y seguros. Cuando cargue con los restos de su chamaco, sus hombros estará ligeramente inclinados hacia el lado donde lleve el saco.

Lupita “la Romántica”

Personaje simbólico, casi etéreo. En muchas escenas, aparecerá y desaparecerá como por arte de magia. Se moverá de un modo elegante y sutil, como un gato que observa lo que acontece en la escena. En ocasiones se desplazará girando, como haciendo piruetas que le lleven de un lado a otro del escenario. En la última escena aparecerá justo en el centro, para después retroceder y observar el desenlace desde una esquina del fondo.

Domiciano de la Gándara

El coronel, miembro del séquito de Tirano Banderas, que decide desertar y unirse a las tropas revolucionarias. Al principio sus gestos serán exactamente iguales que el resto de soldados. Todos llevarán la máscara neutra excepto él, cuya máscara le cubrirá solo parte del rostro. Una vez dado a la fuga, su manera de correr y de caminar será mucho más humana. Sus movimientos ya no serán secos y robóticos sino redondos y calurosos. Eso sí, el coronelito Domiciano mostrará siempre una postura erguida y un pecho rebosante de orgullo.

7.1.3 El maquillaje

El maquillaje contribuirá a destacar el rostro de los actores creando signos de carácter permanente durante la representación. El peinado, las barbas, los bigotes y los accesorios, como los sombreros o las gafas, también se abordarán en este apartado.

Tal y como sostiene Kowzan, el maquillaje puede estar relacionado con otras partes descubiertas del cuerpo, como las manos, la espalda o el pecho. A través de técnicas y materiales variados (pinturas, lápices, polvos, postizos), “el maquillaje puede crear signos referentes a la raza, a la edad, al estado de salud, al temperamento” (1997: 137). El maquillaje también puede dar lugar a personajes-tipo como el vampiro o la bruja.

En cuanto a la máscara, Kowzan considera que está relacionada con el sistema de signos del maquillaje y también del vestuario, este último desde un punto de vista más material. En nuestra propuesta hemos decidido abordarla como parte del vestuario. El peinado, en cambio, sí lo abordaremos dentro del ámbito del maquillaje.

En *Le maquillage: cinéma, television, théâtre*, Dominique de Vorges recoge una entrevista con el director de escena Alain Resnais. En ella, Resnais se refiere a la importancia del maquillaje como elemento cohesionador dentro del conjunto de signos o medios que integran una representación:

Ce qui m'importe dans un film -comme dans un morceau de musique ou un tableau- c'est que tout soit cohérent, que le spectateur le reçoive comme quelque chose de vivant, comme un bloc de formes en mouvement. Le maquillage doit

donc participer à cette cohérence en la renforçant. Un bon maquillage doit intégrer l'acteur au rôle et au décor, à ses partenaires et à ses costumes. [...]

Le maquillage est là pour rendre le comédien plus expressif, pour lui permettre - comme le texte qu'il prononce ou la lumière qui l'entoure- de transmettre les émotions de son personnage avec le maximum d'économie et d'efficacité (1986: 13).

El maquillaje es, por tanto, un elemento más dentro del conglomerado de signos que integran la puesta en escena. Signos todos ellos igualmente importantes y que se interrelacionan entre sí.

Resnais incide en la necesidad de conocer de antemano el guión y las escenas clave de la acción para construir un buen maquillaje. En ese sentido, defiende también el diálogo y la colaboración entre el director de escena y el maquillador; punto en el que estamos totalmente de acuerdo y que corrobora nuestra visión de un proceso creativo abierto y constructivo.

En cuanto al proceso de creación del maquillaje este comenzó en marzo de 2012, cuando contactamos con la maquilladora Elisabeth Lehoux. Ese mismo mes nos reunimos con ella para hablarle del proyecto y entregarle un portafolio/resumen. En un segundo encuentro también le entregamos el guión de la adaptación y la copia de la película de Tirano Banderas. De nuevo, y al igual que en el encuentro con la diseñadora, hicimos hincapié en el papel del maquillaje como signo de la representación, pues este puede trazar una línea divisoria entre los personajes simbólicos/esperpénticos y los humanos. Personajes como el del dictador o el ministro, sin ir más lejos, son grotescos y rozan la caricatura. Este aspecto debe reflejarse a través del maquillaje. Y, a su vez, todo esto tiene relación con el método de construcción de los personajes: el Tirano –Lecoq / exterior / simbólico– o el indio Zacarías –Stanislavski / interior / humano.

A petición de la maquilladora le enviamos unas fotografías de personas que pudieran “encarnar” de una manera hipotética a los personajes principales de la adaptación. La película de José Luis García Sánchez (1993) nos sirvió de gran ayuda, puesto que tomamos algunas fotografías de internet de algunos de los actores que aparecen en ella. El ministro de España, por ejemplo, está “encarnado” por el actor y cantante español Javier Gurruchaga,

y Tirano Banderas por el actor italiano Gian Maria Volontè. A partir de las fotografías la maquilladora hace los primeros bocetos y nos envía la versión provisional. Tras compartir opiniones y comentarios, realiza una versión definitiva del boceto. La técnica utilizada es manual, con lápices de madera. Una vez terminado el boceto lo pega sobre un fondo uniforme. En el anexo adjuntamos los bocetos finales del maquillaje. Veremos así la transformación del actor.

A partir de ahora nos centraremos en la descripción del maquillaje que lucirán los personajes principales de la adaptación de *Tirano Banderas*.

Valle-Inclán

Maquillaje realista, tratando de caracterizar al actor del modo más cercano a Valle. Para ello utilizaremos peluca y barba postizas. El cabello, de acuerdo con su etapa madura, tendrá una medida corta. No así la barba, que descenderá más abajo de su pecho. También haremos uso de unas gafas que se asemejen lo más posible a los famosos “quevedos” de Valle. Dependiendo de la edad del actor que lo encarne, optaremos por un maquillaje teatral que pueda envejecer al autor a través de arrugas creadas artificialmente. Para los bocetos del maquillaje hemos optado por escoger el rostro del cantante John Lennon como candidato “ideal” a encarnar a Valle-Inclán. A continuación vemos al escritor gallego tal cual nos lo imaginamos en nuestra representación.



Tirano Banderas

Maquillaje simbólico que busca idealizar más si cabe al personaje creado por Valle. En relación con la caracterización que se hace de él en el libro *Tirano Banderas*, donde se describe al dictador como “máscara de muerte”, “calavera” y “pájaro nocharniago”, pensamos en un maquillaje inspirado en la estética del famoso Día de los Muertos mexicano. Una festividad que como es sabido sirve de trasfondo al relato de *Tirano Banderas*.

A continuación, mostramos algunas de las imágenes características de esta estética tan representativa de la cultura mexicana, que nos han servido de inspiración.



Ambos maquillajes, aunque femeninos, nos sirven como orientación para el de Tirano. Un rostro pálido, con unos ojos contorneados de negro y con una boca atravesada por una fina línea oscura. También nos parecen interesantes las líneas transversales que cortan los labios. Los adornos florales y las piedras incrustadas no formarían parte de la caracterización del dictador.

Otra de las posibilidades que barajamos era utilizar una marca en el rostro del Tirano, que simbolice su dependencia del catalejo. Como si, de tanto utilizarlo, este se hubiera quedado incrustado en su cara. En ese caso se oscurecería un ojo, el mismo del que se sirve Banderas para observar con el largavista o catalejo.

La fotografía que servirá de fondo al boceto del maquillaje pertenece al mismo actor que interpreta a Tirano Banderas en el filme, es decir, al actor italiano Gian Maria Volontè.

El ministro de España

De nuevo, nos encontramos ante un personaje deshumanizado y esperpéntico. Dada su naturaleza afeminada y su condición de carácter hiperbólico, rodeado de lujo y exceso, pensamos en un maquillaje inspirado en la estética geisha que encajaría con su kimono oriental. Aquí podemos ver algunos ejemplos:



Don Celes

Al portavoz de la Colonia española nos lo imaginamos con un frondoso bigote, calvo y con patillas de color canela, tal y como nos lo describe Valle en la novela. Su maquillaje será teatral, buscando acentuar sus rasgos bajo las luces y con los postizos necesarios para su caracterización. Para la elaboración del boceto, hemos escogido al actor español Juanjo Puigcorbé.

La Colonia española

Personaje colectivo y variopinto donde convendrá destacar ese carácter colorista. Las mujeres irán maquilladas en exceso con accesorios como sombreros y boas de plumas. Los hombres aparecerán maquillados de un modo teatral sin más.

El indio Zacarías

Rostro cobrizo con una cicatriz que le atraviesa la cara. Así nos lo describe Valle: “Zacarías San José, a causa de un chirlo que le rajaba la cara, era más conocido por Zacarías el Cruzado” (p. 125).

Personaje realista, no aparece deformado bajo la óptica del esperpento. Más bien se beneficia de la ternura del autor. Buscaremos, pues, reproducir su rostro de la manera más

real posible, añadiendo esa cicatriz con los efectos de maquillaje y, si fuera necesario, oscureciendo el tono de piel del actor.

Filomeno Cuevas

Alonso Zamora Vicente apunta, en la introducción de *Tirano Banderas*, a un posible “parentesco” entre este personaje y el general Álvaro Obregón, quien llegara a presidente de la República y fuera gran amigo de Valle. Por este motivo hemos buscado retratos del propio Obregón que puedan servirnos de inspiración para su maquillaje.



El rasgo que más destaca en su rostro es su bigote y sus frondosas cejas. Aspectos que integraremos al maquillaje a través de postizos. El vestuario y un sombrero mexicano completarán su caracterización.

Lupita “la Romántica”

Por lo que respecta a Lupita, su breve pero intensa intervención en la escena final la convierte en un personaje premonitorio; alguien con poderes sobrenaturales y de aspecto fantasmagórico. Tanto en la obra de Valle como en la adaptación, Lupita tiene visiones y es capaz de anticiparse al futuro. Por todo ello buscamos un maquillaje de tonos pálidos

inspirado, como el de Tirano, en la estética del Día de los Muertos . La famosa “Catrina” del cuadro de José Guadalupe Posadas, puede ser una orientación:



Veamos, a continuación algunos maquillajes inspirados en ella:



7.1.4 El vestuario

En el teatro, nos dice Kowzan, el vestuario “es el medio más externo, el más convencional, de definir al individuo humano” (1997: 139). A través de la indumentaria podemos saber el sexo, la edad, la nacionalidad o la pertenencia a una clase social determinada. También puede expresar todo tipo de matices, como el carácter, el estilo o el nivel adquisitivo de un personaje. El vestuario, además de describir al personaje que lo lleva, también nos proporciona información relativa a otros sistemas de signos:

El poder semiótico del vestuario no se limita a definir al que lo lleva. El vestuario es también signo del clima (casco colonial), de la época histórica, de la estación del año (sombrero de paja), o del tiempo que hace (impermeable), del lugar (traje de baño, traje de alpinista), o de la hora del día (Kowzan, 1997: 139).

En nuestra adaptación la indumentaria servirá, además, para distinguir los personajes más estilizados, contruidos en base al “método Lecoq”, de los personajes más humanizados, inspirados en el “método Stanislavski”.

En cuanto al proceso de creación del vestuario, a principios de abril de 2012 contactamos con varios diseñadores con el fin de pedir un presupuesto para la realización de los bocetos. Desgraciadamente, al no poder asumir el precio tuvimos que descartar la idea de contar con diseñadores profesionales. Sin embargo, los encuentros creativos previos nos sirvieron para el proceso de creación del vestuario.

En primer lugar, les entregamos un dossier/portafolio con el resumen de la obra, la descripción de los personajes y fotografías inspiradoras. También les enviamos una copia del guión de la adaptación y de la película *Tirano Banderas* (1992) dirigida por José Luís García Sánchez. Tras explicar al detalle nuestra visión de la obra y de la puesta en escena concertamos un segundo encuentro creativo para intercambiar más opiniones. Nuestro objetivo era trabajar en equipo, sin restringir la libertad creadora de los diseñadores pero siempre respetando unas pautas que siguieran un hilo argumental y dieran sentido de unidad al proyecto.

Al término de los dos encuentros creativos pudimos extraer varias conclusiones con respecto a la línea a seguir en los diseños. En primer lugar, la importancia del color rojo como elemento de unión y también como símbolo revolucionario. Partiendo del cuadro de Siqueiros, *Marcha revolucionaria* (1935), que aparecerá proyectado durante la escena IV “El *meeting*”, surgió la idea de otorgarle un papel preeminente a dicho color a lo largo de la representación. Este protagonismo quedaría reflejado en algunos accesorios de vestuario así como en el maquillaje. En segundo lugar, se acordó que el vestuario reflejara la línea divisoria entre los personajes más humanizados como el indio Zacarías, la Chinita o el propio Valle, y los más deshumanizados como Tirano, el ministro o la Colonia española.

Una vez descartada la idea de contar con un profesional, decidimos centrarnos en el vestuario de los personajes principales y realizar un mural con todos ellos juntos, a modo de fotografía de grupo.

Como inspiración y punto de partida para los diseños nos hemos apoyado en el conocido mural de Diego Rivera *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (1947). Un cuadro donde se concentra la historia de México a través de tres secciones bien diferenciadas. En la parte de la izquierda, vemos escenas de la Conquista y la Colonia entre otras. La parte central nos muestra al propio Diego Rivera y a la Calavera Catrina y evoca la época del Porfirismo. La sección de la derecha refleja los movimientos campesinos y las luchas populares que culminaron en la Revolución de 1910. El vestuario de los personajes del cuadro nos ha servido de ejemplo y de base para el de *Tirano Banderas*, no en vano la novela y el cuadro coinciden en mostrarnos bajo el filtro artístico momentos clave de la historia de México, como el Porfirismo y las luchas revolucionarias.

A continuación, describimos el vestuario incluyendo al final los bocetos digitales de los trajes, realizados con el programa Photoshop.

Valle-Inclán

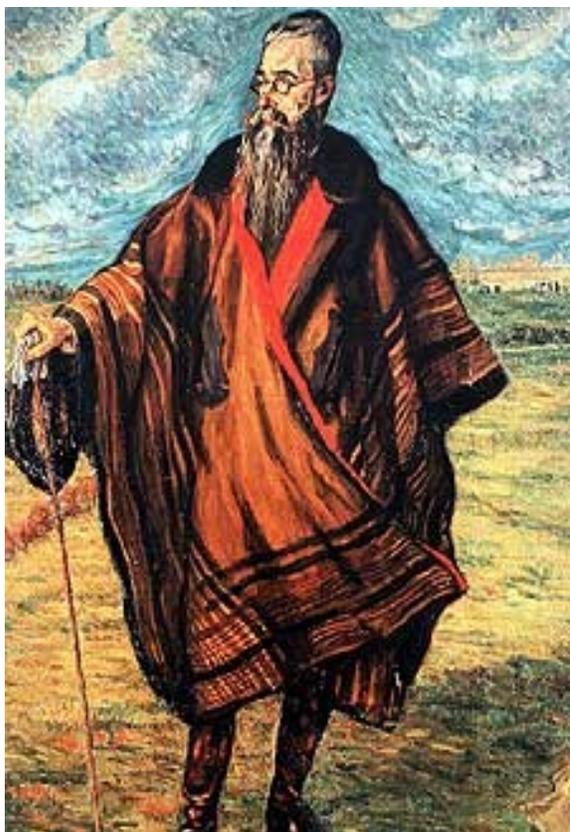
Personaje que trata de recrear, del modo más real posible, al Valle-Inclán/persona. Un ser humano comprometido, bohemio, extravagante; considerado incluso como un personaje de teatro por parte de sus contemporáneos.

Físicamente, buscaremos a un Valle alto, delgado, de cabello largo, canoso y de frondosa barba. Sus canas dejarán entrever que se encuentra en plena madurez. Cabe recordar que el autor gallego visitó México por segunda vez en 1921⁷⁸, cuando tenía 55 años.

En cuanto al vestuario y los accesorios, llevará un poncho de tonos rojos, unas botas altas negras, un bastón y unas gafas redondas –sus famosos quevedos– cuando aparezca por

⁷⁸ Zamora Vicente se refiere al impacto que el segundo viaje a México tuvo en Valle de este modo: “aquel país al que Valle viajó en dos ocasiones (la primera en 1892-3 y la segunda en 1921), su realidad político-social, las luchas revolucionarias, las secuelas de la dictadura porfiriana, [...] tocaron fondo en la sensibilidad del escritor” (1995: 11).

primera vez en el escenario. Con esta indumentaria queda claro que Valle se encuentra todavía en tierras mexicanas, a punto de entonar su poema de despedida. Una vez en la pantalla, su vestuario será otro: más formal, de traje chaqueta. Valle se encuentra ahora en el contexto español, siendo objeto de una entrevista. Mostramos, a continuación, retratos del escritor gallego que han servido de inspiración para perfilar su indumentaria:



Es importante destacar su manquedad a la hora de encarnar al personaje y también de vestirlo. Recordemos que Valle quedó manco del brazo izquierdo en 1899 tras una disputa con el periodista Manuel Bueno.⁷⁹

⁷⁹ A raíz de una discusión acalorada con Manuel Bueno, este le produjo una herida en el brazo, con tan mala suerte que se infectó y hubo que amputarlo para evitar males mayores. Cf. nota 45, y Amorós (1983-1984).

Tirano Banderas

Personaje cruel, grotesco, deshumanizado al extremo. Descrito en el libro como “pájaro de mal agüero”, “máscara de muerte”, “calavera”. Lleva gafas oscuras y corbata eclesiástica “parece una calavera con antiparras negras y corbatín de clérigo” (p. 42).

Para perfilar el vestuario del personaje nos interesa esa mezcla entre tiranía y religión que lo caracteriza: alguien que desprende, según Zamora Vicente, “un sentimiento de religiosidad dogmática y autoritaria” (1995: 18). Un ser cruel, de frialdad extrema, que trata con indiferencia y desdén al indio esclavizado llamándole “chingado”, “lepero”, “pelado”. Un Presidente autoritario que tiene su cuartel general en el antiguo convento de San Martín de los Mostenses.

Para nuestra adaptación buscamos un vestuario de colores oscuros, que recuerde a la sotana eclesiástica. Adjuntamos dos imágenes que se acercan a nuestra visión ideal:





Entre los accesorios, un bastón y unas gafas oscuras completarán su indumentaria. Las gafas serán utilizadas durante la representación en ocasiones puntuales. El catalejo, objeto simbólico de la representación, formará parte del decorado de su despacho/cuartel. A continuación, mostramos una imagen del cartel de la película *Tirano Banderas* (1993), dirigida por José Luis García Sánchez y que también nos sirve de inspiración para perfilar al personaje.



El ministro de España

El Barón de Benicarlés, ministro de España, es un personaje afeminado: “tenía la voz cotorrona y el perfil de bailarín”, habla con nasales francesas y le encanta el lujo y el placer. Valle-Inclán lo compara con “aquella virreina que se miraba en el espejo de su jardín, con un ensueño de lujuria en la frente” (p. 52). En la novela aparece recostado en un canapé, vestido con “quimono de mandarín” y espulgando a su faldero. Nos lo imaginamos, por tanto, con un quimono de colores vivos y de inspiración oriental.

Es un personaje esperpéntico y deshumanizado como el de Tirano Banderas.

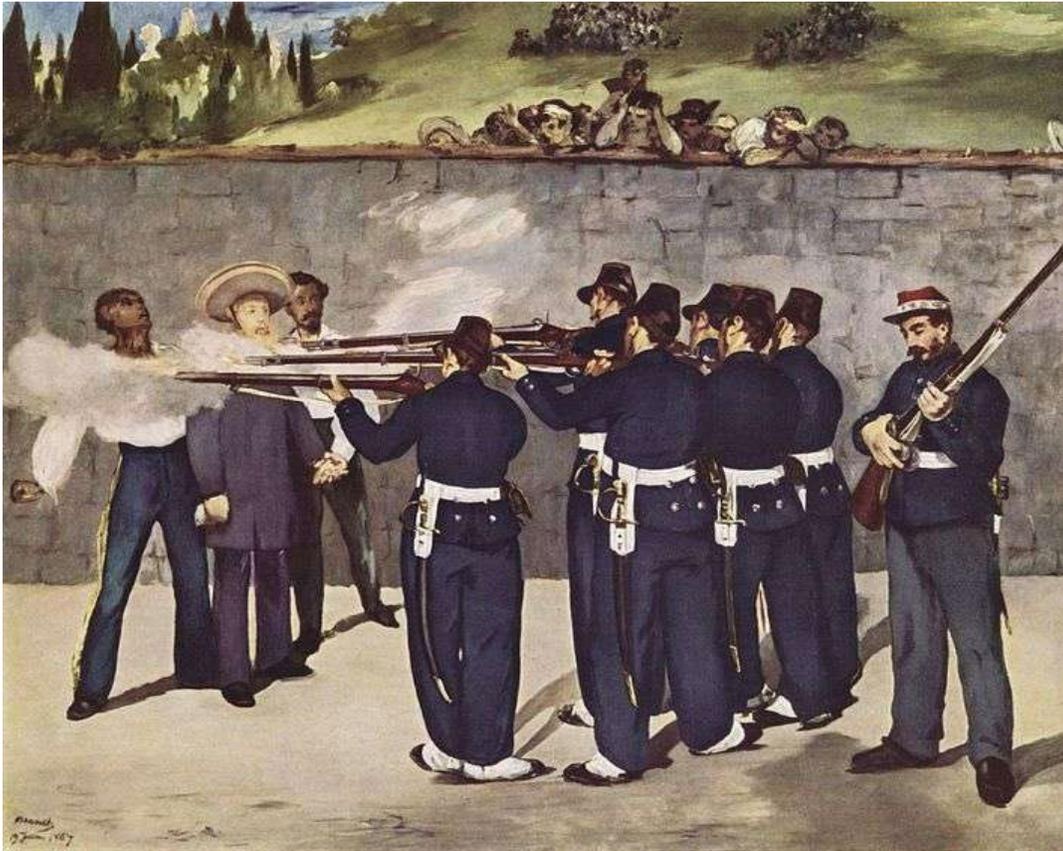
El séquito de Tirano Banderas

Personaje grupal compuesto por soldados y demás miembros del séquito del dictador. Para nosotros representan personas sin identidad, que idolatran al Tirano “rueda de lisonjeros compadres” (p. 84) y que se mueven de manera robótica, al mandado de Santos Banderas. Aunque son personas un tanto mecánicas y deshumanizadas no queremos resaltar en demasía ese aspecto a nivel de vestuario. La razón es que casi siempre aparecen en el escenario de la mano del dictador y nos interesa subrayar mucho más la deshumanización de este último. Además, al final de la representación recuperarán su identidad y, por tanto, su calidad humana.

Con el objetivo de simbolizar, de un modo icónico, esta uniformidad del grupo, todos sus miembros portarán máscaras neutras⁸⁰ blancas durante la representación. Sin embargo, al final recuperarán su identidad y se quitarán las máscaras dejando así, al descubierto, sus verdaderos rostros.

En cuanto al vestuario, todos estarán vestidos igual, con el mismo uniforme. En concreto pensamos en un uniforme de gendarme de tonos azules que contraste con el color blanco de las máscaras. A modo de ejemplo, mostramos el cuadro *La ejecución de Maximiliano* (1867), de Edouard Manet.

⁸⁰ Lecoq describe la máscara neutra como un rostro “neutro, en equilibrio, que sugiere la sensación física de calma. [...] Bajo una máscara neutra el rostro del actor desaparece y el cuerpo se percibe mucho más intensamente” (2004: 61-63).



Edouard Manet, *La ejecución de Maximiliano* (1867)

Dentro del séquito de Tirano Banderas hay un personaje, Domiciano de la Gándara, que no encaja dentro del retrato uniforme y despersonalizado del grupo. Se trata de un soldado que acabará desertando y uniéndose a las tropas revolucionarias. Domiciano llevará el mismo traje que los demás miembros del séquito a excepción de la máscara. La suya será una “media-máscara” que cubra parte de su rostro, empezando por la frente y terminando en la barbilla. También cabe la posibilidad de que algún accesorio del vestuario o incluso la propia máscara sea de color rojo, en relación a su posterior adhesión a la causa revolucionaria.

El Indio Zacarías

Es el héroe de la pieza. No hay en él “ningún rasgo de esperpentización caricaturesca” (Zamora Vicente, 1995: 18). Es, por tanto, un personaje humanizado por el autor.

Al principio de la representación, Valle le dedica el mencionado poema “Nos vemos”; un alegato revolucionario donde el escritor le pide al indio mexicano que se rebele contra las injusticias y que rompa las cadenas de la sumisión. Al final, la revolución triunfa y el autor se une al indio en el escenario dándole la mano de un modo fraternal.

Físicamente, destaca una gran cicatriz en su rostro que le hace valer el apodo de Zacarías “el Cruzado”. Valle nos lo presenta vestido con un “camisote” y con una “chupalla” (sombrero de paja). También sabemos que el indio es alfarero, pues se dedica a trabajar el barro y a pintarlo.

Teniendo en cuenta todos estos datos que aporta la novela, nos imaginamos al personaje de Zacarías vestido con una camisa con restos de barro y de pintura, y llevando un sombrero de paja viejo. En cuanto salga de la casa con el coronelito portará también un poncho para resguardarse del frío.

A continuación mostramos dos cuadros de Diego Rivera donde se observan indios que bien pudieran ser Zacarías.



La Colonia española

Funciona de un modo similar al séquito del Tirano. La “gachupia”, tal como la llama Valle-Inclán, “desfila ante el dictador, interesada y aduladora [...] Gente que es manejada por el Tirano con fría y calculadora eficacia, aprovechándose de la adulación, la avaricia y el egoísmo” (Zamora Vicente, 1995: 21).

Este personaje grupal aparece caricaturizado bajo el filtro del esperpento, pues son personajes estereotipados, “alicortos de espíritu y de amplias ambiciones egoístas” (1995: 21). Un grupo variopinto compuesto, en palabras de Valle, por el abarrotero, el empeñista, el chulo del braguetazo, el patriota jactancioso o el doctor sin reválida, entre otros. Al igual que el séquito de Tirano, los componentes de la Colonia suelen actuar todos a una, como si de ovejas se tratara; así, para mostrar efusivamente su acuerdo con una elocución del dictador: “La fila aplaudió, removiéndose en las losetas, como ganado inquieto por la mosca” (p. 45). Todos ellos, dice Valle, “se inclinaban en hilera ante la momia taciturna” (p. 43). Sin embargo, a diferencia del grupo de soldados que vestirá de un modo uniforme, la Colonia portará trajes elegantes, variados y coloridos, dando una imagen un tanto caótica y heterogénea. Habrá, eso sí, un accesorio que llevarán todos ellos dándoles un aspecto unificador: “A todos ponía un acento de familia el embarazo de las manos con guantes” (p. 44).

El portavoz y cabeza visible del grupo es don Celestino Galindo, alias “don Celes”, diplomático y confidente del dictador. Un personaje descrito por Valle como “orondo, redondo y pedante”, el cual se deshace en elogios hacia Tirano Banderas de un modo pomposo e hiperbólico.

Sabemos, a través del libro, que don Celes es calvo, lleva bigote y tiene patillas de color canela.

Como inspiración para el diseño de los trajes de la Colonia nos basaremos en el mural de Diego Rivera, *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (1947-48), algunos pasajes del cual reproducimos a continuación.



En la imagen de la izquierda se aprecian, en primera fila, dos mujeres con sendos vestidos azul y rojo y un hombre trajeado con bombín y bastón. Los tres podrían asemejarse a la imagen que buscamos de la Colonia española: un grupo que vive instalado en el lujo y el derroche y que lleva un modo de vida superfluo.

En la imagen de la derecha observamos una pareja paseando de espaldas y vestida elegantemente con un traje-chaqueta beige (el hombre), y con un vestido de tonos lilas (la mujer). Esta pareja también podría formar parte de la Colonia.

En cuanto a la indumentaria de las mujeres, los colores de sus vestidos serán variados aunque seguirán un mismo patrón estilístico. Con respecto a los hombres, todos estarán vestidos en tonos similares variando, en este caso, el color y el tamaño de los accesorios:

sombrero bombín o sombrero de copa, corbata oscura o clara, bastón o paraguas, etc. El único hombre que llevará un traje distinto será don Celes, distinguiéndole así del resto y subrayando su papel de portavoz del grupo.

Filomeno Cuevas

Criollo ranchero y guerrillero. Es el encargado de organizar las tropas revolucionarias. Personaje inspirado en el General Álvaro Obregón, más tarde presidente de la República mexicana y gran amigo de Valle⁸¹. Filomeno sigue su instinto y se guía por la corazonada a la hora de organizar las peonadas. En este sentido es la antítesis del coronel Domiciano de la Gándara, estadista y defensor de los métodos científicos a la hora de entrar en batalla.

A continuación mostramos unas fotografías del General que nos servirán de apoyo para idear su vestuario.



⁸¹ Como ya hemos señalado, Zamora Vicente alude al posible parentesco entre Filomeno Cuevas y el General Obregón en su introducción a *Tirano Banderas* (1995: 12). El General Obregón (Siquisava, Sonora, 1880 - San Ángel, México, 1928) fue un revolucionario mexicano que alcanzó la presidencia de la República entre 1920-1924.

Lupita “la Romántica”

Personaje enigmático. Interviene en la acción de un modo premonitorio. Es descrita como Daifa y como médium por parte del autor. Aparece vestida con una “bata de lazos”, con el “moño colgante” y sumida en un sueño magnético al estar siendo hipnotizada por el “Doctor Polaco” (1995: 100). También es un personaje sensual y femenino que trabaja en una casa de citas.

Nosotros nos hemos inspirado en la famosa “Calavera Catrina” para el personaje de Lupita. Ella es el único personaje que representa el contexto de la festividad de “Santos y Difuntos” en el que se inscribe la novela. Por esta razón, tanto su maquillaje como su vestuario recordarán a la iconografía del Día de los Muertos, aunque respetando también el lado femenino y sensual del personaje original de la obra de Valle.

7.1.5 Los objetos

Para Kowzan los accesorios constituyen un sistema autónomo de signos dentro del teatro, y los sitúa entre el vestuario y el decorado. Un bastón, por ejemplo, puede formar parte del vestuario de un personaje y, en otro momento, puede convertirse en instrumento de tortura. Estima Kowzan que el límite entre el accesorio y el decorado es difícil de determinar. Una silla puede ser parte del decorado en una escena y en otra puede simbolizar una ausencia.

El abanico de objetos existentes en la naturaleza y susceptibles de convertirse en accesorios teatrales es ilimitado. Podemos utilizar un objeto de la vida real como signo en primer grado dentro del teatro. Sería el caso del sofá/cama donde está tumbado Valle durante su entrevista. Sin embargo, ese mismo objeto puede expresar, además de su significado elemental, el lugar, el momento o las circunstancias que rodean al personaje que lo usa (su profesión, sus gustos, sus intenciones). Estaríamos hablando, según Kowzan, de su significado en segundo grado. Cuando Valle concede una entrevista en su cama, la impresión que puede provocar en su interlocutor es cuando menos de sorpresa. El hecho de que Valle esté tumbado en la cama puede significar que este se encuentra cansado o

enfermo. Sin embargo, y en línea con el personaje, puede ser un signo más de su rebeldía y su afán por mostrarse “diferente”; todas estas razones que entroncarían con su teatralidad innata. Además, si en esa cama hay cojines con motivos de estilo mexicano, también nos da información sobre sus gustos.

Hay ocasiones en que los objetos pueden alcanzar un valor semiológico más elevado, pueden convertirse en signos de ideas más abstractas o de tercer grado. En ese caso, “el significado del signo en primer grado se vincula al significado en segundo grado, y este se vincula al significado en tercer grado, y así sucesivamente (fenómeno de connotación)” (Kowzan, 1997: 140). El ejemplo más claro en nuestra transducción es el catalejo. En su significado de primer grado es un objeto que sirve para ver de lejos, “un aparato extensible de largo alcance” según la definición del diccionario de la RAE (la Real Academia Española). En la puesta en escena, es un objeto relacionado con el Tirano que este utiliza solo en su intimidad. Por tanto, ayuda a trasladar esa atmósfera de misterio y secretismo que rodea al dictador en su soledad. Además nos indica su afán por controlar lo que le rodea. Paradójicamente, esa obsesión se tornará en su contra cuando los revolucionarios lo acechen. El hombre todopoderoso que se situaba frente al objeto/catalejo para controlar la vida de los demás pasará a ser el objetivo. Ahora será su rostro el que veremos reflejado en la pantalla. En un tercer grado, el catalejo simboliza el “ojo que todo lo ve” y la falta de privacidad y libertad; lacras tan de actualidad hoy en día.

En el apartado de la metodología dedicado a los puntos clave de la puesta en escena, ya abordamos los objetos simbólicos de la representación. Por esta razón repasaremos ahora de un modo sintético los accesorios clave y su papel dentro de la transducción de *Tirano Banderas*.

El catalejo: El objeto con mayor peso simbólico de la representación. Funciona como objeto de primero, segundo y tercer grado. Siempre está en relación con el Tirano. Su inclusión en la puesta en escena obedece a un mensaje crítico contra el abuso de poder y la falta de libertad de todo régimen dictatorial. Por extensión, también se convierte en un signo alarmante de la invasión de la vida privada que padecemos hoy en día, en nuestra era digital.

El bastón de Tirano Banderas: Objeto que, en circunstancias normales, sirve para apoyarse al andar. Sin embargo, en el caso del dictador, este sirve para reafirmar su autoridad para con su séquito. Lo utiliza como extensión de su cuerpo y de su lenguaje corporal, plagado de gestos militares, y se erige en un instrumento de percusión intimidante, cuyos sonidos substituyen a las palabras en momentos puntuales de la representación.

Los bastones del séquito: En la escena IX “Alianza truncada”, cada miembro del séquito sostendrá un palo de madera de perímetro fino -con un grosor de unos 2 cm. de diámetro- con el fin de recrear los barrotes de la prisión de Santa Mónica, lugar donde se encuentra detenido el ideólogo de la revolución, don Roque Cepeda.

Las máscaras neutras del séquito de Tirano: Objeto de color blanco que sirve para ocultar sus rostros y que simboliza la falta de identidad del grupo. Uno de los miembros del séquito, el coronelito Domiciano, lleva una media máscara que deja al descubierto parte de su rostro. Este personaje acabará desertando del grupo y se unirá a los revolucionarios. Por esta razón buscamos marcar la diferencia entre él y el resto del séquito desde el principio de la representación. Domiciano es, para nosotros, alguien que ha madurado y que se encuentra a medio camino de recuperar su libertad individual al inicio de la obra.

El pasamontañas del subcomandante: En contraste con el uso de máscaras por parte del séquito de Tirano, hay otro personaje que cubre su rostro en la representación y que lo hace a consciencia: se trata del subcomandante Marcos. El objeto es, en este caso, una seña de identidad del personaje. La máscara es por tanto un objeto simbólico recurrente en la representación. Recordemos las máscaras del Día de los Muertos del documental de Eisenstein, o las “mil máscaras de ficción” que lleva en su rostro Valle-Inclán.

La pipa de Valle y el subcomandante: Objeto que aparece en algunos fragmentos de la entrevista y que es utilizado como objeto de primer grado, -pues ambos fuman en ella-, pero también como símbolo del vínculo emocional que une a los dos personajes. Su relación se sitúa en el terreno de lo ideal o simbólico, ya que pertenecen a épocas distintas y nunca hubieran podido coincidir físicamente en el tiempo.

El espejo sin luna del ministro de España: El Barón lo utiliza para engalanarse y admirarse a sí mismo. Es pues un símbolo de arrogancia y de egocentrismo.

El mantón negro de Lupita: La vidente luce un maquillaje inspirado en el Día de las muertas. Vestida toda de negro, el mantón no hace sino acentuar su calidad de personaje enigmático e inquietante. Para nosotros representa la muerte que ronda al Tirano y anticipa de un modo premonitorio el desenlace trágico que tendrá el personaje del dictador al final de la pieza.

La muñeca de porcelana de Manolita: Al igual que la muñeca, Manolita es un ser frágil e inocente. De un modo más general, la muñeca representa también todas las vidas inocentes que se cobran las guerras y las dictaduras.

7.1.6 El decorado

Por decorado entendemos una serie de dispositivos escénicos que nos trasladan a lugares y tiempos diversos. Kowzan se refiere en su artículo a lugares geográficos (mar, montañas), lugares sociales (un café, una cocina) o a ambos a la vez (un salón con vistas a la “Sagrada Familia”). El decorado, según Kowzan también puede expresar tiempo: una época histórica (catedral gótica), una estación del año (un tejado cubierto de nieve), parte del día (puesta del sol).

En nuestra adaptación haremos uso, además de los accesorios instalados en el escenario, de proyecciones fijas y dinámicas como parte del decorado: cuadros y fotografías (fijas), sucesiones de imágenes y fragmentos de películas (dinámicas).

A continuación, enumeraremos y analizaremos los decorados previstos para cada escena en orden cronológico al desarrollo de la representación.

-Decorado de la escena prólogo “La despedida: Escenario vacío y proyección de extractos del filme *¡Que viva México!*

El escenario aparecerá vacío tras subirse el telón. La pantalla, situada al fondo de la escena, hará las veces de decorado. Valle atravesará el escenario bajo un chorro de luz; este se detendrá justo en medio y se volverá hacia la pantalla. En ese momento comenzará la primera proyección: un montaje audiovisual realizado a partir de imágenes del documental

*¡Que viva México!*⁸², de Sergei Eisenstein con una música de fondo compuesta por Sylvain Boucher. Una vez concluido el montaje, la figura se irá alejando del escenario. El sonido de sus pasos se continuará oyendo hasta apagarse definitivamente.

En esta primera escena, el escenario representa México en el primer tercio del siglo XX. El documental de Eisenstein nos muestra el contexto de abusos y violencia del que fue testigo Valle en sus viajes al país azteca y que tan bien refleja en *Tirano Banderas*. El decorado en la escena prólogo representa simbólicamente la memoria de Valle.

-Decorado de la escena I “Icono del Tirano”: Habitación en la casa madrileña de Valle-Inclán

Buscamos una habitación llena de libros y un sofá-cama donde Valle está acomodado para dar la entrevista. En la estancia se aprecian las condiciones modestas y lúgubres en las que vivía Valle, que se encontraba en condiciones económicas muy precarias. En el cuarto se pueden ver objetos mexicanos, que recuerdan a la iconografía del Día de los Muertos. La cama y los cojines del sofá están bordados con motivos mexicanos. Tras esta primera parte proyectada, la acción se traslada al escenario y se produce un cambio radical en el decorado.

El despacho del cuartel militar

Enlazamos con *Tirano Banderas* firmando órdenes de sentencias de muerte. El decorado en este caso consistirá en recrear un despacho militar antiguo, ya que estamos hablando de unos hechos que se remontan al primer tercio del siglo XX.

Hemos recabado algunas imágenes en Internet que nos sirven de ejemplo y de inspiración para dar cuerpo a nuestra visión del despacho del dictador. El que sigue es un collage de imágenes seleccionadas:

⁸² Reconstitución del filme de Eisenstein (rodado en 1931-1932). El nuevo montaje, a cargo de Grigori Alexandrov, pretende ser fiel al guión original en la presentación de las secuencias que lo integran. De todas estas, rescataremos imágenes de la cuarta parte titulada “Soldadera”, que muestra la Revolución mexicana de 1910 a través de los frescos de David Siqueiros, Diego Rivera y José Orozco.



Esta serie de imágenes sugieren, desde nuestro punto de vista, un estilo barroco, recargado e, incluso, obscurantista. Características que encajan con el personaje de Tirano Banderas.

Atendiendo a criterios de presupuesto y de comodidad a la hora de mover las piezas del decorado dentro del escenario, conservaremos los elementos que nos parezcan más esenciales para recrear el contexto militar que buscamos. Los elementos en cuestión serán la mesa de estilo imperio/barroco, la silla, el teléfono de estilo antiguo, la pantalla al fondo del escenario y una lámpara de estilo militar.

Además de este conjunto de accesorios instalados físicamente en el escenario, utilizaremos la pantalla colocada al fondo del mismo. En la escena primera I “Icono del Tirano”, como ya vimos, se proyectará el cuadro *Cain en los Estados Unidos* de David Alfaro Siqueiros, ya mencionado en el guión escénico.



La composición, a nuestro modo de ver, destila gran pasión e intensidad dramática y expresa la crueldad extrema del ser humano; conceptos básicos dentro de la temática de *Tirano Banderas*. En el lienzo, los soldados encargados de torturar al hombre de raza negra aparecen como autómatas despersonalizados y sin rostro, característica que comparten con el séquito de militares de Santos Banderas, pues estos últimos aparecerán, durante la representación, como un grupo anónimo y robótico cuya identidad queda escondida bajo las máscaras neutras. Tanto en el cuadro de Siqueiros como en la adaptación de *Tirano Banderas*, los encargados de perpetrar la tortura pertenecen a un grupo de tropas frío y organizado, consecuencia directa del poder autoritario establecido. La víctima, en contraposición, representa una persona sometida e indefensa, en cuyo rostro se refleja el horror. La sangre derramada humaniza a la víctima y provoca un mayor impacto en el ojo del espectador; esa víctima era una persona como cualquier otra sometida, ahora, a una horrible tortura por parte de personas sin escrúpulos.

En muchos sentidos este cuadro se nos antoja como una imagen premonitoria y como un espejo de los hechos que acontecerán, más adelante, en la puesta en escena. Si nos fijamos en el principal punto de atención del cuadro, descubrimos una figura boca abajo, maniatada y ensangrentada. Se trata de un hombre que está a punto de ser fusilado, víctima directa de las órdenes de fusilamiento que acaba de firmar el Tirano en el escenario. Cabe recordar que en la primera escena de la representación, un indio apesado es llevado en presencia del dictador, quien da la orden de ejecutarlo. Ese indio maniatado bien podría ser el protagonista de este cuadro.

Paradójicamente, ese horror plasmado por Siqueiros en el chorro de sangre que rodea a la víctima es también un punto de partida hacia la rebelión, hacia la esperanza de un triunfo revolucionario que irá tomando cuerpo a lo largo de la representación. Al final, como habíamos desarrollado en el guión de la adaptación, esa víctima, el indio, se convertirá en el salvador del pueblo; y su lugar, el de una figura sometida sin salida, lo ocupará Tirano Banderas.

Vemos así cómo la revolución que reclamaba Valle en su poema se convierte en realidad y los protagonistas del cuadro de Siqueiros invierten las tornas: el pueblo oprimido

pasa a ser el pueblo revolucionario y el destino del líder autoritario y de su séquito de soldados estará ahora en manos de las víctimas de antaño.

La primera escena se cerrará, pues, con el dictador tomando su catalejo y con la pantalla proyectando el lienzo *Cain en los Estados Unidos* de fondo.

-Decorado de la escena II “Icono del Tirano”. Mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (1947-48) de Diego Rivera

Después de un final dramático con el cuadro de Siqueiros como protagonista, el escenario se queda unos segundos a oscuras. La acción se traslada a la pantalla donde se proyecta el segundo fragmento de entrevista. Tras ese momento de transición, volvemos de nuevo al escenario con Tirano sentado en su despacho. Este toma su catalejo y vemos, a través de la pantalla, lo que ven sus ojos. Esta vez, la imagen es radicalmente opuesta a la anterior de Siqueiros. Ahora se proyecta un mural de Rivera⁸³ que nos muestra un México colorido y vital; un México en plena celebración del Día de los Muertos:



Tirano Banderas observa desde su ventana la vida que transcurre en el exterior. Él vive en una realidad bien distinta, encerrado en la burbuja de su cuartel militar. Con esta

⁸³ El cuadro de Rivera no aparece en el guión escénico. Es una decisión creativa tomada a última hora, pero que tampoco es definitiva. La decisión final se tomará cuando se realice la puesta en escena en el *Salon d'essai* de la Universidad de Montreal.

imagen de Rivera buscamos trasladar al público ese México alegre y festivo, un mundo totalmente opuesto al del dictador.

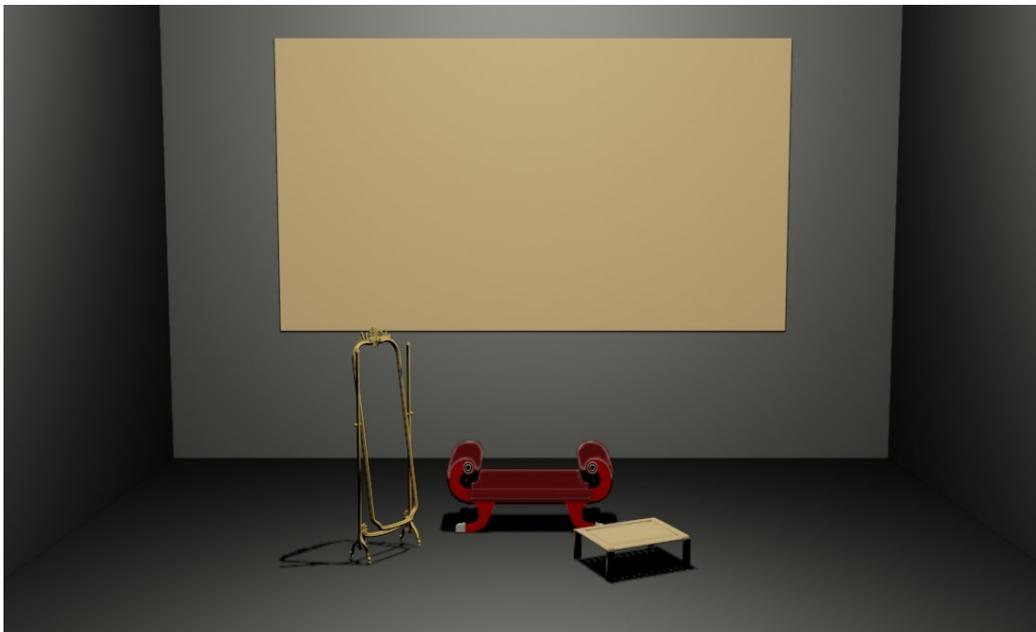
Para complementar la imagen utilizaremos sonidos de gentío, de pájaros y de música mexicana. Con ello buscamos que el cuadro adquiriera vida propia y que el imaginario del público viaje al lugar y la época del mismo.

La visita de una representación de la Colonia española interrumpirá este momento de intimidad de Tirano. La imagen dará paso a la palabra y los diálogos entre el dictador y los miembros de la Colonia tomarán el relevo hasta el final de la escena.

-Decorado de la escena III “El ministro de España”: El Canapé del Barón

Al principio de la escena, el Barón de Benicarlés aparecerá medio tumbado en un canapé abanicándose. Además del sofá, contaremos con un abanico, con un perro de peluche y con un espejo sin luna como objetos decorativos. El espejo servirá además como objeto simbólico durante la primera parte de la escena.

Cuando el ministro reciba la visita de don Celes, otro de los objetos decorativos, el peluche, adquirirá vida en manos del Barón convirtiéndose en su marioneta. A continuación mostramos el boceto del decorado para la escena II.



-Decorado de la escena IV “El *meeting*”: Patio interior del cuartel de Tirano Banderas

Esta vez nos encontramos en un patio interior que es en realidad el claustro del antiguo monasterio que sirve de cuartel a Tirano Banderas. Para recrear este espacio se proyectará la imagen de un claustro en la pantalla del fondo del escenario. La escena se centrará en la coreografía, al principio, y en el diálogo, después.

Proyección del cuadro *Marcha Revolucionaria* (1935) de David Alfaro Siqueiros



Cuando Tirano se queda a solas, aprovecha para observar por su catalejo y espiar lo que acontece en el *meeting* de las Juventudes Revolucionarias. A través de la pantalla vemos el mural de Siqueiros, que ya mencionamos con anterioridad:

Un mural de marcado carácter político que servirá como paisaje de fondo a los siguientes gritos revolucionarios que se escucharán en el auditorio:

- ¡Viva don Roque Cepeda!
- ¡Viva!
- ¡Viva el libertador del indio!
- ¡Vivaaa!
- ¡Muera la tiranía!

-¡Mueraaa!⁸⁴

Tras este momento reivindicativo canalizado a través de la pintura y de las voces contra la tiranía, daremos por terminada la escena.

-Decorado de la escena V “Censura”: Despacho de Tirano Banderas

Tras la proyección de otro fragmento de entrevista entre Valle y el subcomandante volvemos al escenario. Nos encontramos en el despacho de Tirano. El decorado es el mismo que en anteriores escenas aunque esta vez, hemos decidido prescindir de la mesa estilo imperio. Ahora Tirano aparece sentado en su silla presidencial en actitud chulesca. En esta escena no habrá proyecciones que actúen como decorado.

-Decorado de la escena VI “La fuga”: Patio interior

Volvemos al patio interior del cuartel. Utilizaremos de nuevo la proyección de un claustro. A diferencia de la escena IV, esta vez la imagen denotará que se acerca la puesta del sol.

Proyección del cuadro Eco de un grito (1937) de Siqueiros



⁸⁴ Adaptación de las exclamaciones recogidas en el libro de Valle (p. 70). Hemos reproducido la mayoría en el guión de modo literal, conveniendo en abreviar el conjunto.

Cuando Tirano toma su catalejo, vemos esta imagen que enlaza con el tema de la fragilidad del ser humano y con las víctimas inocentes que se cobran las guerras y los regímenes dictatoriales. Además, el cuadro de Siqueiros también anticipa el cruel destino del chamaquito de Zacarías, que muere devorado por los marranos cuando los gendarmes arrestan a la Chinita y no permiten que esta se lleve consigo a su hijito.

-Decorado de la escena VII “Mal presagio”: La choza de Zacarías

La proyección dará paso al escenario donde veremos una mesa con unas sillas ocupadas por el indio Zacarías y su mujer, “La Chinita”. La mesa estará situada en el centro y encima de la misma habrá un fanal apagado. En uno de los extremos de la mesa también se podrá ver un torno para trabajar el barro.

La mujer saldrá del escenario por una cortina situada al fondo al oír los llantos de su bebé y en eso llamará a la puerta el coronelito; una puerta que estará presente físicamente en el extremo izquierdo del escenario (punto de vista del público).

Al final de la escena, “la Chinita” volverá para descubrir la partida inmediata de su marido con el coronel y encenderá el fanal a petición del primero: “Enciéndele una velita a Guadalupe” (1995: 129). Para ese momento de recogimiento, hemos pensado instalar un altar fabricado de manera rudimentaria, con un cajón de madera y con una vela con la imagen de la Virgen.

Los llantos del bebé se volverán a escuchar provocando la salida de la mujer del escenario y el final de la escena.

-Decorado de la escena VIII “Cruel amuleto del destino”: La choza de Zacarías

La acción comienza donde terminó la escena anterior: en la choza de Zacarías y su mujer. Hasta allí llegan unos gendarmes en busca del indio y del coronel. Al comprobar que no se encuentran allí se llevan presa a “La Chinita”, la cual es obligada a dejar a su bebé abandonado en la cabaña, que llora desesperadamente.

Tras ese momento de una incertidumbre inquietante, el indio regresa a su choza y lo encuentra todo desvalijado: la sillas por los suelos, la mesa tumbada, el fanal roto, etc. No hay ni rastro de su esposa ni del pequeño. Al oír gruñir los cerdos de la ciénaga sale corriendo del escenario y su grito de horror, al descubrir los restos de su hijito, retumba en el auditorio.

-Decorado de la escena IX “Alianza truncada”: La prisión de Santa Mónica

Para recrear este espacio contaremos con el escenario desnudo y con los miembros del séquito de Tirano formando un círculo en el centro. Cada uno sostendrá un bastón simbolizando así las rejas de la prisión. Roque Cepeda, el prisionero, estará situado justo en medio del círculo, sin posibilidad de escapar.

En el fondo del escenario, en el extremo izquierdo, estará sentado en su silla presidencial Tirano Banderas, observando la acción.

-Decorado de la escena X “Preludio de una batalla”: El manigual

En esta escena vemos cómo Filomeno Cuevas, criollo ranchero, ha dispuesto sus tropas ocultas en un manigual poblado de hierbas y arbustos. Con el fin de reproducir este espacio, contaremos con un largo tronco en el escenario que haga las veces de banco. En cada extremo del mismo, situaremos dos árboles.

Filomeno aparecerá sentado en el tronco y portará una linterna. El coronelito Domiciano también estará presente pero en un segundo plano, situado en una esquina del fondo.

Para acentuar el ambiente nocturno y misterioso de esta zona pantanosa bajo la luz de la luna, buscaremos la imagen de un lago que reúna dichas características y la proyectaremos durante la escena.

-Decorado de la escena XI “Revolución”

Escena que consta de siete momentos clave que corresponden a diferentes “postales narrativas” del final de la novela. A continuación describimos el decorado de estas “mini-escenas” que recuerdan la técnica de las diapositivas; técnica que incluso pensamos en reproducir a través del sonido.

Despacho de Tirano Banderas. Al comienzo de la escena aparecerá Lupita, la médium, bajo un chorro de luz y situada en el centro del escenario. *Blackout* y campanada.

Despacho de Tirano Banderas y proyección. En la próxima imagen vemos a Tirano sentado en su despacho, mirando por su catalejo. Acto seguido se verá en la pantalla la imagen del rostro del Tirano horrorizado. El dictador correrá desesperado de un lado a otro del escenario llamando a su hija Manolita. *Blackout* y campanada.

Despacho de Tirano Banderas. En la siguiente imagen veremos a Tirano sacando un puñal de un cajón de su escritorio y acercándose con sigilo a su hija para matarla. Manolita estará situada en el extremo derecho del escenario, cerca del público. Adivinaremos la ejecución al escuchar un gemido en el momento en que el filo del puñal roce el cuello de la niña. *Blackout* y campanada.

Despacho de Tirano Banderas. El mismo decorado y accesorios que de costumbre con Tirano sosteniendo el cuerpo sin vida de su hija en el centro del escenario y sus colaboradores observando a su alrededor, inmóviles. De repente, todos a una deciden abandonarle y comienzan a alejarse. El Tirano les llama al orden en vano. Todos se van quitando las máscaras y recuperan así su identidad. *Blackout* y campanada.

Despacho de Tirano Banderas. Volvemos al despacho donde los colaboradores observan a Tirano desde la distancia. Gradualmente se van acercando a él y lo zarandean hasta acabar con el dictador derrotado en el suelo. Zacarías es el encargado de darle el último golpe. *Blackout* y campanada.

Despacho de Tirano Banderas. Con el dictador vencido en el suelo se oyen los pasos de gente que se acerca. Tirano, que presiente cercano su final, se levanta y camina lentamente hacia los bastidores. Se oyen unos disparos. *Blackout* y campanada.

Despacho de Tirano Banderas y patio de butacas. Cuando se ilumina de nuevo el

escenario vemos a Lupita en el centro y a los colaboradores de Tirano junto a Zacarías, su mujer, Filomeno Cuevas y el coronelito Domiciano, además de un invitado sorpresa: el subcomandante Marcos. Todos ellos representan al pueblo mexicano. Desde el patio de butacas se oyen los gritos contra la tiranía del personaje de Valle, que avanza hacia el escenario. Al finalizar, se une a Zacarías y al resto para gritar: ¡Rebélate! *Blackout*, campanada y fin de la representación.

7.1.7 La iluminación

A través de las luces construimos ambientes y proyectamos sentimientos a la audiencia. Así, una luz tenue y oscura puede denotar intimidad o misterio. Un personaje puede ir acompañado de una luz más intensa o de un chorro de luz, con el objetivo dramático de resaltarlo sobre los demás. Una atmósfera de tormenta con relámpagos puede construirse con efectos de luz.

Uno de los requerimientos básicos de la iluminación escénica es que sea suficiente para alcanzar una visibilidad segura para el actor y para que el espectador pueda ver lo que acontece en el escenario. Una vez decidida la iluminación básica, la luz entra en escena como instrumento dramático.

En primer lugar, esta puede delimitar el espacio escénico, concentrando la atención del público sobre el área del escenario seleccionada. La luz del proyector permite aislar actores o accesorios del decorado intensificando su función. El color proyectado también tiene un valor semántico; transmite emociones cálidas, felices o, en el otro extremo, frías, duras, tristes.

Teniendo en cuenta que el estilo de nuestra producción no es naturalista, no buscaremos una iluminación que sea coherente con fuentes reales de iluminación como el sol, la luna o las lámparas. Jugaremos más con el contraste, especialmente en aquellas escenas donde intervenga el Tirano y su séquito.

No nos extenderemos mucho en este apartado dado que pensamos programar las luces una vez que el proceso de creación esté casi completo. Mano a mano con el técnico de luz del *Salon d'essai* de la Universidad de Montreal escogeremos la mejor opción dentro

del abanico de posibilidades. Como ya lo hiciéramos para la grabación de la escena piloto, contaremos con el técnico Jérémie Dalpé para la concepción de la iluminación.

Como anticipo, avanzamos sintéticamente la iluminación que imaginamos para cada escena.

-Escena prólogo “La despedida”: Predominio de tonos rojizos y anaranjados simulando la puesta del sol. Un *follow spot* acompañará la figura de Valle cuando haga su entrada al escenario de entre batidores. La intensidad será mayor cuando los representantes del pueblo se unan a Valle para recitar el poema. Al final del mismo un chorro de luz en tonos azules bañará a todos los actores coincidiendo con la frase: “Dios por testigo”.

-Escena I “Icono del Tirano”: Predominio de tonos blancos y azules para resaltar la calidad robótica del Tirano y su séquito. Atmósfera fría y dura. Cuando el prisionero maniatado irrumpa en la escena, se iluminará su llegada recreando un pasillo de luz en el suelo. La iluminación continuará siendo fría pero su intensidad será mayor.

Cuando el Tirano se quede solo y saque el catalejo, Lupita hará su entrada en escena desde el extremo opuesto al dictador. Con la ayuda de un cañón de luz buscaremos un juego de sombras que amplifique la presencia de Lupita en el escenario para hacerla más misteriosa si cabe.

-Escena II “La Colonia española”: Luces de tonos cálidos y festivos para acompañar el ambiente de juega y diversión que acompaña a la Colonia. Mezcla de colores rojos, amarillos, anaranjados e incluso verdes.

-Escena III “El ministro de España”: Tonos rojos y anaranjados, a juego con la coreografía minimalista del ministro mientras se maquilla. Con la llegada de don Celes, aumenta el tono amarillo y damos paso al diálogo entre ambos.

-Escena IV “El *meeting*”: Mientras el dictador “manipula” a su séquito y les da órdenes a través del lenguaje corporal, predominan los tonos fríos (azules, blancos) pero mezclados con el verde, al ser una escena exterior. Una vez el Tirano se queda solo y mira a través del catalejo, el tono se vuelve más rojo y malva.

-Escena V “Censura”: Ambiente frío, de reunión entre el Tirano y don Celes. Luces con tonos verdes y azules. Con la llegada del joven periodista, la luz cambia a tonos más

amarillos. Al final de la escena, un chorro de luz iluminará al periodista cuando se despida con el siguiente comentario en aparte: “¡Quién tuviera una pluma independiente!”.

-Escena VI “La fuga”: La iluminación irá cambiando conforme se produzcan cambios radicales en la escena. Al principio, cuando el dictador dirija a sus colaboradores, los tonos serán fríos: azules y blancos. Después, con la irrupción de Manolita, unos rayos de luz blancos aparecerán proyectados en el suelo. Buscamos enfatizar el momento y crear una ruptura en la acción del escenario.

Durante el momento íntimo de Tirano mirando por su catalejo, la intensidad será más débil. En ese momento veremos proyectado un cuadro de Siqueiros y necesitamos que la luz de la escena disminuya en intensidad.

Con la aparición de Lupita y durante su solo de baile y el tango que comparte con el coronelito Domiciano, los tonos serán rojizos, más acordes con el momento de urgencia y sensualidad que se vive en el escenario.

-Escena VII “Mal presagio”: Zacarías y “la Chinita” están cenando. Se oyen buitres y cuervos revoloteando por los alrededores de la choza. Tonos malvas, anaranjados, oscuros, con varias velas en la mesa. A tono con el mal presentimiento de Zacarías, las luces nos previenen de que algo grave va a pasar. Con la llegada del coronelito a la choza, añadimos algún tono más claro. Al despedirse de la mujer, vuelven los tonos oscuros; el indio y el desertor, Domiciano, se van al anochecer.

-Escena VIII “Cruel amuleto del destino”: Es de día en la choza de Zacarías. Luces más claras, indicando el cambio de tiempo con respecto a la escena anterior. Los Gendarmes irrumpen en la cabaña tirando abajo la puerta con violencia. Entra la luz del sol (simulada por las luces). Al no encontrar al coronelito Domiciano, los guardias se llevan a “la Chinita” presa. Chorro de luz sobre la mujer que ve angustiada como los gendarmes la separan de su hijo.

-Escena IX “Preludio de una batalla”: Zona pantanosa. Es de noche. De nuevo tonos oscuros y quizá un foco que simule la luna llena. Cuando Filomeno Cuevas y Domiciano discuten sobre las estrategias de combate las luces adquieren un tono rojizo, como símbolo de la revolución que se avecina.

-Escena X “Revolución”: Chorro de luz cuando aparece Lupita, sola, en el escenario. Tonos lilas cuando el Tirano se vea a sí mismo proyectado en la pantalla. También predominarán esos tonos cuando mate a su hija Manolita. En cambio, con la caída del Tirano y la irrupción de Valle desde el patio de butacas, el rojo volverá a ser el color bandera.

7.1.8 La música

Tadeusz Kowzan, en su artículo “El signo en el teatro” se refiere al papel semiológico de la música dentro del espectáculo teatral. Cuando la música acompaña a la representación esta, según Kowzan:

Puede subrayar, ampliar, desarrollar, o a veces desmentir los signos de otros sistemas, o bien reemplazarlos. Las asociaciones rítmicas ligadas a ciertos tipos de música (marchas militares) pueden servir para evocar una determinada atmósfera, el lugar o la época de la acción. La elección de un instrumento tiene también un valor semiológico para sugerir un espacio, un medio social, un ambiente (1997: 143).

En nuestra puesta en escena, la música y los efectos sonoros acompañarán al movimiento, los decorados y las imágenes proyectadas además de reemplazar, en ocasiones, a algunos signos visuales.

Al contrario que en nuestro proyecto de Maestría, donde partíamos de la coreografía para componer luego la música que la acompañara, esta vez hemos decidido seguir el proceso a la inversa. Primero describimos las escenas en clave musical y, seguidamente, creamos una composición para cada una de ellas. Al final, esta etapa de creación desemboca en una banda sonora de la adaptación teatral de *Tirano Banderas*.

Una vez compuesta la música trabajamos las escenas individualmente creando las coreografías, el movimiento, el ritmo y los efectos audiovisuales que mejor se adapten a ella.

Durante el proceso de creación, hemos compartido con el compositor Sylvain Boucher nuestra visión musical de las escenas para conseguir el resultado que más se ajuste

a esta visión. Para ello, le hemos pedido que nos haga partícipes de los primeros bocetos musicales de cada una de las escenas, con el objetivo de retroalimentarnos y compartir impresiones durante el proceso creativo. También le hemos dado indicaciones con respecto al tono, el ritmo y el tipo de instrumentos a utilizar.

Descripción musical de las escenas

-Escena prólogo: “La despedida”

Al comienzo de la escena aparecerá el personaje de Valle atravesando el escenario y deteniéndose justo enfrente de la pantalla. El sonido de sus pasos en directo acentuará el movimiento del actor y, a continuación, veremos una proyección de un fragmento de la película *¡Que viva México!*, de Serguei Eisenstein. Las imágenes estarán acompañadas del sonido típicamente asociado con las películas antiguas, grabadas con cámara de “super ocho”. Además, sonará una música de fondo, compuesta para la ocasión, utilizando sonidos de guitarra mexicana. Tras la proyección, el actor seguirá su camino y oiremos el sonido de sus pasos alejándose, poco a poco, del escenario.

Una composición de tono melancólico invadirá el escenario que representa México. Desembocamos entonces en el momento álgido de la escena, que comenzará con la lectura en voz alta del poema “Nos vemos”, a cargo del personaje de Valle-Inclán. El tema musical continuará sonando como trasfondo de sus palabras aunque con un volumen mucho más bajo. De un modo gradual otros personajes se incorporarán a la escena para recitar el poema.

El texto en sí contiene un tono revolucionario, circunstancia que queremos aprovechar para añadir acentos musicales que subrayen ese tono bélico todavía más si cabe. Para crear esos efectos pensamos en instrumentos de percusión como el tambor, el bombo o la caja. Con ello buscamos golpes de efecto que sonarían al finalizar las frases clave del poema que, a nuestro juicio, invitan a la acción revolucionaria por parte del pueblo indígena que está siendo sometido a la tiranía de Santos Banderas.

También hemos clasificado los versos según el tono que perseguimos en cada momento. Así tendremos versos de un tono suave “Ts”, de un tono medio “Tm” y de un

tono exaltado “Te”. La estructura del poema, si tenemos en cuenta los efectos de percusión y el tono de voz utilizado, sería la que sigue:

¡Adiós te digo con tu gesto triste, indio mexicano! (Ts, silencio)
Adiós te digo, mano en la mano. (Ts, silencio)
¡Indio mexicano, que la encomienda tornó mendigo! (Tm, silencio)
¡Rebélate y quema las trojes del trigo! (Te, percusión)
¡Rebélate hermano! (Te, percusión)
Rompe la cadena, quebranta la peña
y la adusta greña
sacuda el bronce de tu sien. (Tm, percusión)
Como a Prometeo te vio el visionario, (Ts)
a las siete luces del Tenebrario, (Ts, silencio)
bajo las arcadas de una nueva Jerusalén. (Ts, silencio).
Indio mexicano, (Ts)
mano en la mano, (Ts)
mi fe te digo. (Ts, silencio)
Lo primero es colgar al Encomendero, (Tm, percusión)
y después segar el trigo. (Tm, silencio).
Indio mexicano, (Ts)
mano en la mano, (Ts)
Dios por testigo. (Ts, percusión).

Al final del poema un golpe seco de percusión cerrará la escena.

-Escena I: “Icono del Tirano”

La primera parte de la escena comienza con el fragmento I de la entrevista entre Valle y el personaje enigmático. Escucharemos una música introductoria de fondo que dará paso a la voz de los actores. Después nos trasladaremos al escenario, donde una composición de tonos melodramáticos acompañará la firma de sentencias de muerte. El ritmo que el

dictador imprime a su tarea cotidiana irá “in crescendo” y será cada vez más frenético y robótico. A partir de una música de base orquestal pasaremos a incorporar golpes de percusión que esperamos añadan más dramatismo y suspense al momento. El momento cúlpe llega cuando dos miembros del séquito de Tirano llevan a un prisionero a rastras frente al dictador. La música se para en seco y el ritmo también. A partir de ese momento la escena prosigue en silencio y a cámara lenta, hasta que el dictador se queda a solas en su despacho. En ese momento mira por su catalejo y vemos proyectado el cuadro *Cain en los Estados Unidos* de Siqueiros. El sonido regresa con el ruido de disparos pregrabados, que actuarán como trasfondo del cuadro.

-Escena II: “La Colonia española”

Tras el segundo fragmento de entrevista entre Valle y el personaje, la llegada de una delegación de la Colonia española al despacho del Tirano interrumpirá ese momento íntimo de Banderas, y los diálogos tomarán el relevo como eje narrativo de la escena.

No tenemos previsto utilizar un trasfondo musical para toda la escena; solamente una melodía estilo años 20 que acompañe la entrada y salida de la Colonia. También oiremos el sonido de golpes en la puerta del despacho, anunciando la llegada de la delegación española.

-Escena III: “El ministro de España”

Al principio de la escena, el Barón de Benicarlés está sentado en su canapé abanicándose y escuchando una canción de estilo “años 20”. Hemos escogido una canción del álbum *Chances* (2008), de Jill Barber, titulada del mismo modo. En el siguiente enlace se puede visionar el video de la canción (http://www.youtube.com/watch?v=guVjJC9A_hM).

Creemos que el espíritu de esta ayuda a reflejar el momento de ensoñación y autocomplacencia del ministro. Imaginamos incluso al personaje mirándose y admirándose en el espejo (un espejo sin cristal) y regalándonos una pequeña coreografía minimalista donde se maquille, se retoque el pelo y admire su atuendo. El espejo constará solo del marco, provocando que el momento íntimo del Barón sea visto por todos los espectadores.

No hay que olvidar que Valle-Inclán presenta al personaje como alguien a quien le pierde el lujo y el derroche, afeminado, con amantes, fiel a su faldero Merlín y aburrido de la vida en la Colonia.

Esta escena íntima se verá interrumpida por la llegada del personaje de don Celes y la música dará paso a los diálogos.

-Escena IV: “El *meeting*”

Para el comienzo de la escena, donde vemos un baile dirigido por Tirano donde da órdenes a su séquito, buscamos una música elaborada a partir de copas de cristal. Para ello barajamos dos opciones: elegir un corte de música ya existente que utilice la misma técnica o crear una pieza con el sintetizador que imite ese mismo sonido. Con respecto a la primera opción, hemos escogido la célebre pieza “El cascanueces” de Tchaikovsky que, como veremos en el siguiente enlace, se puede interpretar utilizando la técnica de las copas de cristal (<http://www.youtube.com/watch?v=CMudYNhuqOE&feature=related>).

Tanto la pieza en sí como el instrumento recuerdan, a nuestro modo de ver, la visión de “teatro de marionetas” que queremos imprimir en la escena. El dictador, a modo de director de orquesta que manda y ordena a sus oficiales, organiza y coreografía los movimientos vitales de su séquito. Nadie osa dar un paso sin su consentimiento. Esa música, de cariz inocente e infantil que nos transporta al mundo de las marionetas, se ve contrapuesta por los golpes de bastón del dictador, que utiliza el objeto como instrumento de percusión y, a la vez, como símbolo de su autoridad. En este caso los sonidos utilizados no serán pregrabados o producto del sintetizador, sino que sonarán en directo en el escenario y se realizarán a partir del propio bastón de Tirano Banderas.

Cuando el dictador envíe a sus colaboradores al *meeting* organizado por las juventudes revolucionarias, se proyectará el segundo cuadro de Siqueiros, *Marcha revolucionaria*, y se oirán voces en directo contra de la tiranía.

-Escena V: “Censura”

Escena marcada por el diálogo entre Tirano y don Celes a quienes se une un joven periodista. Pensamos en una música que genere un ambiente misterioso, de suspense, como

punto de partida para contextualizar la escena. Una vez los personajes inicien el diálogo, la música desaparecerá para volver a sonar al final.

-Escena VI: “La fuga”

Escena que se centra en momentos clave de la cuarta parte del libro y que contiene varios diálogos. El primero es de Tirano con su séquito discutiendo sobre el paradero del coronel Domiciano de la Gándara, que se ha dado a la fuga; y después, el mantenido también por el dictador con la cuidadora de Manolita, su hija perturbada.

Cuando Banderas se queda a solas, aprovecha para observar con su catalejo y vemos proyectado el cuadro *Eco de un grito* de Siqueiros. Al entrar Lupita en la escena, escucharemos una música dinámica, con aires de suspense. La vidente mantendrá un corto pero intenso diálogo con Domiciano donde le apremiará a que huya y se ponga a salvo, pues el dictador quiere su cabeza.

-Escena VII: “Mal presagio”

La acción se traslada al escenario, el cual representará ahora la cabaña del indio Zacarías. Se escucharán sonidos pregrabados de marranos y buitres que anteceden al diálogo del indio con su mujer, “la Chinita”. Durante la conversación oiremos los llantos de un bebé, también pregrabados; entonces la mujer dejará el escenario para ir a comprobar qué le pasa a su pequeño.

Al quedarse Zacarías a solas se oirán tres golpes en la puerta grabados de antemano, salvo que pudiéramos contar con una puerta “real” entre el conjunto de accesorios para la puesta en escena.

Tras el diálogo entre el indio y el coronel ambos se despiden de “la Chinita”, que abandonará el escenario al oír de nuevo los llantos del bebé. La choza se quedará a oscuras a excepción de una vela que habrá dejado encendida la mujer de Zacarías; una ráfaga de aire se encargará de apagarla, sonido este que también grabaremos durante la creación.

-Escena VIII: “Cruel amuleto del destino”

Para esta escena no necesitaremos una música de fondo que apoye la acción, sino que serán efectos sonoros de distinta índole los que la complementen y le aporten mayor dramatismo.

Unos golpes bruscos en la puerta de la cabaña darán comienzo a la escena. También volveremos a oír los llantos del hijo de Zacarías, aunque esta vez irán creciendo hasta alcanzar un tono mucho más elevado y desesperado. Lo mismo ocurrirá con los gruñidos de los cerdos que tiene el indio en la ciénaga: estos se irán haciendo cada vez más agudos e insoportables conforme avance la acción y el dramatismo llegue a su punto más álgido. En concreto cuando Zacarías regrese a su choza y descubra, horrorizado, los restos de su bebé devorado por los cerdos.

-Escena IX: “Preludio de una batalla”

La escena comienza con Filomeno Cuevas, el jefe de las fuerzas revolucionarias, organizando sus tropas con el objetivo de asaltar el cuartel general de Tirano Banderas.

Zacarías, que lleva consigo los restos de su pequeño a modo de amuleto, se muestra dispuesto a dar muerte al Tirano esa misma noche. Después de dialogar con Filomeno se despide y vemos su sombra alejarse tras la tela. En ese momento se oirán sonidos de pasos que se alejan y también de grillos y búhos, criaturas estas que asociamos con la noche y el misterio.

Después de ese pequeño paréntesis, la acción se traslada de nuevo al escenario donde Filomeno y el coronel Domiciano mantendrán un enfrentamiento dialéctico. Esta vez no escucharemos ninguna composición musical como trasfondo de la acción, sino sonidos pregrabados de pasos y de criaturas nocturnas.

-Escena X “Revolución”

La última escena de la representación consta de siete momentos clave o “mini-escenas”. La primera de estas comienza con Lupita, la médium, sola en el centro del escenario. El sonido de una máquina de diapositivas antecederá a sus palabras, las cuales serán premonitorias

para el devenir de los acontecimientos: “¡Se oirán siete! ¡Siete! ¡Como siete puñales”!

A partir de ese momento, el sonido pregrabado de una máquina de diapositivas, antecederá cada “mini-escena”. Otro sonido clave, el de una campanada, servirá para cerrar cada una de ellas. En cuanto a la música, el violonchelo acentuará los momentos de mayor tensión y dramatismo.

A continuación mostramos un esquema con la secuencia de las acciones, la música y los sonidos previstos para cada “mini-escena”:

- Sonido de diapositiva
 - Lupita pronuncia unas frases premonitorias.
 - Blackout* (fundido en negro) y campanada 1.
- Diapositiva
 - Aparece Tirano solo en su despacho.
 - Toma el catalejo y reacciona ante la imagen de su propia marioneta (acordes de violonchelo).
 - Toma otra vez el catalejo y reacciona al ver su propio rostro proyectado (acordes de violonchelo).
 - Llama a su hija Manolita.
 - Blackout* y campanada 2.
- Diapositiva
 - Tirano se acerca con sigilo a su hija.
 - La niña tararea una nana con su propia voz.
 - Tirano se acerca a ella por detrás, le aparta el cabello de la cara y toma por el cuello sosteniendo el cuchillo en la otra mano (sonido de una hoja de cuchillo que está siendo afilada).
 - Blackout* y campanada 3.
- Diapositiva
 - Gritos del dictador hacia su séquito mientras sostiene el cuerpo de su hija.
 - Los colaboradores se alejan de él y se quitan la máscara.
 - Blackout* y campanada 4.

- Diapositiva
 - Coreografía del séquito de Tirano manipulando a este como si fuera un muñeco (música original de carácter mecánico, robótico cuya intensidad va en aumento).
 - Blackout* y campanada 5.
- Diapositiva
 - Tirano está magullado en el suelo.
 - Sonido de pasos que se acercan.
 - El dictador se levanta y camina hacia los bastidores.
 - Sonido de disparos.
 - Blackout* y campanada 6.
- Diapositiva
 - Lupita y el resto del elenco va apareciendo gradualmente en el escenario formando una línea horizontal frente al público (música de fondo del poema).
 - Valle-Inclán se une al grupo desde el patio de butacas.
 - Acaban gritando todos a una: ¡Rebélate!
 - Blackout*, campanada 7 y fin de la representación.

8. Algunas reflexiones sobre la propuesta del espectáculo

Somos conscientes de que nuestra propuesta no es más que un proyecto de espectáculo teatral. Por esta razón no podemos analizar el espectáculo como un producto final. Sin embargo, sí podemos reflexionar sobre las elecciones que hemos ido tomando dentro del proceso de creación en calidad de transductores de *Tirano Banderas*. En el texto escénico que hemos elaborado se reflejan las opciones artísticas tomadas en base a nuestra interpretación de la novela de Valle.

El hecho de que gran parte de las elecciones que debe tomar un director de escena obedezca a una visión subjetiva del texto original, no implica, como ya vimos en el apartado teórico, que estas no tengan su base justificada en las “acotaciones” y los demás indicios que arroja el texto espectacular de la novela.

Para Patrice Pavis existen dos tipos de análisis de espectáculos: el análisis-reportaje y el análisis-reconstrucción. Nos basaremos en el segundo para realizar una autocrítica de la puesta en escena propuesta.

En el caso del análisis-reconstrucción “el texto espectacular se convierte en objeto de conocimiento, en un objeto teórico que substituye al objeto empírico que fue el espectáculo” (2011: 26-27). Adaptando el lenguaje de Pavis a nuestra situación, en la que todavía no se ha tenido experiencia del espectáculo, el guión de la adaptación sería, en nuestro caso, el texto espectacular que desembocará en el espectáculo.

Como punto de partida del análisis mostramos, de nuevo, el cuadro sinóptico del espectáculo.

<p>Escena Prólogo: “La despedida”</p> <p>Espacio/tiempo: -El escenario representa México en el primer tercio del siglo XX -Valle en el escenario -Fragmento de la película <i>¡Qué viva México!</i> -Valle se marcha. Voz de Valle recitando el poema “Nos vemos”</p> <p>Blackout</p>	<p>Escena I: “Icono del Tirano”</p> <p>Espacio/tiempo: -España años 20 y México (primer tercio siglo XX) -Valle en la pantalla (entrevista I) -Tirano en el escenario firmando sentencias de muerte -Vía catalejo: proyección del cuadro de Siqueiros</p> <p>Blackout</p>	<p>Escena II: “La Colonia española”</p> <p>Espacio/tiempo: -España vs México -Valle en la pantalla (entrevista II) -Tirano recibe la visita de la Colonia en su cuartel (escenario)</p> <p>Blackout</p>	<p>Escena III: “El ministro de España”</p> <p>Espacio/tiempo: -México -Don Celes visita al ministro en su propia casa (escenario)</p> <p>Blackout</p>	<p>Escena IV: “El meeting”</p> <p>Espacio/tiempo: -México -Tirano da órdenes a sus colaboradores (escenario) -Vía catalejo: proyección del cuadro de Siqueiros</p> <p>Blackout</p>	<p>Escena V: “Censura”</p> <p>Espacio/tiempo: -España vs México -Valle en la pantalla (entrevista III) -Tirano con don Celes y un joven periodista (escenario)</p> <p>Blackout</p>
<p>Escena VI: “La fuga”</p> <p>Espacio/tiempo: -México (cuartel de Tirano) -Tirano y su séquito en el escenario -Aparece Manolita en el escenario (la hija perturbada de Tirano) -Vía catalejo: cuadro de Siqueiros -Tango entre Lupita y Domiciano</p> <p>Blackout</p>	<p>Escena VII: “Mal presagio”</p> <p>Espacio/tiempo: -México (choza del indio Zacarías) -Domiciano visita a Zacarías -Ambos se marchan al encuentro del criollo Filomeno Cuevas (cabeza de las tropas revolucionarias)</p> <p>Blackout</p>	<p>Escena VIII: “Cruel amuleto del destino”</p> <p>Espacio/tiempo: -México (choza de Zacarías) -Los gendarmes de Tirano apresan a la Chinita -Muere el hijo de Zacarías devorado por los cerdos</p> <p>Blackout</p>	<p>Escena IX: “Alianza truncada”</p> <p>Espacio/tiempo: -México (prisión de Santa Mónica) -Don Roque Cepeda, ideólogo de la revolución, está detenido -El dictador irrumpe en la escena para ofrecerle una alianza trampa</p> <p>Blackout</p>	<p>Escena X: “Preludio de una batalla”</p> <p>Espacio/tiempo: -España vs México -Valle en la pantalla (entrevista IV) -Filomeno, Zacarías y Domiciano (en un manigual)</p> <p>Blackout</p>	<p>Escena XI: “Revolución”</p> <p>Espacio/tiempo: -España vs México -Valle en la pantalla (entrevista IV) -Filomeno, Zacarías y Domiciano (en un manigual)</p> <p>Blackout</p>

El acontecimiento escénico, nos dice Pavis, es difícil de describir: “¿Cómo registrar estos signos apenas materializados, si no es por intuición y mediante un ‘cuerpo a cuerpo’ con el espectáculo gracias al que el espectador se entrega a una percepción sensitivo-motora del juego escénico?” (p. 39). Todas estas cuestiones no hacen sino probar hasta qué punto la teoría y el análisis del espectáculo que sigue el modelo semántico del signo “no se

adapta a la puesta en escena contemporánea” (p. 39). Pavis defiende un análisis que no inmovilice el espectáculo en una postura definitiva y que lo exponga, en cambio, “a miradas contradictorias”. Las categorías de Kowzan, las diferentes subdivisiones, no ayudan a aclarar la representación sino que “la petrifican” según Pavis. Como vimos anteriormente en la revisión del sistema propuesto por Kowzan, la jerarquización de los signos y la división entre los que son externos al actor o internos a él ha dejado de ser pertinente en la práctica escénica actual. También la separación entre las categorías pertenecientes al sistema humano (animado) y al sistema objeto (inanimado). Por ejemplo, un objeto puede reemplazar una presencia humana (una silla que denota la ausencia de un ser querido). Pavis trata, en definitiva, de formular una teoría que supere “una visión fragmentaria del espectáculo” (p. 31) y que se adecúe a “unos espectáculos en plena mutación que desafían cualquier interpretación y reclaman nuevas estrategias” (p. 35).

Nuestra propuesta de espectáculo encaja con la tendencia intermedial de la puesta en escena actual y para analizarlo nos basaremos en la propuesta de Pavis, un modelo más flexible basado en la vectorización del deseo –tanto el deseo del cuerpo de la representación como el del espectador:

Conviene imaginar un modelo que combine una estética de la producción y de la recepción, que estudie su tensión dialéctica y que tenga en cuenta la recepción anticipada por la producción y la producción ligada a la actividad del espectador durante la recepción [...].

De esta concepción productivo-receptiva resulta la estrategia interactiva de las instancias productora y receptora que debemos intentar producir en tanto que creadores y recibir en tanto que espectadores (p. 41).

En tanto que productores, solamente podemos imaginar el efecto que podemos causar en el espectador. Para tratar de descifrar la propuesta del espectáculo, nos centraremos en los aspectos formales y en el porqué de algunas decisiones artísticas que refleja el texto escénico, sin olvidar el objetivo final: la interpretación que buscamos y esperamos del espectador de nuestra particular lectura de *Tirano Banderas*.

Como podemos ver en el cuadro sinóptico anterior, la adaptación está estructurada en torno a un total de diez escenas más un prólogo o escena introductoria. Por lo que respecta a las apariciones de Valle, decir que este interviene en un total de siete ocasiones: cinco en calidad de personaje virtual a través de la pantalla, y dos como personaje de carne y hueso

en el escenario. El hecho de que Valle aparezca físicamente en el escenario al principio y al final de la representación no es casual: buscamos una estructura circular donde las dos temporalidades –la de la representación de Tirano Banderas en el escenario y la de la reflexión y memoria de Valle desde la pantalla– y los dos espacios –el México del primer tercio del siglo XX y la España de Valle en los años 20–, se unan, finalmente. Creemos que esta circunstancia da coherencia al espectáculo y ayuda a interpretarlo como un todo por parte del espectador.

Cabe recordar que en una primera propuesta –ya descartada– el papel de Valle era menos protagónico. Esta nueva estructura nace de nuestro deseo de otorgar al personaje de Valle más peso en el conjunto de la adaptación. En un principio, su presencia era periférica; se reducía al principio y al final de la representación. Ahora sus apariciones vertebran la historia, convirtiéndose en el hilo conductor de la misma. Veamos, de una manera más detallada, los cambios provocados por este “nuevo” protagonismo de Valle y que, esperamos, sean perceptibles en el espectador.

8.1 Dualidad espacial

Cuando el escritor gallego aparece por primera vez en el escenario, nos encontramos en México, primer tercio del siglo XX. Allí nos descubre un fragmento de la película *¡Que viva México!*, de Eisenstein. Esas imágenes representan el bagaje emocional, la memoria, que lleva consigo Valle en su despedida del pueblo mexicano. Acto seguido su voz se escucha por un altavoz. Su presencia, esta vez, es evocada mientras recita el poema “Nos vemos”, dedicado al indio mexicano.

El telón crea un paréntesis necesario y enlaza con la nueva presencia de Valle. A partir de ahora, y hasta el final de la representación, irá apareciendo en pantalla como personaje virtual. Este nuevo espacio simboliza a España tras la segunda visita del escritor a México, en 1921. En concreto, la casa del autor, donde está siendo objeto de una entrevista.

Para nosotros ese espacio representa la memoria, los recuerdos que Valle tiene de México y que este evoca a través de la entrevista. En el fondo, se trata del bagaje y del “caldo de cultivo” que se convertirá en semilla germinal de su nueva novela: *Tirano Banderas*, que se encuentra ya en proceso creativo.

Por otro lado, el escenario continúa representando al México de principios del siglo XX. El mismo que sirve como trasfondo a la novela. Vemos cómo el universo creativo del autor se concreta en el escenario.

El mismo Valle nos da la clave de este desdoblamiento espacial en la última parte de la entrevista: “Yo necesito trabajar con mis personajes de cara, como si estuvieran ellos en un escenario; necesito oírlos y verlos para reproducir su diálogo y sus gestos”.

Al término de la representación el autor aparecerá de nuevo en escena, llegando desde el patio de butacas. Los dos espacios, España (memoria, universo creativo) y México (contexto de *Tirano Banderas*) coinciden, al fin.

8.2 Dualidad temporal

La presencia de Valle en la pantalla también provoca un salto en el tiempo. La novela narra la caída de un dictador, que bien podría ser Porfirio Díaz, a manos de los revolucionarios. Estos hechos sucedieron durante el primer tercio del siglo XX. Si bien Valle ubica su historia en una república imaginaria, Santa Fe de Tierra Firme, los hechos allí acontecidos se inspiran claramente de la realidad mexicana.

Teniendo en cuenta que el escritor visitó México por segunda vez en 1921-22, nuestra adaptación parte de ese mismo momento: el de la despedida. Unos años más tarde, ya en España, Valle rememora su viaje al hilo de una entrevista. Nos encontramos en plena dictadura de Primo de Rivera (1923-30). Este hecho quedará patente con los gritos de gente que, durante una parte de la entrevista, se escucharán manifestándose en contra del dictador. Cabe recordar que *Tirano Banderas* se publicó en 1926 y que, por tanto, la situación española también pudo influir en el espíritu de Valle.

Existe pues, una doble temporalidad en la adaptación. El tiempo del escritor en España, durante el proceso de creación de su libro, y el tiempo anterior, en México. De este último cabe diferenciar dos variantes: el de su visita (1921-22), cuando se despide al principio de la representación, y el de la novela (primer tercio del siglo XX) que narra la caída de *Tirano Banderas*.

Como ya ocurriera con la dualidad espacial, ambas temporalidades coincidirán con la reaparición de Valle físicamente en el escenario, al término de la representación. De este

modo, el deseo de revolución expresado por Valle a través del poema y las entrevistas, se hace realidad con él en el escenario.

8.3 Doble enunciación

Con Valle en la pantalla se produce una doble enunciación durante la representación. Por un lado, los personajes toman la palabra en el escenario y, por otro, el escritor nos va dando claves acerca de su personalidad, de su ideología y de su estética durante la entrevista. El personaje de Valle se va construyendo con la técnica del mosaico: su voz recitando el poema revolucionario, las respuestas que va dando al periodista y su última aparición desde el patio de butacas, para unirse al indio Zacarías y demás personajes en el escenario. Valle, en tanto que autor de *Tirano Banderas*, será quien tenga la última palabra de la representación.

8.4 La integración de textos ajenos al relato

Además del texto original, la novela *Tirano Banderas*, el guión de la transducción ha sido elaborado con la ayuda de otros textos que tienen un vínculo con la historia narrada. En el caso del poema, su contenido nos parece estar directamente relacionado con el de la novela. Es más, el primero anticipa lo que sucederá en el libro de Valle. El poema es, en la representación, la expresión en voz alta del deseo de Valle: el deseo de que el indio se rebelara y corte las cadenas de la encomienda que lo someten. Justo antes, hemos podido ver el documental de Eisenstein cuyo contenido también dialoga con el poema. Buscamos así comenzar la historia con la historia precedente; los hechos que narra la novela tienen su antecedente en los viajes de Valle a México y en las experiencias vividas en el país azteca. La inclusión de fragmentos de entrevistas literales o adaptados nos ayudan a construir el personaje de Valle tratando de ser lo más fieles posible a su manera de ser; todo un desafío teniendo en cuenta la teatralidad del “ser humano” Valle. Utilizando frases extraídas de sus propias respuestas pensamos que puede dar veracidad a la interpretación del personaje.

La citación de fragmentos extraídos de la carta del subcomandante obedece, como ya comentamos anteriormente, a la voluntad de poner de relieve la actualidad del mensaje de la novela. El hallazgo de la carta del subcomandante permitió dar cuerpo y fundamento a la posibilidad de crear un puente entre la realidad denunciada en *Tirano Banderas* y la

realidad de las comunidades indígenas de hoy en Chiapas. Esta decisión creativa no está basada en el texto original de Valle, pero sí en el paratexto que integra la puesta en escena. Somos conscientes de que, con la inclusión del subcomandante, el mensaje político de la propuesta se intensifica y es algo que también queremos trasladar al espectador: la situación de explotación del indio que reflejaban las páginas de *Tirano Banderas* no es un hecho del pasado, pues en las montañas de Chiapas la explotación sigue.

8.5 Limitación del número de proyecciones

Esta es una de las opciones artísticas que más ha ido variando a lo largo de la creación. Nuestro objetivo a la hora de integrar las proyecciones en la puesta en escena, era que estas contribuyeran a enriquecer el paisaje narrativo del espectáculo. Durante el proceso concluimos que el abuso de estas puede provocar el efecto contrario, un mensaje vacío y artificial.

En un principio habíamos interpretado el poema a través de la proyección de distintos murales. Al hacer el ejercicio mental de ponernos en la piel del espectador mientras escuchaba el poema y veía las imágenes nos hizo descartar esa idea inicial.

La apuesta final por los dos murales de Siqueiros creemos que le da unidad al espectáculo además de subrayar el protagonismo del color rojo a lo largo de la representación. Dicho color es protagonista en el maquillaje y en el vestuario además de los murales, convirtiéndose en un símbolo a lo largo de la representación. Otro ejemplo de criterio artístico subjetivo a la hora de trasladar un mensaje esencial de la novela: el revolucionario.

En la escena de la huida del coronel Domiciano, pensábamos proyectar imágenes del personaje huyendo por terrenos boscosos hasta llegar a la choza de Zacarías. Más adelante nos percatamos de la complejidad de la propuesta no solo desde el punto de vista productivo, sino también receptivo. Utilizar la pantalla del fondo del escenario para evocar la realidad española de Valle y para reflejar lo que ve el Tirano a través de su catalejo se nos antoja suficiente y equilibrado. Añadir más funciones al dispositivo de la pantalla entra en conflicto con la voluntad de dar coherencia al espectáculo. Por esta misma razón, las proyecciones de marionetas y de muñecas de porcelana pensadas para subrayar el mensaje de la última escena, también han sido descartadas. A veces tenemos tendencia a saturar al

público de información por miedo a que no capte el mensaje. Pero tras reflexionar nos hemos percatado de que si se explicita demasiado el contenido, puede anularse la capacidad de sorpresa y la autonomía del público.

8.6 El sonido como eje narrativo

Además de la música, que subraya y enfatiza la puesta en escena, hemos apostado por los efectos sonoros. No solo como elemento de énfasis, sino como sustituto incluso de presencias humanas en el escenario. En casos donde la escena narrada en la novela era de una dureza extrema, hemos encontrado en el uso de sonidos una estrategia escénica alternativa. Cuando en *Tirano Banderas*, la Chinita ve horrorizada como su bebé se acerca a la ciénaga de los marranos y acaba siendo devorado por estos, este supone un momento de difícil transducción escénica. Como tal, no reproduciremos lo acontecido de un modo realista. Los sonidos intercalados del llanto de un bebé y de gruñidos de cerdos narrarán lo que sucede sin necesidad de palabras o de presencia “in situ” de actores o animales. A veces el evocar algo puede ser incluso más impactante que mostrarlo.

Otro de los momentos de mayor protagonismo del sonido es la escena final, “Revolución”. El Tirano se derrumba y comienza a oír el sonido de pasos que se acercan. Estos son cada vez más intensos y narran, sin necesidad de palabras o de presencias, el cerco de las tropas revolucionarias al dictador.

Buscamos que el espectador se encuentre en una posición de incertidumbre; que no sepa a ciencia cierta lo que ocurre en el escenario sino que más bien tenga que imaginárselo.

8.7 El lenguaje corporal

Desde el comienzo del proyecto el lenguaje no verbal iba a ser una de las claves de la puesta en escena. Gradualmente, y tras la grabación de la escena piloto, hemos establecido unas situaciones donde el lenguaje corporal tenga mayor peso o, incluso, sustituya por completo al verbal.

En concordancia con el carácter robótico del séquito del Tirano creemos que la gestualidad conecta mejor con el grupo de personajes. Por esta razón, cada vez que el dictador se dirija a ellos, lo hará por medio de gestos; el mismo medio que utilizará el séquito para darle réplica. Pensamos que es una manera de categorizar la relación del

Tirano con los personajes que le rodean. Así, con sus gendarmes utilizará el lenguaje no verbal, pero con la Colonia española se comunicará a través de la palabra.

El objetivo es que el público conecte con las distintas interacciones que tienen lugar durante en la representación.

En casos puntuales como el de Tirano Banderas, sus gestos resultarán más codificados. Estableceremos una repetición de aquellos “tics” asociados con su persona que ayudarán en la lectura global del espectáculo. Así pues, cada vez que el dictador aparezca en escena, el público estará esperando un tipo de gestos determinados.

9. Conclusiones finales

Comenzábamos esta tesis planteando la problemática de adaptar una novela, construida en base a un sistema de signos verbales, a la escena teatral de hoy en día, caracterizada por su naturaleza híbrida e intermedial, un espacio donde confluyen una multitud de sistemas.

En el campo de la investigación dramaturgica encontramos el marco adecuado para definir la naturaleza de nuestra trabajo, donde los conceptos de transducción e intermedialidad se convirtieron en nucleares.

En una primera etapa, actuamos como lectores del texto original de Valle y lo interpretamos según criterios objetivos y subjetivos. A través de una aplicación práctica del proceso de transducción escénica desarrollado por Bobes Naves, demostramos que la novela *Tirano Banderas* contiene en sí misma un texto ‘espectacular’, susceptible de escenificarse. Los diálogos y las descripciones, repletas de alusiones audiovisuales, nos aportaron indicios para una futura representación.

El proceso de interpretación tuvo su base objetiva en el texto de Valle. Sin embargo, cada director de escena tiene sus preferencias en cuanto a la dirección artística a tomar. Ante una ‘pista’ encontrada en un fragmento del relato, se abrieron ante nosotros múltiples opciones artísticas para su traslado a la escena. Es ahí donde entraron en juego los criterios subjetivos. El guión escénico, por ejemplo, es el resultado de nuestra interpretación de *Tirano Banderas*, pero también de un proceso de búsqueda que sigue abierto y que nos ha llevado a descubrir otras posibles vías de investigación, como la interdiscursividad existente entre la novela de Valle y otras manifestaciones artísticas coetáneas a esta, ya sean los murales mexicanos o el documental de Sergei Eisenstein.

La integración de escritos ajenos al relato –poemas, entrevistas, epistolario– que pudieran enriquecer la propuesta escénica y la inclusión de Valle como protagonista, nos obligó a un proceso de documentación sobre el autor y su época, abriendo, de nuevo, otras vías de investigación, como la del triángulo ‘Valle-Tirano-México’, que podría ser objeto de un extenso estudio en el futuro.

El descubrimiento de estos nuevos caminos de exploración académica nos conduce a una reflexión sobre el rol que hemos adoptado a lo largo de todo este proceso. Si bien, en

un principio, decidimos dar prioridad a la figura del dramaturgo-adaptador, por estar más relacionado con el proceso de transducción y, por tanto, con el núcleo del proyecto, no podemos cerrar los ojos ante las puertas que nos abre el campo de la dramaturgia. En ese sentido, nuestro papel ha ido evolucionando desde lo específico a lo general, porque aunque estaba enfocado en torno a la figura del transductor, este se ha desbordado para acabar entrando de lleno en el terreno del dramaturgo.

A lo largo del doble proceso de interpretación y de transformación hemos adoptado otras funciones, además de la de adaptador: documentalista, escritora, directora de escena, coreógrafa y escenógrafa, las cuales encajarían más con las figuras que puede adoptar el dramaturgo. Asimismo, el marco de la dramaturgia nos ha ofrecido muchas líneas de actuación que no hemos podido profundizar en esta tesis, pero que serán, sin duda, de gran interés en investigaciones futuras.

La segunda parte del proyecto se centró en el Cuaderno de dirección, donde se puso de manifiesto el segundo concepto nuclear de la tesis: su calidad intermedial. En este sentido, el Cuaderno es el resultado de un proceso de creación intermedial, de interacción constante con distintos medios, donde desarrollamos y fundamentamos de una manera crítica y estética todos y cada uno de los elementos que integran el futuro espectáculo.

Como es sabido, hoy en día las fronteras entre los elementos de la representación teatral son difíciles de delimitar. La jerarquización de los signos y la lectura horizontal del espectáculo ya no tienen sentido. Los medios que confluyen en el espacio teatral dialogan los unos con los otros, los substituyen, los confrontan. Un actor puede dialogar con un objeto, un gesto puede substituir a una palabra o un personaje virtual puede enfrentarse a otro real en el escenario. En ese sentido, el actor es también un medio que coexiste en el espacio teatral con proyecciones, objetos, vestuario, maquillaje, e interacciona con ellos.

El proyecto de espectáculo que proponemos presenta una estructura, una división en escenas. Sin embargo, al apostar por una estructura circular y por la integración de distintos medios en la trama narrativa, pretendemos superar esa división estática y aportar dinamismo al espectáculo. Es aquí donde entra en juego la intermedialidad, pues hemos pretendido adaptar un texto publicado en 1926 a la escena teatral contemporánea, un

espacio donde confluyen distintas presencias, temporalidades o lugares y donde se dan cita múltiples medios.

Somos conscientes de que el proceso de creación está todavía abierto, y de que el espectáculo que proponemos es y será susceptible de modificaciones. La naturaleza cambiante de la puesta en escena es algo que pudimos comprobar de primera mano, con la organización de un taller de teatro en el mes de junio de 2012. Para dicho encuentro nos marcamos como objetivo que los participantes adquirieran unos conocimientos teatrales básicos, de cara a la filmación de varias escenas piloto de la adaptación. Aunque solo trabajamos juntos varias horas, la experiencia nos aportó conclusiones interesantes y algunos cambios en el plan inicial establecido por el guión.

A modo de ejemplo, podemos citar un cambio en la escena prólogo, titulada “La despedida”. En un principio, el guión establecía que la voz pregrabada de Valle recitara el poema una vez este ya hubiera desaparecido del escenario. Así, el público escucharía su voz con el escenario desnudo. Sin embargo, tras una prueba de lectura y de interpretación con los participantes del taller, decidimos que una lectura coral le daría más fuerza al poema. Incluso nos estamos planteando la posibilidad de que las distintas voces aparezcan en vivo en el escenario, como representantes del pueblo mexicano y que, gradualmente, vayan rodeando físicamente a Valle y al indio, protagonista del poema.

Desde un principio, decidimos que la tesis terminaría con la propuesta del espectáculo recogida en el Cuaderno de dirección. No obstante, el proceso de investigación dramática al que nos hemos enfrentado tiene una etapa pendiente: la presentación del espectáculo frente al público, prevista para la primavera de 2013. Así, con el objetivo abierto de una futura representación cerramos el proceso de transducción intermedial de *Tirano Banderas*.

Proceso de investigación dramática

Novela

Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente

Autor: Valle-Inclán

Cuaderno de dirección

Dramaturgia: S. Gertrúdx

Guión, coreografía, vestuario, decorados y escenas piloto: S. Gertrúdx

(junto al equipo de concepción creativo)

Música: S. Boucher

Maquillaje: E. Lehoux

“Tirano Banderas”

Dirección: S. Gertrúdx

(junto al equipo de producción)

Bibliografía

- ABEL, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York, Hill & Wang, 1963.
- AMORÓS, Andrés (ed.). *'Luces de Bohemia' de Ramón del Valle-Inclán*, (Lluís Pascual, dir.). Madrid, Centro Dramático Nacional, 1983-1984.
- AUSLANDER, Philip. *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. London/ New York, Routledge, 2008.
- AZAÑA, Manuel. "El secreto de Valle-Inclán". Ricardo Doménech (ed.), *Ramón del Valle-Inclán*. Madrid, Taurus/ Alfaguara, 1988, pp. 58-65.
- AZNAR SOLER, Manuel. *Valle-Inclán, antifascista*. Barcelona, Cop d'Idees, 1992.
- AZOR, Ileana. "Los carnavales en México: Teatralidades de la fiesta popular". *América sin nombre*, 8, pp. 58-67. (Documento en línea: <http://biblioteca.universia.net/ficha.do?id=35527180>, publicado en 2008).
- BARBA, Eugenio. *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. México, ISTA/Editora Pórtico de la Ciudad de México/Escenología, 1990.
- BARBA, Eugenio. "Connaissance tacite: gaspillage et héritage", *Les Nouvelles Formations de l'Interprète*. Paris, CNRS Éditions, 2004, pp. 15-21.
- BAROJA, Ricardo. *Gente del 98*. Madrid, Cátedra, 1989.
- BARTHES, Roland. *Écrits sur le théâtre*. Jean-Loup Rivièrè (éd.). Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- BAULÓ, Josefa. "De escritores, pintores y guerrilleros. Valle-Inclán, Alberto Gironella y el Sub-comandante Marcos". *El pasajero*, 6, 2001 (Documento en línea: <http://www.elpasajero.com/gironella.htm>).

- BESNEHARD, Daniel. "Positions d'un dramaturge". *Europe*, 648, 1983, pp. 38-40.
- BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Arco/ Libros, 1997.
- BOBES NAVES, María del Carmen. "El proceso de transducción escénica". *Dialogía*, 1, 2006, pp. 35-53.
- BOLTER, Jay David y Richard GRUSIN. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MIT Press, 1999.
- BOTEZ, Mihai Ioan (dir.). *Neuropsychologie clinique et neurologie du comportement*. Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 1996.
- BRECHT, Bertolt. "Sobre una dramática no aristotélica", *Escritos sobre teatro*. Barcelona, Alba editorial, 2004, pp. 24-95.
- BURSTON, Jonathan. "Synthespians among us: Rethinking the actor in media work and media theory". James Curran y David Morley (eds.), *Media and Cultural Theory*. London/ New York, Routledge, 2003, pp. 250-262.
- BURTIN, Tatiana. "Interartialité et remédiation scénique de la peinture". *Intermédialités*, 11, 2009, pp. 67-93.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El gran teatro del mundo*. Madrid, Cátedra, 2001.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño*. Barcelona, Cátedra, 2001.
- CASTAÑEDA, Jorge G. La Herencia. Arqueología de la sucesión presidencial en México. México, Alfaguara, 1999.
- CHAPPLE, Fredda y Chiel KATTENBELT (eds.). "Key issues in Intermediality in theatre and performance", *Intermediality in Theatre and Performance. Themes in Theatre*. Amsterdam/ New York, Rodopi, 2006, pp. 11-21.

- CLÜVER, Claus. "Intermediality and Interart Studies". Jens Arvidson, Mikael Askander, Jörgen Bruhn y Heidrun Führer (eds.), *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*. Lund: Intermedia Studies Press, 2007, pp. 19-34.
- COLLIER, George A. *Basta!: Land and the Zapatista Rebellion in Chiapas*. Oakland, Food First Books, 1994.
- DE VORGES, Dominique. *Le maquillage: cinéma, télévision, théâtre*. Paris, Dujarric, 1986.
- DÍAZ MIGOYO, Gonzalo. *Guía de Tirano Banderas*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1985.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo. *Las estéticas de Valle-Inclán*. Madrid, Gredos, 1972.
- DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires, Atuel, 2007.
- DOUGHERTY, Dru. *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid, Espiral/Fundamentos, 1982.
- DOUGHERTY, Dru. *Valle-Inclán y la Segunda República*. Valencia, Pre-Textos, 1986.
- DOUGHERTY, Dru. *Iconos de la tiranía: la recepción crítica de Tirano Banderas (1926-2000)*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011.
- DUSI, Nicola. "Translating, Adaptating, Transposing". *AS/SA*, 24, 2010. (Documento en línea: <http://french.chass.utoronto.ca/as-sa/ASSA-No24/Abstracts.html>).
- DUSIGNE, Jean-François. "L'incandescence, la fleur et le garde-fou". Gérard-Denis Farcy y René Prédal (dirs.), *Brûler les planches, crever l'écran : la présence de l'acteur. Actes*

du colloque organisé du 13 au 15 janvier 2000 à l'Abbaye d'Ardenne par le CreDAS, avec la collaboration de l'IMEC et du CNRS. L'Abbaye d'Ardenne, L'Entretemps éditions, 2000, pp. 21-31.

ECO, Umberto. *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*. Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2006.

FARCY, Gérard-Denis. "Du singulier au pluriel". Gérard-Denis Farcy y René Prédal (dirs.), *Brûler les planches, crever l'écran : la présence de l'acteur. Actes du colloque organisé du 13 au 15 janvier 2000 à l'Abbaye d'Ardenne par le CreDAS, avec la collaboration de l'IMEC et du CNRS*. L'Abbaye d'Ardenne, L'Entretemps éditions, 2000, pp. 13-20.

FÉRAL, Josette. "La théâtralité". *Poétique*, XIX/ 75, 1988, pp. 347-361.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. "Valle-Inclán, la anécdota y la fantasía". *La Pluma*, 32, 1923, pp. 1-10.

FERNÁNDEZ MEDINA, Nicolás. "El joven Valle-Inclán en México (1892-93)". *El pasajero*, 9, 2004. (Documento en línea: <http://www.elpasajero.com/vallemexico.html>).

FOLGARAIT, Leonard. *Mural Painting and Social Revolution in Mexico, 1920-1940: Art of the New Order*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

FREUD, Sigmund. "Note sur le bloque magique". *Résultats, idées, problèmes, II*. Paris, Presses Universitaires de France, 1985, pp. 119-124.

GARCÍA SABELL, Domingo. "Españoles mal entendidos: Don Ramón del Valle-Inclán". Ricardo Doménech (ed.), *Ramón del Valle-Inclán*. Madrid, Taurus/ Alfaguara, 1988, pp. 34-42.

GARFIAS MAGAÑAS, Luis. *La Revolución mexicana: compendio histórico político*

militar. México, Panorama, 1983.

GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. London, The Penguin Press, 1969.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Don Ramón María del Valle-Inclán*. Madrid, Espasa Calpe, 2007.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. “La personalidad fantasmagórica de Don Ramón”. Ricardo Doménech (ed.), *Ramón del Valle-Inclán*. Madrid, Taurus/ Alfaguara, 1988, pp. 15-24.

GONZÁLEZ VERA, Juan Antonio. “*Tirano Banderas* de Valle-Inclán. Espacios escénicos en la obra”. Cristóbal Cuevas García (ed.), *Valle-Inclán Universal: La otra teatralidad*. Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pp. 277-285.

GOYTISOLO, Juan. “*Tirano Banderas* y los dictadores árabes”. Publicado en *El País*, 20 de enero de 2013.

HALL, Linda B. *Álvaro Obregón. Power and Revolution in Mexico 1911-1920*. College Station (TX), Texas A&M University Press, 1981.

HERMENEGILDO, Alfredo. “Tensiones entre la ficción y la realidad: Estudios sobre metateatralidad calderoniana”. Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega (eds.), *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja*. Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, pp. 161-176.

HORMIGÓN, Juan Antonio. *Valle-Inclán. Cronología. Escritos dispersos. Epistolario*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987.

- HORMIGÓN, Juan Antonio. “Escenificar a Valle-Inclán”. *Revista ADE Teatro*. Número 137, Octubre 2011.
- HORMIGÓN, Juan Antonio. *La profesión del dramaturgista* (edición de Juan Antonio Hormigón). Madrid, Publicaciones de la ADE, 2011.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis. “Valle-Inclán entre teatro y novela”, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 7, 1988, pp. 65-79.
- JAKOBSON, Roman. “En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción”, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix-Barral, 1984, pp. 67-77.
- JOHNSON, Roberta. “El juego del poder en *Tirano Banderas*”. Leda Schiavo (ed.), *Valle-Inclán, hoy. Estudios críticos y bibliográficos*. Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 1993, pp. 53-60.
- KATTENBELT, Chiel. “Theatre as the art of the performer and stage of intermediality”. Fredda Chapple y Chiel Kattenbelt (eds.), *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam/ New York: Rodopi, 2006, pp. 31-41.
- KOWZAN, Tadeusz. *Littérature et spectacle*. Paris/ La Haye, Mouton, 1975.
- KOWZAN, Tadeusz. “El signo en el Teatro”. María del Carmen Bobes Naves (ed.), *Teoría del Teatro*. Madrid, Arco/ Libros, 1997, pp. 121-153.
- LARRUE, Jean-Marc. “Théâtre et intermédialité: Une rencontre tardive”. *Intermédialités*, 11, 2009, pp. 13-29.
- LAVENDER, Andy. “Mise en scène, Hypermediacy and the Sensorium”. Fredda Chapple y Chiel Kattenbelt (eds.), *Intermediality in Theater and Performance. Themes in Theatre*. Amsterdam/ New York: Rodopi, 2006. pp. 55-66.

- LECOQ, Jacques. *El cuerpo poético*. Barcelona, Alba Editorial, 2004.
- LIMA, Robert. *Valle-Inclán: El teatro de su vida*. Vigo, Ed. Nigra Imaxe, 1995.
- MARINIELLO, Silvestra. “Commencements”. *Intermedialités*, 1, 2003, pp. 47-62.
- MARTIN, Bernard. “Dramaturgie et analyse dramaturgique”. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, 29, 2001, pp. 82-98.
- MÉCHOULAN, Éric. “Le temps des illusions perdues”. *Intermedialités*, 1, 2003, pp. 9-27.
- MERLANT, Christophe. “L'école Lecoq: des mouvements de la vie à la création vivante”. *Les Nouvelles Formations de l'Interprète*. Paris: CNRS Éditions, 2004, pp. 59-70.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. “Présence de lointain et présence de rampe. La scène matrice de l'aura”. Gérard-Denis Farcy y René Prédal (dirs.), *Brûler les planches, crever l'écran : la présence de l'acteur. Actes du colloque organisé du 13 au 15 janvier 2000 à l'Abbaye d'Ardenne par le CreDAS, avec la collaboration de l'IMEC et du CNRS*. L'Abbaye d'Ardenne, L'Entretiens éditions, 2000, pp. 143-156.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. “Quand le son écoute la scène: Une exploration inédite de la matière théâtrale”. *Intermedialités*, 11, 2009, pp. 115-128.
- MONLEÓN, José B. “Valle-Inclán, una ruptura fecunda en el teatro español del siglo XX”. Cristóbal Cuevas García (ed.), *Valle-Inclán universal: La otra teatralidad*. Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pp. 17-46.
- MOSER, Walter. “L'interartialité: pour une archéologie de l'intermedialité”. Marion Froger y Jürgen E. Müller (eds.), *Intermedialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*. Munich: Nodus Publikationen Münster, 2007, pp. 70-92.

- NELSON, Robin. "After Brecht: The Impact (Effects, Affects) of Intermedial Theatre". *Intermédialités*, 11, 2009, pp. 31-48.
- OLIVA, César. "Valle-Inclán: El conflicto entre novela y teatro". Cristóbal Cuevas García (ed.), *Valle-Inclán universal: La otra teatralidad*. Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pp. 185-203.
- OROZCO DÍAZ, Emilio. *El teatro y la teatralidad del Barroco (Ensayo de introducción al tema)*. Barcelona, Editorial Planeta, 1969.
- OUIMETTE, Victor. "El centro patético en *Tirano Banderas*". *Letras de Deusto*, 19, 1989, pp. 233-249
- PAVIS, Patrice. *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós, 1996.
- PAVIS, Patrice. *La mise en scène contemporaine: Origines, tendances, perspectives*. Paris, Armand Colin, 2008.
- PAVIS, Patrice. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona, Paidós, 2011.
- PICON-VALLIN, Beatrice. *Meyerhold. Les voies de la création théâtrale*. Paris, CNRS, 1990.
- PIRANDELLO, Luigi. *Seis personajes en busca de autor*. Madrid, Cátedra, 2007.
- PITOISET, Dominique. "Un autre rapport d'échelle". Béatrice Picon-Vallin (éd.), *Les écrans sur la scène: Tentations et résistances de la scène face aux image*. Lausanne, L'Âge d'Homme, 1998, pp. 322-324.

- PLÂA, Monique. *Aspects du muralisme mexicain*. Paris, Presses Universitaires de France, 2008.
- RAJEWSKY, Irina O. "Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality". *Intermédialités*, 6, 2005, pp. 43-64.
- REMSHARDT, Ralf. "The actor as intermedialist: Remediation, appropriation, adaptation". Freda Chapple y Chiel Kattenbelt (eds.), *Intermediality in theatre and performance. Themes in Theatre*. Amsterdam/ New York, Rodopi, 2006, pp. 22-54.
- RICO, Maite y Bertrand de la Grange. *Sous-Commandant Marcos. La géniale imposture*. Francia, Éditions Ifrane, 1998.
- RISCO, Antonio. *El demiurgo y su mundo: Hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*. Madrid, Gredos, 1977.
- ROCHFORT, Desmond. *Mexican muralists: Orozco, Rivera, Siqueiros*. San Francisco, Chronicle Books, 1993.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier. "Novela, drama y vida: La teatralidad del Quijote". *Edad de Oro*, XXV, 2006, pp. 519-544.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. *Valle-Inclán, caricaturista moderno: Nueva lectura de 'Luces de Bohemia'*. Madrid, Editorial Fundamentos, 2006.
- SCHIAVO, Leda. "El camino del grotesco en Valle-Inclán". Cristóbal Cuevas García (ed.), *Valle-Inclán universal: La otra teatralidad*. Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pp. 75-92.
- SEMO, Enrique. "Reflexiones sobre la revolución mexicana". *Interpretaciones de la*

- Revolución mexicana*. México, Editorial Nueva Imagen, 1981, pp. 135-150.
- SIQUEIROS, David Alfaro. *No hay más ruta que la nuestra*. México, Talleres gráficos de la S.E.P., 1945.
- SIQUEIROS, David Alfaro. *L'art et la révolution*. Paris, Éditions sociales, 1973.
- SPERATTI-PIÑERO, Emma S. *De 'Sonata de otoño' al esperpento (Aspectos del arte de Valle-Inclán)*. Londres, Tamesis Books, 1968.
- STANISLAVSKI, Constantin. *La construcción del personaje*. Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- SUBCOMANDANTE Marcos. *Detrás de nosotros estamos ustedes. Recopilación y notas*. México, Plaza y Janés editores, 2000.
- SUBCOMANDANTE Marcos y Yvon Le Bot. *Le rêve Zapatiste*. Paris, Éditions du Seuil, 1997.
- SUBCOMANDANTE Marcos. *Saisons de la digne rage (présentation et traduction de Jérôme Baschet)*. Paris, Climats, 2009.
- SURLAPIERRE, Nicolas. *L'Art moderne au Mexique 1900-1950*. Paris, Éditions Cercle d'Art, 2007.
- THIERCELIN, Raquel. *La Revolución mexicana*. Paris, Masson et Cie, 1972.
- TRONSTAD, Ragnhild. "Could the Word become a Stage? Theatricality and Metaphorical Structures", *SubStance*, 31/2, 2002, pp. 216-224.
- UMBRALE, Francisco. *Valle-Inclán*. Madrid, Unión Editorial, 1968.

- VALLE-INCLÁN, Joaquín del. *Ramón María del Valle-Inclán: Entrevistas*. Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del. *La Lámpara maravillosa*. En *Obras escogidas*. Madrid, Ediciones Aguilar, 1976, pp. 521-596.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del. *Comedias bárbaras*. Madrid, Centro Dramático Nacional (Cuadernos de trabajo), 1991.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del. *Tirano Banderas: Novela de Tierra Caliente*. Madrid, Espasa Calpe, 1995.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del. *Sonata de invierno: Memorias del Marqués de Bradomín*. Madrid, Espasa Calpe, 2006.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del. *Martes de Carnaval: Esperpentos*. Madrid, Espasa Calpe, 2009.
- ZAMORA VICENTE, Alonso. “Introducción”, *Tirano Banderas: Novela de Tierra Caliente*, de Ramón María del Valle-Inclán. Madrid, Espasa Calpe, 1995, pp. 11-26.
- ZAVALA, Iris M. *La musa funambulesca. Poética de la carnavalización en Valle-Inclán*. Madrid, Orígenes, 1990.
- ZUMTHOR, Paul. “Oralité”. *Intermedialités*, 11, 2009, pp. 169-200.

APÉNDICES

Apéndice 1. Diario de creación

Marzo 2012

Contactamos con diversos profesores dramáticos con el objetivo de contratarlos para dirigir un taller teatral a finales de junio. Nosotros coordinaríamos la preparación del taller y les ofreceríamos distintos materiales de información sobre el proyecto que traduciríamos previamente al francés: un dossier con el resumen del proyecto, con la descripción de los personajes y con imágenes de murales y fotografías de Valle. Tras los primeros contactos, acordamos traducir el guión al francés para que pudieran interiorizar mejor el proyecto.

Marzo-abril 2012

Finalizamos la segunda versión del guión, con mayor presencia de Valle, y encargamos la traducción del mismo a Jonathan Crête, estudiante de traducción de la UdeM.

Nos reunimos con Elizabeth Lehoux, conceptora de los maquillajes del proyecto. Le entregamos el dossier informativo en francés y una copia de la película *Tirano Banderas* (1993) de José Luis García Sánchez.

En abril nos reunimos con Geneviève Bouchard, diseñadora de vestuario. Le entregamos los mismos materiales que a la conceptora del maquillaje.

Mayo 2012

Vemos los primeros bocetos del maquillaje y llegamos a un acuerdo por el coste de los diseños.

Nos reunimos de nuevo con la diseñadora de vestuario y descartamos su participación dado el elevado coste de su presupuesto. Como opción alternativa, nos planteamos realizar los bocetos de vestuario con el programa informático Photoshop.

Por razones económicas y de disponibilidad, decidimos dirigir el taller de teatro en solitario.

Revisamos la traducción del guión y realizamos algunos cambios con la supervisión de Mayra Parra, profesora de traducción en la UdeM.

Finalizamos la tercera versión del guión con la inclusión del subcomandante Marcos en calidad de personaje enigmático. A falta de “mexicanizar” un poco más sus intervenciones, damos por terminado el guión.

Junio 2012

Mes dedicado íntegramente a la preparación del taller de teatro

1a semana: Compra de máscaras Basel para el taller. Reunión con el coordinador del CRE, Javier Lloro, para enviar la convocatoria del taller y reservar un local donde realizarlo.

2a semana: Reunión con el profesor Enrique Pato para la preparación del taller. Reunión con los responsables del *Salon d’essai* de la UdeM para alquilar la sala el día 29 de junio; día de la filmación de la escena piloto.

3a semana: Montaje de los documentos audiovisuales necesarios para la filmación de la escena.

4a semana: Finalización de los montajes audiovisuales. Alquiler y compra de accesorios teatrales.

Taller de teatro: “Valle-Inclán y *Tirano Banderas* a escena” (27, 28 y 29 de junio 2012)

Día I: 27 de junio

Horario: de 5 a 8 pm.

Lugar: *Carrefour des arts* (UdeM)

1. Presentación del proyecto + objetivo del taller (10 min.)

Taller dirigido a la filmación de una escena piloto en el *Salon d'essai* de la UdeM (29 de junio). Se hará una presentación/resumen de la adaptación de TB que hemos realizado (incluyendo el cuadro sinóptico). Hablaremos brevemente de Valle y de su estilo esperpéntico. El triángulo Valle-Tirano-México cobrará gran importancia en la adaptación y también lo abordaremos.

2. Ejercicios de teatro físico

La primera parte del taller consistirá en ejercicios de lenguaje corporal que ayuden a romper el hielo y a desarrollar movimientos y gestos expresivos que comuniquen diferentes emociones e intenciones, sin necesidad de utilizar el lenguaje verbal. Los objetos cobrarán gran protagonismo en esta primera parte.

a) “El saludo”: Caminar por el espacio con cambios de ritmo (rápido, lento). Al cruzarnos con alguien (sin chocar) detenerse un momento mirándolo fijamente a los ojos, a modo de saludo (pero sin hablar).

Duración: 5 min.

Música

b) “Agua y fuego”: Formando un círculo, se entrega una tela azul al primer voluntario. Desde el centro, comienza a moverse inspirándose en el agua (agua estancada, turbia, riachuelo, cascada...) bajo una música de fondo. Seguidamente le entrega la tela y el relevo a otra persona del círculo, quien pasa a ocupar el centro. Así sucesivamente. El objeto tiene una conexión con la persona y está vivo (simboliza algo). No es una mera tela.

Acto seguido se repite el mismo ejercicio con una tela roja que simboliza el fuego. Es evidente que tanto la relación con el objeto como el lenguaje corporal cambiarán.

Duración: 10 min. (5 + 5).

Música

c) “La pluma”: Dividiremos a los participantes en dos grupos. Un grupo realiza el ejercicio y el otro observa.

Coger cada uno una pluma. Repartirse por el espacio. Sentir su peso, sentirla y fundirse con ella como si fuera parte de uno mismo. La ligereza del objeto nos obliga a hacer movimientos casi a cámara lenta, para adaptarnos a su peso. *Feedback:* ¿Cómo se han sentido?

Duración: 10 min.

Música

d) “Balón mágico”: De nuevo, en dos grupos. Primero el balón simboliza algo muy preciado: un ser querido o un objeto frágil y valioso. Después, algo totalmente opuesto: un ser despreciable o nuestro peor enemigo. Alternaremos los dos grupos. *Feedback.* Duración: 15 min.

Ejercicios con las máscaras “Basel”

Máscaras de personajes estereotipados, que ayudan a descubrir movimientos para la creación de personajes “tipo”. Al no ser neutras, dirigen y condicionan al que las lleva. Se suelen trabajar en silencio, sin la ayuda del lenguaje verbal. Excepcionalmente, utilizaremos un poco de música.

-“**El caminar**”: Dos grupos. Entrada individual en canon. Cada personaje con su caminar. Al llegar al centro se sientan en las sillas (predispuestas de antemano). Poco a poco descubren la presencia de los demás personajes (no están solos). Se va cada uno cuando lo decide (de modo escalonado), pero con ritmo distinto a cuando llegaron (ahora tienen prisa por algo).

-“**Estado de ánimo**”: Lo mismo que en el ejercicio anterior pero añadiendo un estado de ánimo... tras sentarse y levantarse el sentimiento es más exagerado (build up).

-“**Escenificaciones**”: Ejercicio individual que consiste en una pequeña escenificación con cada una de las máscaras. A veces se podrán crear dúos. Música de fondo. Lema: “less is more”. Hay que dejar el tiempo de digerir al público. Duración de un minuto y medio por persona.

- **Daisy**: Ambiente de Halloween. Daisy se convierte en una criatura que se mezcla con el ambiente que propone la música. Poco a poco se acerca hacia nosotros en actitud amenazadora (nos quiere dar miedo). Importancia del ritmo “in crescendo”. Música: “Sonidos de Halloween”.
- **Idiot**: Entrada triste. Se siente solo y descorazonado. Las notas de una música le hacen cambiar por un rato y olvidarse de sus penas. De nuevo vuelve la música triste. Música: “Claro de Luna” + “Rap del circo”.
- **Lizard**: Entra oteando el territorio. Un enemigo invisible le asalta y comienza una lucha. O bien gana o abandona...
- **Fatty**: Es el protagonista de un concierto salsa. Tiene carisma y es la estrella de la noche. Nos anima con sus gestos a seguirle...
- **Militar**: Entra en escena muy seguro de sí mismo. El ruido zumbante de una mosca termina sacándole de sus casillas y huye “encabritado”. Tip: no perder nunca al personaje, *build up*...
- **Sloth**: Llega por primera vez a la gran ciudad. Está desorientado por los ruidos. Huye atemorizado.
- **Charlie**: Aparece en plan conquistador. Mira por encima del hombro. Va de “sobrado”. Invita a bailar a Daisy. Dúo de baile.

-“**Contra la lógica**”: Continuamos con las escenificaciones. Esta vez buscamos lo paradójico; ir contra la lógica que nos marca el rostro.

- **Idiot**: Se convertirá en “un ladrón” experto con la ayuda de la música de misión imposible. Tip: los dedos de las manos también hablan; al igual que las puntas de los pies.
- **Lizard**: Trabajo de humanización. Comienza como un lagarto y poco a poco se va humanizando hasta convertirse en una persona que todavía guarda algunos rasgos/tics animales/instintivos. Ejemplo: una persona que está continuamente a la defensiva (a la que salta) y ve enemigos por todas partes.

- **Fatty I:** Vamos a contradecir su rostro afable. Ahora va a esperar el tren y se desespera (in crescendo) porque no llega.
- **Fatty II:** Solo performance ligero como una pluma. Nos interpreta un solo de ballet clásico.
- **Militar:** Un militar que se hace continuamente la víctima. Se lamenta sin parar. Muy sensible. Al borde de las lágrimas...

(Descanso de 15 min.)

Ejercicios con texto

Pasamos de los ejercicios físicos a otros más orientados hacia el texto de la adaptación. Trabajaremos el poema de Valle dedicado al indio mexicano y algunas partes de distintas escenas del guión. Acabaremos representando las mini-escenas tras trabajar la lectura de las mismas. La entonación, el ritmo, el acento, la interpretación, son aspectos claves a trabajar. Procuraremos trasladar a la escenificación el lenguaje gestual trabajado con anterioridad (cuando sea oportuno).

“El poema”: Escucharemos la voz de Valle recitando un poema. Después dividiremos el texto varias partes y, en dos grupos, leerán el poema dedicado al indio mexicano tratando de imitar el acento, el tono y el estilo de voz de Valle-Inclán. A modo de ejemplo, escucharemos el montaje de Voz + Música que hemos hecho con la ayuda de un sintetizador para la escena “Prólogo”.

Duración: 10 min.

“Escenificaciones”

a) Escena II: “La Colonia española” (1a parte)

Explicaremos brevemente el contexto de la escena y los personajes que intervienen en ella.

Personajes: **Tirano Banderas** (Breve descripción), **don Celes** (Portavoz de la Colonia), **Colonia española** (Personaje grupal. Lisonjeros y aduladores del Tirano).

Dividir en dos grupos. Cada uno trabaja la misma escena. Leerla en voz alta interpretando. Después intentar representar la escena ubicándose en el espacio. Hacer una pequeña representación. Alternaremos los dos grupos para que se puedan ver. Acción + observación + *feedback*. Es importante en un proceso de creación el *feedback*.

Duración: 15-20 min.

b) “La Colonia española” (segunda parte)

Buscaremos un dúo que pueda interpretar y trabajar esta escena que se representará a continuación de la anterior.

Duración: 10 min.

Personajes: Tirano y don Celes

Material: Una diana + dardos.

Escena III “El ministro de España” (fragmento)

Contextualizar la escena. Breve descripción de los personajes.

Intervienen: El ministro, sirviente 1, grupo de sirvientes, don Celes, un perro marioneta. Los sirvientes pueden aparecer abanicándolo, haciéndole la manicura. El ministro se dispone a hacer una coreografía minimalista con un espejo sin luna. La escena se interrumpe con la aparición del sirviente 1, que anuncia la llegada de don Celes. Trabajaremos un fragmento de la escena.

Día II: 28 de junio

Horario: de 5 a 8 pm.

Lugar: *Carrefour des arts* (UdeM)

Equipamiento: Sistema de música, Internet, proyecciones, máscaras, objetos (bastón, catalejo).

1. Ejercicios de calentamiento

Formamos un círculo en el centro de la sala y entregamos aleatoriamente seis balones a diferentes personas. Estas pueden lanzarle el balón a quien quieran. No pueden comunicarse verbalmente pero sí a través de la mirada. El objetivo es que se cree una armonía de grupo, donde nos entendamos y nos sintamos sin necesidad de comunicarnos con palabras. Si dos balones chocan o alguno se cae, todos detenemos la actividad y nos agachamos para tocar el suelo y empezar de nuevo. Después, pasamos a un segundo calentamiento más dinámico.

2. Calentamiento sin máscaras inspirándose en diferentes materiales

Desplazarse por el espacio moviéndose como los materiales que iremos diciendo: Champán, barro, hoja de metal, pegamento, etc. También inspirándonos en el elemento del viento; desde la brisa al tornado.

Ejemplo: caminar, correr, saltar, sentarse como el champán, etc.

3. Trabajo con máscaras neutras

Una vez terminado el calentamiento, comenzamos los ejercicios de improvisación con máscaras neutras. Inspirándonos en los animales, trataremos de transformarnos en un animal y poco a poco nos iremos humanizando, conservando algunos “tics” o rasgos del animal escogido aún cuando somos seres humanos.

3.1 Objetos y materiales

Separamos al grupo en dos partes. Unos actúan y los otros observan. Individualmente, mostramos a cada uno un objeto o material y les pedimos que tomen un tiempo para inspirarse y tratar de imaginar cómo entrarían en el escenario y saludarían al público en tanto que el objeto o material que les haya tocado. Como materiales hemos traído plastilina, papel de celofán y plástico con burbujas de aire. Como objetos una peonza, un muelle, una pluma y un balón.

-Del animal al humano

En parejas, cada uno se transformará en un animal y saldrán de lados opuestos del fondo de la sala. Preferimos que escojan libremente el animal en lugar de imponérselo. Además, ni nosotros ni la otra sabe de qué animal se trata. Lo irá descubriendo en interacción con el otro.

Poco a poco, se les indica que se vayan humanizando pero sin perder algún rasgo de la criatura que representan. Todos hemos reconocido alguna vez rasgos animales en los seres humanos. El objetivo es que el actor sea capaz de dejar alguna huella en su lenguaje corporal que nos recuerde al animal que estaba interpretando. Por ejemplo, alguien que se encarna en un lobo, con ese rasgo de querer olfatear, intimidar a las posibles víctimas, puede luego convertirse en ese hombre dominante, que quiere llevar la iniciativa a toda costa. También nos puede servir el ejemplo de ese perro pitbull que combate con su correa y quiere a toda costa acercarse a sus presas, intimidándolas.

Estos ejercicios, basados en el “método Lecoq”, nos ayudarán a construir los personajes esperpénticos de Valle. Recordemos que la animalización, es uno de los rasgos más significativos del Esperpento.

-Del humano al animal

También se puede trabajar el proceso a la inversa: pasar del ser humano al animal. Se puede realizar el ejercicio individualmente o en parejas. Una posible escenificación individual podría ser la de un ser humano que busca nerviosamente entre sus papeles, como si fuera un ratón. Gradualmente, esa persona iría encorvándose, haciendo sobresalir sus rasgos animales. Husmearía de una manera más expresiva y sus extremidades y su torso se replegarían como los de un ratón.

En parejas, se procedería como en el ejercicio anterior; cada persona saldría del lado opuesto de la sala y se iniciaría una interacción entre ambas, mostrando cada vez más los rasgos del animal que lleva dentro.

(Descanso de 15 min.)

3. Creación de una escena

Se divide a los participantes en dos grupos para trabajar dos futuras escenas de la transducción. Se parte de una contextualización concreta, que sirva de base para ir construyendo las escenas.

Contexto 1ª escena: Pertenece a un fragmento de la escena I “Icono del Tirano”. En la pantalla vemos el primer fragmento de entrevista entre Valle y el subcomandante. En el escenario, el dictador firma órdenes de fusilamiento. Se produce una especie de “producción en cadena” donde los miembros de su séquito cumplen una función determinada dentro del ritual de la firma. Acciones robóticas basadas en el lenguaje corporal. Sonidos pregrabados acentuarán y subrayarán los gestos. La acción se verá interrumpida con la llegada de un prisionero maniatado.

De momento, no queremos introducir el lenguaje verbal hasta escenas posteriores.

Para este primer caso, se les pide que busquen una serie de gestos, relacionados con la firma de órdenes de fusilamientos del Tirano. Se necesita una persona que interprete al dictador y el resto que formarán parte de su séquito. Estos últimos portan máscaras neutras.

La localización de la escena: el despacho/cuartel de Tirano.

Decorado y objetos: La mesa de su despacho, un flexo antiguo, un matasellos con su tinta, hojas y el catalejo del dictador.

Descripción: Se trata de escenificar una producción en cadena que genere un ritmo “in crescendo” con la presencia del dictador. Este ritmo se verá interrumpido con la llegada de un prisionero indio, al que dos soldados del séquito llevan a rastras y maniatado en presencia del Tirano. El objetivo es ir desarrollando un lenguaje gestual codificado que, sin utilizar palabras, deje clara la función de cada persona dentro del engranaje de la firma de fusilamientos. Al mismo tiempo, queremos subrayar el carácter robótico de los soldados del séquito.

Una vez contextualizada la escena, se deja un tiempo para que los actores vayan encontrando vocabulario y material. En ocasiones, vamos dando indicaciones para ir dando cuerpo a la escena.

Contexto 2ª escena:

La segunda escena se refiere a un momento de la adaptación en que el Tirano, cual director de orquesta, dirige a sus soldados en una especie de acción/reacción, donde queda claro quien lleva la voz cantante ya que este se erige en el marionetista que controla a sus marionetas. Poco después se descubre que el coronel Domiciano de la Gándara acaba de desertar del grupo.

La localización de la escena: el despacho/cuartel de Tirano.

Decorado y objetos: no son necesarios para la acción de la escena.

Descripción: Una escena donde la coreografía juega un rol esencial. En principio se les pide que busquen gestos de acción-reacción donde los movimientos de los soldados son consecuencia de los del dictador. Después se les va indicando que utilicen el espacio, que busquen otras formaciones alternativas a la línea recta. Así, vamos descubriendo posibilidades ilimitadas de la idea inicial. El dictador les puede hacer mover por todo el escenario, ordenándoles en distintas formaciones, cual centurión romano. Los gestos también son ilimitados pudiendo ir desde los más típicos del saludo o la marcha militar, a ritmos de percusión corporal utilizando las manos y los pies. Descubrimos que podemos jugar con los cambios de ritmo; pasando de un movimiento frenético a otro en cámara lenta, por ejemplo.

En un futuro, nos planteamos jugar con las sombras para tratar de proyectar al dictador a gran escala, dirigiendo los movimientos de los soldados. Se trata de distintas posibilidades escénicas que iremos probando durante el proceso de creación. Todo ello con el objetivo de enriquecer el mensaje narrativo original.

Día III: 29 de junio

Horario: de 9 a 14:30 pm

Lugar: *Salon d'essai* de la UdeM

Equipamiento: Sistema de música, Internet, proyecciones, máscaras, objetos (bastón, catalejo).

Encuentro con el técnico de luz y sonido

Entre las nueve y las diez de la mañana nos reunimos con Jérémie Dalpé, técnico de la sala, previamente a la llegada de los actores. El objetivo es dejar preparado un PowerPoint de la secuencia a grabar con las proyecciones, las películas y la música necesarias. Explicamos al técnico las necesidades y escogemos en función de las disponibilidades. Tras hablar con él acordamos

elegir dos iluminaciones básicas, y la pantalla de proyección que requiera menos tiempo de instalación.

Materiales audiovisuales necesarios para la escena Prólogo “La despedida”

Proyección documental de Eisenstein: Montaje realizado la semana pasada con el programa iMovie de Apple. Una vez realizado este, hemos trabajado mano a mano con el compositor, Sylvain Boucher, para incorporar la música.

Audio del poema de Valle: Hemos grabado nuestra propia voz utilizando un iPhone y tratando de ajustarnos lo máximo posible al acento y al tono del escritor gallego. Para ello hemos escuchado fragmentos de la voz real de Valle recitando un poema. El audio está disponible en el siguiente enlace:

http://palabravirtual.com/index.php?ir=ver_voz.php&wid=2033&t=El%20pasajero&p=Ram%F3n%20del%20Valle%20Incl%E1n&o=Ram%F3n%20del%20Valle%20Incl%E1n

Después hemos ajustado el tono con la ayuda de un sintetizador, tratando de acercarnos lo máximo posible a la voz de Valle. La siguiente etapa ha consistido en añadir a la grabación la melodía melancólica compuesta por Sylvain Boucher para el poema.

Trabajo previo a la filmación

Escena prólogo: Comienza con Valle entrando en el escenario y visionando el documental. Tras las primeras pruebas nos percatamos de que el escritor no podrá detenerse en medio del escenario, como pretendíamos, sino en una esquina, mirando el documental en diagonal. La razón es la visibilidad de los espectadores. Como el escenario no tiene un gran fondo, si Valle se detiene en el centro impide que los espectadores de las primeras filas puedan ver la proyección.

Trabajamos durante más de dos horas en la coreografía y en los gestos de los miembros del séquito del Tirano. Buscamos que estos sean lo más inteligibles posibles para el espectador. También buscamos el momento ideal para la entrada del dictador. Finalmente decidimos que este entre después, una vez instalado el ritmo de la “producción en cadena”. La llegada del Tirano provocará que el ritmo se acelere, pues los soldados se sienten intimidados con presencia.

También perseguimos el mejor momento para la entrada del prisionero, que interrumpe la acción. El objetivo es sorprender a la audiencia y dramatizar al máximo la escena.

Iluminación de base: en tonos rojizos y malvas; simbolizando la puesta del sol.

Materiales audiovisuales necesarios para la escena I “Icono del Tirano”

1. Proyección entrevista I: Filmación de la 1ª parte de la entrevista entre Valle y el subcomandante Marcos. Grabación realizada el día 26 de junio, en casa de la profesora Monique Sarfati, entre las 4 y las 8 de la tarde. Montaje de la entrevista realizado el día 27 con el programa iMovie. De momento, barajamos dos posibilidades para la entrevista; una con audio y otra muda. En la filmación del día 29 hemos utilizado la versión con audio.

2. Proyección cuadro de Siqueiros “Caín en los Estados Unidos” (1947): Después de la firma de órdenes de fusilamiento por parte del Tirano, este se queda solo en el escenario y toma un catalejo enfocando hacia la pantalla. La proyección nos muestra el cuadro de Siqueiros. Es el fin de la escena.

Trabajo previo a la filmación

Escena “Icono del Tirano”: Comienza con el séquito del Tirano representando una formación en cadena donde cada uno tiene asignada una tarea. Una persona toma un papel de un fajo, se lo entrega a otra que lo prensa, y esta a otra que lo coloca en la mesa. Su ritmo va decreciendo. Con la llegada a escena del dictador, el ritmo se acelera. Su mera presencia intimida a los miembros del séquito. Cuando Tirano les da la espalda y se aleja del grupo estos vuelven a relajar el ritmo. Este hecho provoca que el dictador se vuelva a acercar a ellos y el ritmo se acelera hasta que este decide sentarse en la mesa. En ese momento la cadena se detiene para apartarle la silla y dejarle espacio para acomodarse. De nuevo vuelve la cadena; esta vez con el Tirano tomando el matasellos y estampando con fuerza cada hoja. Ahora él también forma parte de la cadena. Por tercera vez, el ritmo irá aumentando hasta la llegada del prisionero indio maniatado. En ese momento, se produce un cambio brusco. Todo se detiene. Y el dictador se mueve muy lentamente, avanzando hacia el prisionero y deleitándose en su desprecio hacia el indio.

Durante el tiempo de trabajo sobre el escenario, hemos intentado encontrar el momento idóneo para la entrada del prisionero. También hemos dado cuerpo a la idea del coro, formado por el séquito del Tirano. Cuando este se levanta para acercarse al prisionero, los componentes de la cadena humana se aproximan hasta formar un coro humano. Poco a poco irán mimetizando las acciones del dictador a través del lenguaje corporal. Todos a una irán reaccionando como si de un solo cuerpo se tratara, a cada uno de los gestos del dictador para con el indio. Después hemos buscado el mejor momento para que el coro abandone el escenario. Una vez que el Tirano ordene a los soldados que se lleven al prisionero y que vuelva a su escritorio, los miembros del coro irán retrocediendo hasta desaparecer de la escena. Llegamos al final cuando el dictador se queda solo en la intimidad y toma su catalejo para observar lo que pasa fuera con el prisionero. La proyección del cuadro de Siqueiros nos indica que la tortura se ha ejecutado y el sonido de los disparos nos anuncia el fusilamiento del indio. *Blackout* y fin de la escena.

Iluminación de base: en tonos azules y blancos; simbolizando la frialdad robótica del dictador.

Conclusiones

Al término del taller, las sensaciones son positivas. Teniendo en cuenta el tiempo limitado para el trabajo y la falta de experiencia de la mayoría de los participantes estamos satisfechos con el resultado. Es evidente que el producto conseguido no está ni mucho menos terminado, pues es el resultado de pocas horas de trabajo. Pero sí que arroja luz sobre el potencial de las escenas. A pesar de los distintos errores de coordinación y de “timing”, podemos imaginar cómo pueden llegar a ser con bastantes más horas de dedicación. En el mes de agosto abordaremos el montaje audiovisual de las escenas piloto.

El taller nos ha servido para ver que es posible poner a escena la obra con actores amateurs o sin experiencia. Sin embargo, el alquiler de accesorios, de la sala y de los técnicos nos abre muchos interrogantes con respecto a la viabilidad económica del proyecto. Sería necesaria una búsqueda de subvenciones para realizar una puesta en escena con garantías. Se abre pues una nueva etapa dentro del proyecto. Una vez redactada la tesis, nos dedicaremos de lleno a la búsqueda de apoyos económicos. Si estos se consiguen, la representación seguirá adelante para diciembre de 2012. Si no, la etapa de producción tendría que posponerse.

Agosto 2012

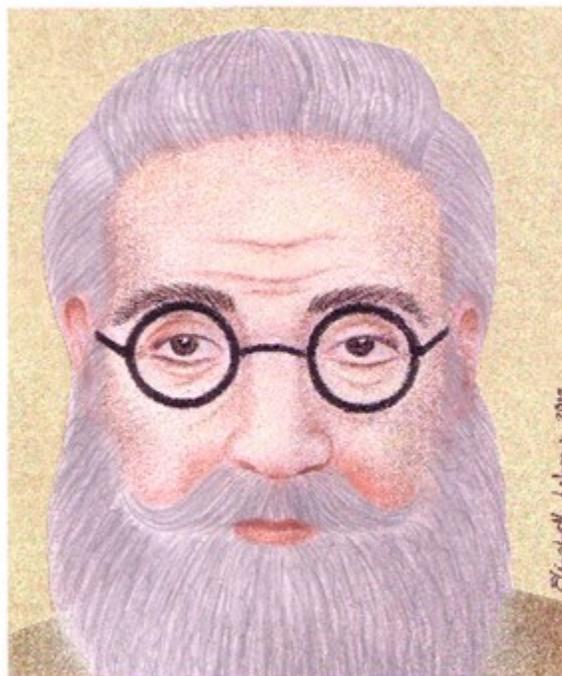
Búsqueda de fondos de pantalla con texturas antiguas o de época para los bocetos de maquillaje. Una vez enviados a la autora, Elisabeth Lehoux, esta finaliza los bocetos de siete personajes principales de *Tirano Banderas*, que formarán parte del Cuaderno de dirección.

Montaje de tres escenas pilotos con el material grabado durante el taller. Con el compositor de la música, Sylvain Boucher, trabajamos en algunos efectos sonoros que subrayen los movimientos de los artistas.

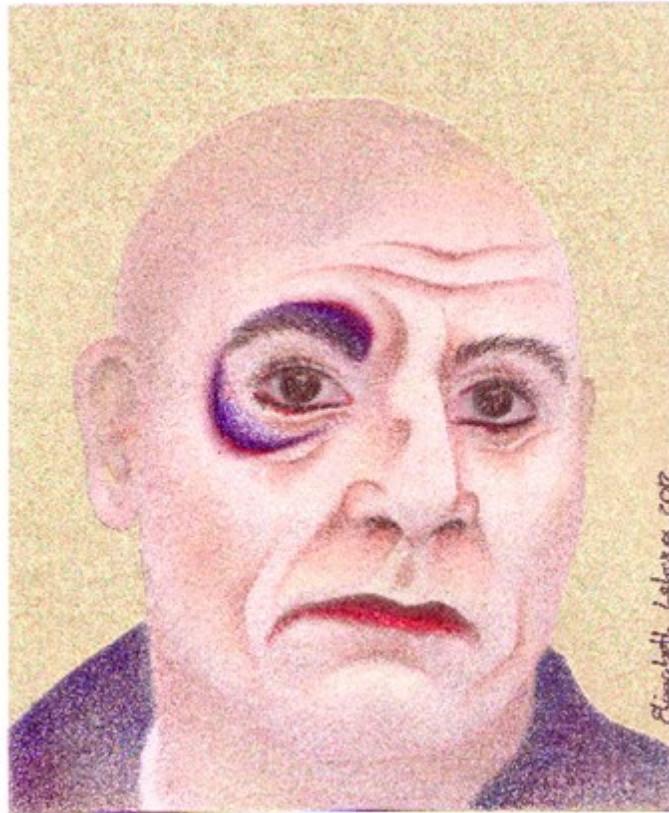
Recreación del vestuario de los varios personajes con la ayuda del programa Photoshop.

Apéndice 2. Bocetos del maquillaje final (por Elisabeth Lehoux)

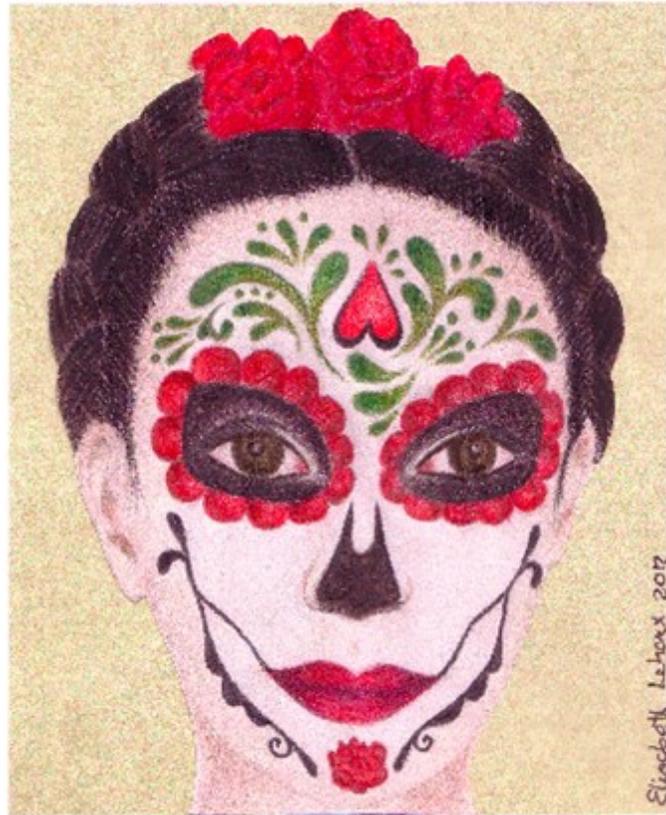
1. Boceto de Valle-Inclán



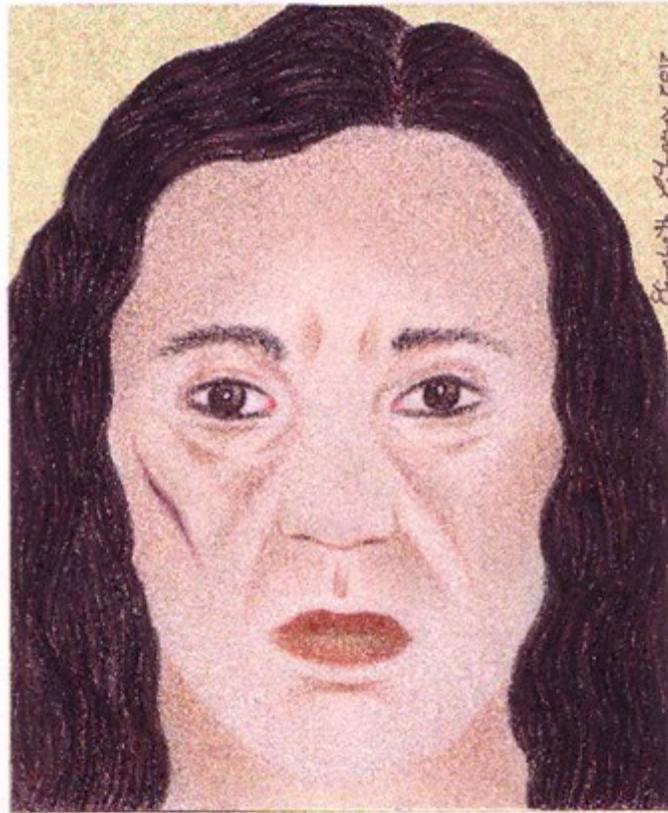
2. Boceto de Tirano Banderas



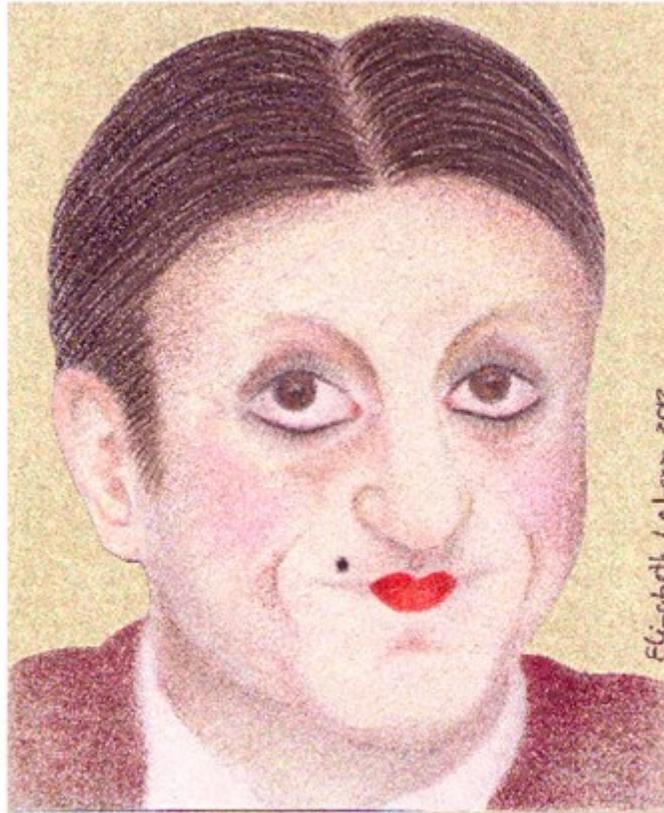
3. Boceto de Lupita



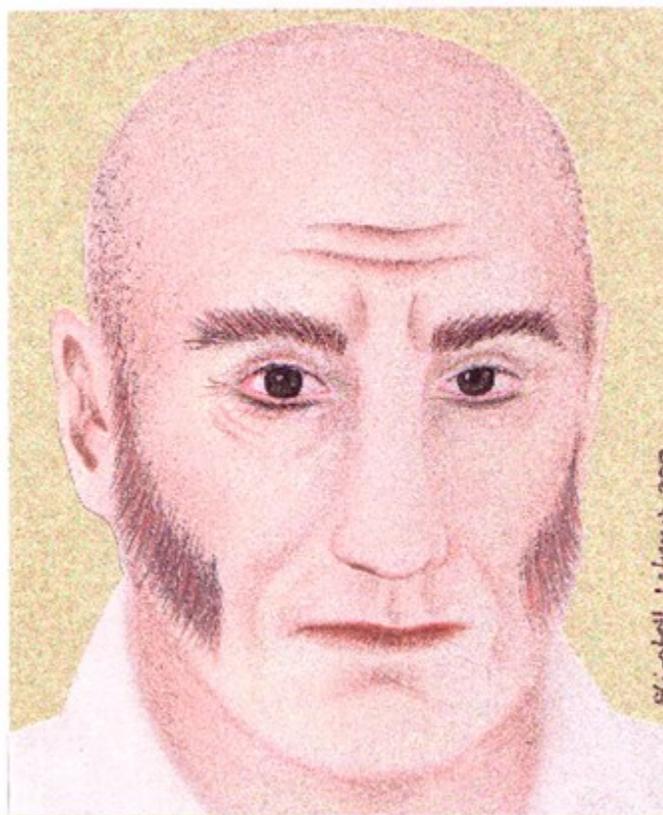
4. Boceto de Zacarías



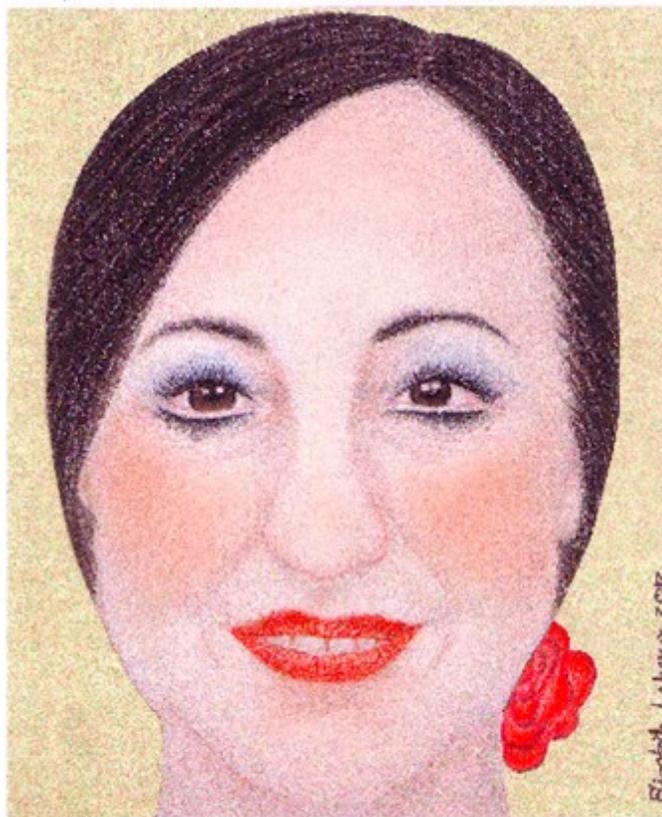
5. Boceto del ministro de España



6. Boceto de don Celes



7. Boceto de Mujer de la Colonia española



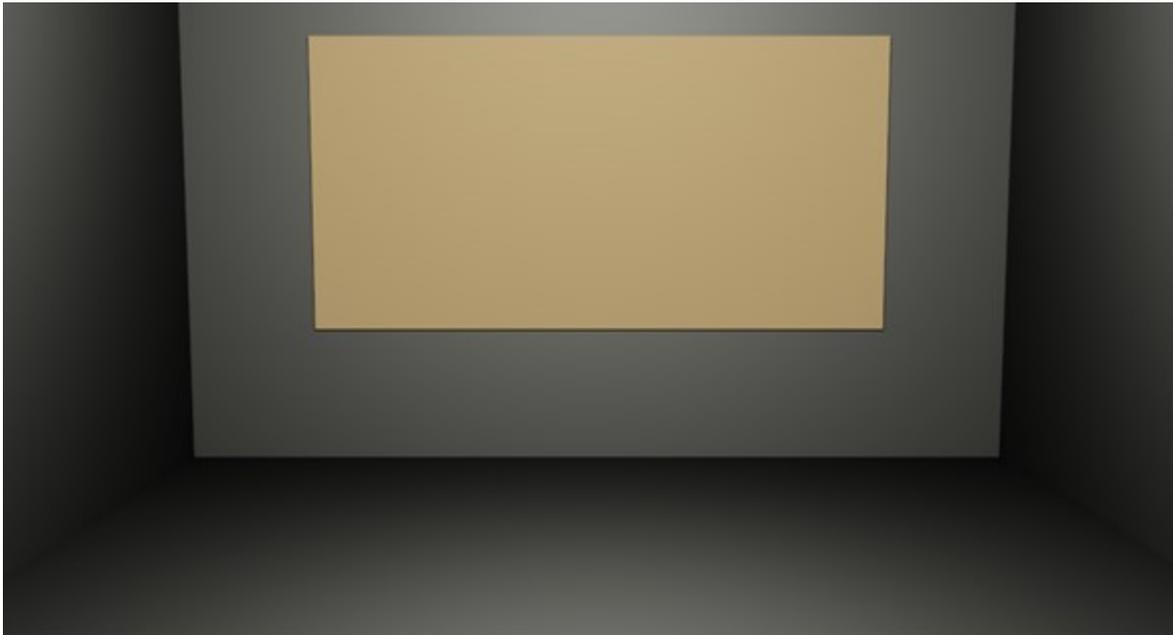
Apéndice 3. Montaje del vestuario

De izquierda a derecha: Ministro de España, Valle-Inclán y Tirano Banderas.

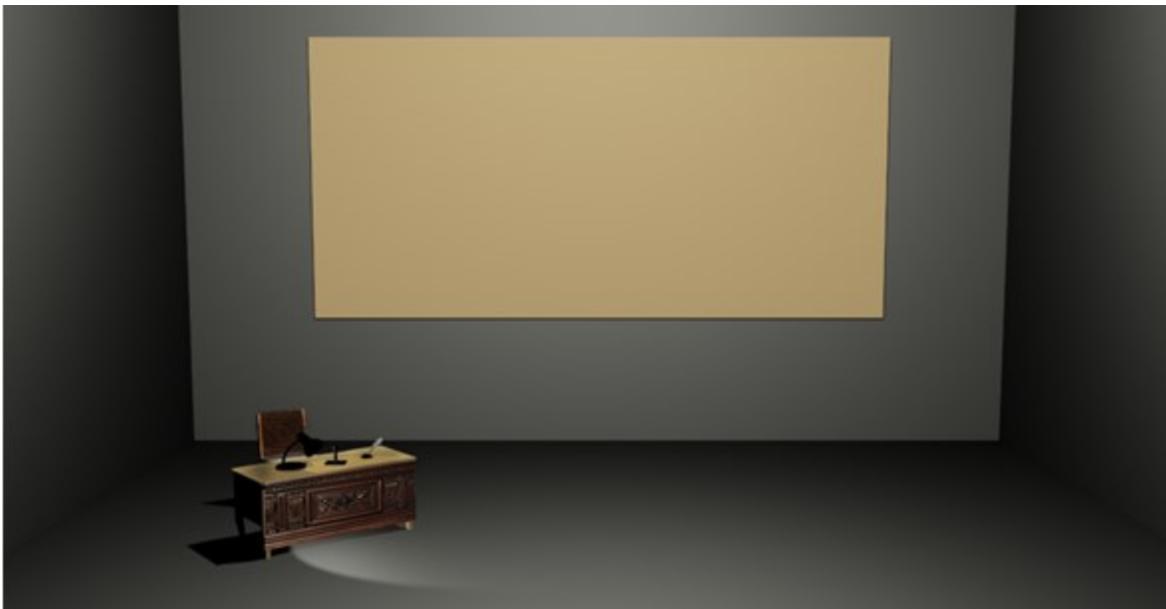


Apéndice 4. El Decorado

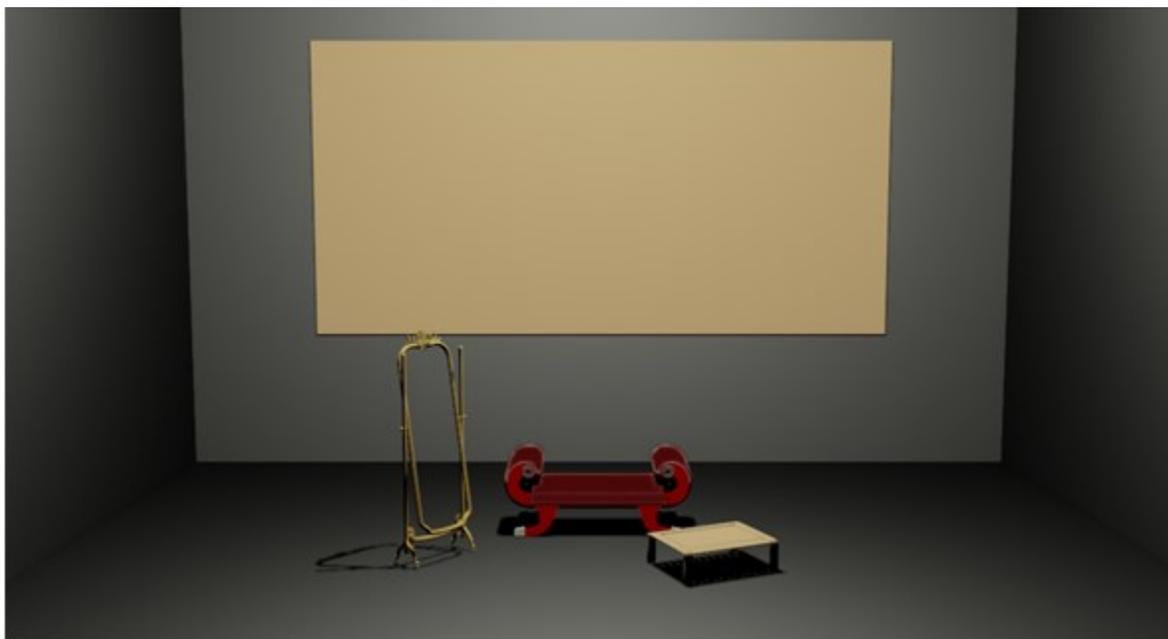
1. Escena Prólogo: “La despedida”



2. Escena I: “Icono del Tirano”; Escena II: “La Colonia española”; Escena IV: “El *meeting*”; Escena V: “Censura”; Escena VI: “La fuga”; Escena X: “Revolución”



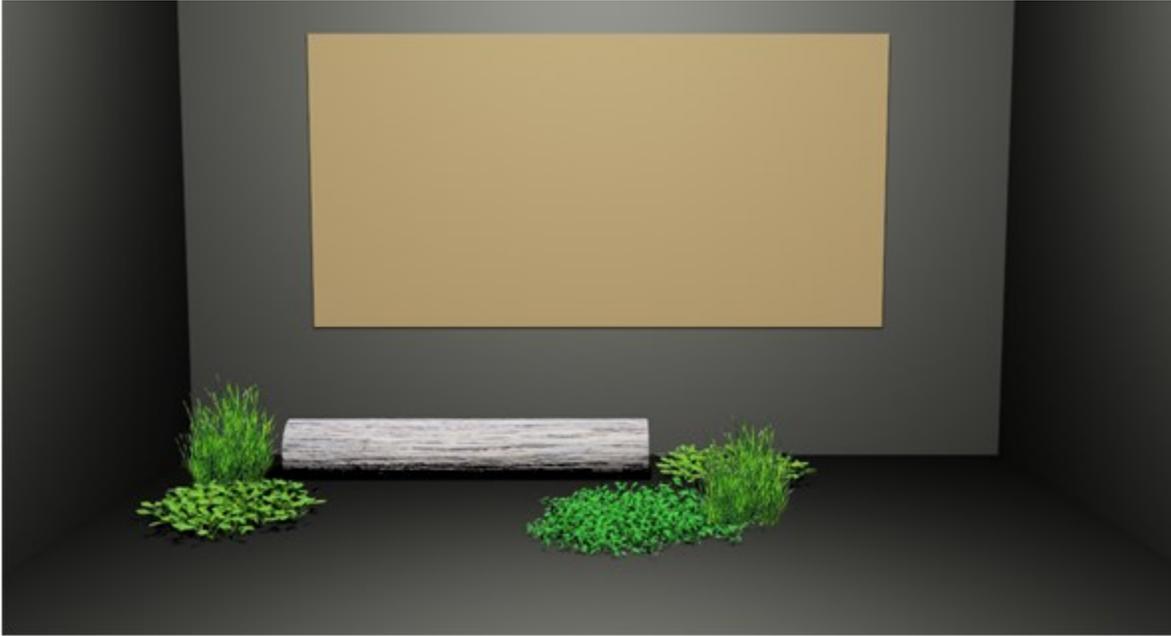
3. Escena II: “El ministro de España”



4. Escena VII: “Mal presagio”; Escena VIII: “Cruel amuleto del destino”



5. Escena IX: “Preludio de una batalla”



Apéndice 5. La música (CD adjunto)

A modo de ejemplo, presentamos la partitura del “Prólogo”. El resto de la concepción musical figura en el CD adjunto.

PRÓLOGO

The musical score for "Prólogo" is presented in two systems. Each system consists of three staves: Cello (bass clef), Bass Drum (bass clef), and Piano (treble clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The first system shows the Cello playing a melodic line with some grace notes, while the Bass Drum and Piano are silent. The second system, starting at measure 8, shows the Cello continuing its melodic line, the Bass Drum playing a rhythmic pattern, and the Piano playing a complex, multi-measure rhythmic figure with triplets.

2

15

Musical score for measures 15-19. The score is for four instruments: Sandoneon, Cello, Bass Drum, and Piano. Measure 15 starts with a rest for all instruments. In measure 16, the Sandoneon plays a melodic line with a slur over the last two notes. The Cello plays a sustained chord. The Bass Drum plays a rhythmic pattern. The Piano plays a complex rhythmic pattern with a triplet. Measures 17-19 continue with similar patterns for all instruments.

20

Musical score for measures 20-23. The Sandoneon plays a melodic line with a triplet in measure 20. The Cello plays a sustained chord. The Bass Drum plays a rhythmic pattern. The Piano plays a complex rhythmic pattern with a triplet in measure 20. Measures 21-23 continue with similar patterns for all instruments.

24

Musical score for measures 24-29. The Sandoneon plays a melodic line with a triplet in measure 24. The Cello plays a sustained chord. The Bass Drum plays a rhythmic pattern. The Piano plays a complex rhythmic pattern with a triplet in measure 24. Measures 25-29 continue with similar patterns for all instruments.

30

Musical score for measures 30-33. The Sandoneon plays a melodic line with a triplet in measure 30. The Cello plays a sustained chord. The Bass Drum plays a rhythmic pattern. The Piano plays a complex rhythmic pattern with a triplet in measure 30. Measures 31-33 continue with similar patterns for all instruments.

4

34

SANDONEON

CELLO

BASS DRUM

38

SANDONEON

CELLO

BASS DRUM

PIANO

43 5

Musical score for Sandoneon, Cello, and Piano. The score is divided into three staves. The Sandoneon part (top staff) begins with a melodic line. The Cello part (middle staff) provides a harmonic accompaniment with sustained chords. The Piano part (bottom staff) features a complex chordal structure, particularly in the final measure, which is indicated by a large number of vertical lines representing notes.

Apéndice 6. Escenas piloto (DVD adjunto)

Las escenas filmadas en el taller figuran en el DVD adjunto.

