



Beatriz López López

RON LALÁ: UNA POÉTICA TEATRAL

Director/a:

Javier Huerta Calvo

Máster Universitario en Teatro y Artes Escénicas

Instituto del Teatro de Madrid

Facultad de Filología

UCM

Curso académico: 2016/2017

My stage is the greatest in the world.
Give back to the ones who struggle with me stay true.
Reminding me to see my only chosen destiny.

Christina Aguilera.

A aquellos que han creído en mí incondicionalmente;
los de ayer, los de hoy, y los de siempre.

A los referentes que me han inspirado impregnando
mi esencia con su mágico brillo.

Muchas gracias de todo corazón, cómplices.

Que la honestidad y la valentía guíen siempre la lucha.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1. CONCEPCIÓN TEÓRICA	3
1.1.Fundamentos teóricos	3
1.2. La poética de Ron Lalá	7
2. CERVANTINA: CONSOLIDACIÓN DE LA POÉTICA	40
CONCLUSIONES.....	57
BIBLIOGRAFÍA.....	59
ANEXOS	62
I. ANEXO I: La historia de la compañía	62
II. ANEXO II: <i>Cervantina</i> : escenas	66
III. ANEXO III: Ron Lalá: una poética teatral. Cuestionarios	81

INTRODUCCIÓN

Ron Lalá¹ es una compañía de teatro, humor y música en directo cuya esencia dramática se erige en una composición poética de textos originales y música provistos de un lenguaje escénico propio, y un humor crítico e inteligente resultado de un trabajo de creación colectiva cuyo significado último es el teatro; el arte escénico entendido como celebración y concebido como un todo dramático dotado de significado pleno.

Desde su fundación en 1996, la compañía ha creado y producido diversos espectáculos tales como *Cervantina* (en 2016, en coproducción con la Compañía Nacional de Teatro Clásico), *En un lugar del Quijote* (en 2013 en su primera coproducción con la CNTC), *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folía)* (en 2012), *TIME al tiempo* (2011), *Mundo y final* (2008), *Mi misterio del interior* (2006) o su primer espectáculo *Si dentro de un limón metes un gorrión el limón vuela* (2002). Asimismo, la compañía ha realizado considerables giras nacionales e internacionales y ha obtenido varios galardones, entre los cuales destacan el Premio Max a la Mejor Compañía/Empresa de Artes Escénicas en 2013 por *Siglo de Oro, siglo de Ahora (Folía)* y el Premio Max al Mejor Espectáculo Musical por *Cervantina* en 2017.

En términos generales la poética teatral del grupo Ron Lalá responde a la fórmula que combina y fusiona la palabra, la música y el humor cuyo resultado es teatro, con el significado pleno de diversión y de fiesta. De este modo, su naturaleza dramática subyace en un riguroso cuidado y uso intencionado de la palabra que adquiere razón verdadera en el espectador, quien de manera activa y libre ha formado parte del hecho escénico y lo ha interpretado. Con estas premisas afronta la compañía, que presenta una formación amplia y variada en una diversidad de disciplinas artísticas, toda producción teatral. La involucración completa desde la génesis en el proceso creativo, que comienza siempre con la elaboración de un texto nuevo y que termina con la puesta en escena del mismo convertido en montaje teatral donde este adquiere sentido, es determinante para la realización de un trabajo honesto, valiente y de calidad. Estas aseveraciones son realizadas sin perder de vista la necesidad de la distancia cronológica, para considerar si una manifestación artística merece mantenerse en la historia. Sin embargo, ha de ser labor urgente y necesaria de los filólogos, periodistas y docentes el ser capaces de apreciar y

1 Historia y producción completa y detallada de la compañía, véase anexo I, pág. 59.

dar cuenta de las nuevas propuestas teatrales de la contemporaneidad. Y para ello es imprescindible abordarlas en el marco temporal en el cual se encuadran.

El impacto y recepción del teatro de Ron Lalá por parte del público, incluido el adolescente y juvenil, es, sin duda alguna, una de las razones capitales por las cuales, desde el perspectivismo que me concede mi formación periodística y filológica con experiencia en la labor docente, consideré pertinente e interesante someter a estudio la producción dramática de la compañía. A la fidelización de espectadores de su primer repertorio contemporáneo se ha ido sumando una cantidad notable de amantes del teatro que conocieron a la compañía a través de alguna, varias o de todas sus versiones o adaptaciones clásicas. En concreto, este análisis nace como continuación de un primer estudio germen, *Ron Lalá: los nuevos clásicos del teatro actual* [2016] enmarcado en el tratamiento de las adaptaciones clásicas en nuestro teatro actual a través de Ron Lalá y en concreto de sus dos primeras inmersiones clásicas: *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folía)* y *En un lugar del Quijote*. La primera de ellas supuso la toma de contacto con la compañía, a la que agradezco enormemente el amable e inmejorable trato siempre recibido junto a su generosa y desinteresada colaboración, reflejo de la humildad y grandeza que caracteriza a su ejercicio profesional y valor humanos, y sin los cuales no hubiera sido posible abordar los dos estudios realizados, ni tan siquiera haberlos establecido en los términos de valentía, honestidad y precisión que un análisis de investigación teatral exige.

Siguiendo las premisas establecidas por Jorge Dubatti [2002], el presente análisis de la poética teatral de Ron Lalá está desglosado en las tres dimensiones dramáticas que vertebran el suceso escénico: la dramaturgia del autor, la dramaturgia del director y la dramaturgia del actor. De este modo, el estudio estará dividido en dos partes bien diferenciadas: una primera de análisis metodológico de la poética teatral de la compañía Ron Lalá a través del estudio filológico y teatral de todas sus producciones con una fundamentación teórica previa, que posibilite sistematizar su concepción dramática, y una segunda parte de análisis de aplicación práctica de dichas premisas a través de la última producción de la compañía, *Cervantina*, último montaje que representa la consolidación que permite apreciar los cimientos y la evolución a lo largo de dos décadas de su poética teatral.

1. CONCEPCIÓN TEÓRICA

1.1. Fundamentos teóricos

Toda pieza teatral se encuentra determinada por una manera de entender el mundo, el teatro, y un doble papel: el de la realidad y el del artista. «La concepción de teatro es la conciencia que tiene el teatro de cada época sobre la conjunción de estos elementos» [Aguirre: 2011]. Precisamente es esta necesidad de responder a un periodo histórico determinado la que confiere al arte escénico un carácter de cambio y perspectivismo. Debido a ello no existe un prisma único mediante el cual ver el reflejo de una época concreta. No debe perderse de vista como afirma Aguirre que en último término «una concepción de teatro es relativa en la medida que coexiste, se aproxima, se opone e influencia a otras concepciones de teatro en un momento dado».

Siguiendo a Urzainqui [1997] los maestros del Arte comenzando por el preceptor por excelencia Aristóteles eran tan solo intérpretes de esa ciencia universal fundada en la observación de la Naturaleza. En el caso de la interpretación de la *Poética* aristotélica [1991] es importante matizar la consideración de que toda técnica, arte o ciencia productiva llevaba la denominación genérica de «poética». La poética es, por tanto, una de las artes no utilitarias, cuyo fin es la creación de una obra verbal destinada a producir un placer o agrado en quien la oye o la lee. Derivado de ello, el adjetivo «poética» supone el sustantivo «arte». Aristóteles se propone por tanto tratar del «arte» o «técnica» de la poesía. De este modo, en cuanto la poética es una «técnica» (o ciencia constructiva) su finalidad no es el conocer por el conocer mismo (ciencia teórica) sino el conocer para hacer. Lo mismo sucede con sus predecesores Ignacio Luzán y Nicolás Fernández de Moratín, quienes a partir de la observación vertían sus disertaciones, cuyo valor y alcance radicaba en su capacidad para captar y formular unos principios universales, unas reglas, pero no para crearlos. Más tarde el filósofo y escritor Ortega y Gasset [1977] concibe el teatro como una metamorfosis en la que el actor y el escenario forman parte corporal de lo que él denomina *metáfora visible*. «El ser como no es el ser real, sino un como-ser, un cuasi-ser: *es la irrealidad como tal*. El *ser como* es la expresión de la irrealidad». [1977:43]. Esta aseveración lleva a la condición de que la mente sea capaz de apreciar el mundo imaginario que es el teatro, de naturaleza virtual y que es por tanto *irrealidad* y *fantasmagoría*.

El teatro es una dramatización de la vida, pero también una desdramatización de la misma, puesto que revive escenas que habitan en el inconsciente humano; de ahí nace la

condición innata de inquietud del hecho escénico. El verdadero teatro siempre conmociona y nos coloca en un lugar que indeterminado es muy preciso: allí donde la conciencia es real e irreal al mismo tiempo. Aquí subyace la idea de fuerza del arte dramático: el cuestionamiento. El cuestionamiento inmortal, aquel que lanza interrogantes que son respondidos por otros nuevos es la esencia teatral. De este modo, es a partir de un cuestionamiento del que parte Jorge Dubatti [2009: 15-17] para realizar un acercamiento conceptual al estudio de la poética dramática, que encuentra sus raíces e impronta en el primero de los interrogantes: la definición del arte escénico y, por tanto, de la corriente filosófica que le da vida. Siguiendo su estudio *Introducción a los estudios teatrales* es determinante considerar a toda una ontología de objetos específicos que se ven por tanto inmersos dentro de una filosofía concreta. Esta forma de pensamiento no es por tanto una reformulación de los estudios dramáticos, sino de toda la historia. Y de este modo precisa:

La Filosofía del Teatro nace de la necesidad de cuestionar y superar las definiciones de teatro incluidas en los diccionarios. [...] También, de la necesidad de desenmascarar la concepción monista de teatro que implica la actitud académica de evitar una definición [2009:15].

Por tanto, la Filosofía del Teatro establece que el teatro es un acontecimiento que se encuentra enmarcado dentro de la existencia del ser humano. El teatro nació y morirá con el hombre, productor de entes oximorónicos, a la vez materiales e ideales, concretos y abstractos, históricos y ahistóricos, terrenales y metafísicos, como el teatro. Una Filosofía del Teatro es, entonces, una filosofía de la praxis humana. Y es a partir de esta concepción del teatro como disciplina inherente al ejercicio humano que nace el concepto de poética, de la dinámica de la poesis en el suceso escénico producido, ejecutado e interpretado por el hombre.

Todos estos principios que han ido conformando la poética teatral no han de ser considerados como una serie de fundamentos propuestos simplemente por determinadas voces autorizadas, sino como el resultado de un ejercicio arduo y dedicado realizado por muchos críticos, para poder conocer y determinar los mecanismos básicos de la creación artística con vigencia universal, desde el convencimiento de la importancia definitiva de la psicología del espectador.

De entre los múltiples sentidos del término «poética» señala Susana Tarantuviez [2001: 93] el de «conciencia formal del autor, la cual puede deducirse de su práctica

creadora o de sus posturas teóricas explícitas en relación con la obra literaria». Por su parte Luis Emilio Abraham [2005: 26] precisa aún más al concebir la poética de autor, o poética de un corpus teatral, como «un saber generalizador sobre un conjunto particular de obras y, frente a la poética entendida como la teoría de la literatura, es una noción ligada sobre todo a la vertiente crítica de los estudios literarios en su misión indagadora de los principios que orientan una práctica concreta de escritura». A esta conclusión llega a partir de los presupuestos teóricos enunciados por Dubatti, quien en síntesis define la poética como el conjunto generalizador sobre un saber. Incluso un grupo particular de obras. Esta es una noción ligada a la vertiente crítica de los estudios literarios en su misión indagadora de los principios que orientan una práctica concreta de escritura. No obstante, la poética no implica únicamente descripción e interpretación de sus selecciones temáticas y formales, sino también de los principios estéticos que la sostienen, y sobre todo de su concepción del hecho teatral. De esta forma, la poética en el campo teatral puede deslindarse en diferentes dimensiones que pueden concretarse en las siguientes: la poética de autor, la poética de director y la poética de interpretación. Aunque puede entenderse en base como la estructura dramática es en la puesta en escena donde toda ella adquiere sentido completo y por extensión la dramaturgia se conglera en el todo escénico. Así concluye Dubatti [2002: 60] su definición de poética teatral:

La poética es el estudio del acontecimiento teatral a partir del examen de la complejidad ontológica de la *poíesis teatral* y de la zona de experiencia que esta funda en su relación pragmática con el convivio y la expectación. La Poética se preocupa entonces por estudiar simultánea e integradamente en una unidad: el trabajo humano para la constitución de la poética, la estructura y la concepción del teatro.

Por otro lado, para el estudio de la poética resulta fundamental diferenciar entre la obra dramática y el texto dramático pues no son lo mismo y uno forma parte vertebral de la consecución correcta del segundo. Así, siguiendo a José Luis García Barrientos [2007], la obra dramática es una codificación literaria del texto dramático. Este documento textual incluye toda la estructura de escritura dramática completa: escritura, dicción, ficción, acotaciones y diálogos. Asimismo, aparecen en ella contenidas todas las referencias textuales relativas al tiempo y al espacio escénico, esto es al cronotopo, así como la gestación y desarrollo de los personajes y la visión, la recepción de la obra. A partir de esta obra dramática se comienza a trabajar para la confección de la verdadera composición teatral: el texto dramático. El documento fundamental para el estudio del drama: un texto

lingüístico, de referencia verbal y no verbal, reproductivo y descriptivo. Se encuentra por tanto estructurado a su vez por dos subtextos: el concerniente a los diálogos y el referido a las acotaciones.

Por su parte, Jorge Dubatti a este respecto va todavía más allá al determinar el concepto de dramaturgia [2008: 10]:

Un texto dramático no es sólo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un “autor”, sino todo texto dotado de virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación, es o ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad, considerando esta última como resultado de la imbricación de tres acontecimientos: el convivial, el lingüístico-poético y el expectatorial.

Considera así el teatro como suceso integrador de la cultura y que por tanto hace necesario el estudio de los textos dramáticos en relación directa con los acontecimientos. Así, la dramaturgia es literatura dramática, la cual solo adquiere una dimensión teatral cuando está incluida en el suceso escénico. Esta distinción entre obra dramática y texto dramático es definitoria de la poética de Ron Lalá, ya que materializa en el escenario el trabajo colectivo integrador a partes iguales de todas las disciplinas y de la versatilidad de los miembros de la compañía en un solo conjunto.

1.2. La poética de Ron Lalá

La poética teatral de Ron Lalá presenta una combinación de la palabra, la música y el humor en un todo integrado que da como resultado teatro, entendido siempre el suceso escénico como fiesta. De esta forma, su lenguaje escénico cuidado encuentra significado completo en el público, a quien de manera intencionada ha interpelado y ha hecho participe del acto dramático, para permitirle así crear su propia interpretación. A pesar de presentar la compañía una esencia única que está en primer lugar conferida por la formación diversa y solvente de sus miembros en diferentes disciplinas, también se encuentra muy contagiada del influjo que la compañía ha recibido de la tradición literaria y de varios referentes teatrales. Tal es el caso más significativo de la compañía teatral catalana *Els Joglars*² fundada por Albert Boadella, quienes iniciados en el mimo a través de un teatro de la palabra y la acción dramática se sirven de la ironía y el humor para situar a sus personajes en un marco de ficción con una escenografía muy elaborada. No obstante, las influencias también son en ocasiones establecidas por parte de la recepción crítica. Así varios críticos, desde los primeros montajes de la compañía madrileña, comenzaron a ver en los espectáculos de Ron Lalá claras reminiscencias de *Les Luthiers*³, un grupo argentino de músicos humoristas cuyos espectáculos se caracterizan por la combinación de parodias de géneros de la música clásica y popular con escenas teatrales

² En 1962 funda Albert Boadella un grupo fundado en el mimo que con rostros blancos y mallas negras defienden un teatro de la palabra y de la acción dramática más completa. Espectáculos provocativos que han sido calificados como farsas, se apoyan menos en la deformación caricaturizada de los rasgos de los personajes que en la imitación fiel, por parte de los actores, los roles y comportamientos sociales sobre los que intentan ironizar. Así, la ironía, el humor aparecen al situar a esos personajes fuera de sus espacios habituales, en un marco de ficción. Otro factor decisivo es su perfecta y elaborada escenografía, de gran modernidad, para la que echan mano de las técnicas más sugestivas: pantallas con centenares de luces, grandes indicadores electrónicos, sueldos traslúcidos, etc.

³ Grupo argentino de músicos-actores-humoristas compuesto por: Carlos López Puccio, Jorge Maronna, Marcos Mundstock, Carlos Núñez Cortés y Daniel Rabinovich, que se conocieron hace más de 50 años en uno de los coros de la Universidad de Buenos Aires. Se bautizaron *Les Luthiers* porque una de las características de sus actuaciones es el uso de insólitos instrumentos fabricados por ellos mismos. Sus espectáculos combinan parodias de géneros musicales clásicos y populares con escenas teatrales de gran eficacia humorística. En agosto de 2015, fallece uno de los miembros fundadores, Daniel Rabinovich.

a través de la comicidad. Y también tintes claros que les asociaban a los *Monty Phyton*⁴, grupo británico procedente del mundo del espectáculo que en clave de humor y con un tono desenfadado realizaba parodias de hechos y personajes públicos de actualidad.

Expuesta la base dramática de la compañía, el código de Ron Lalá puede ser desglosado en tres dimensiones que responden a una poética conjunta. De este modo, en el presente estudio se exponen de manera individual y pormenorizada las tres poéticas constituyentes del todo dramatúrgico: la poética de autor, bifurcada en la composición textual y musical, la poética de director y la poética de actor. Esto es, el análisis de cómo concibe la compañía el suceso escénico a través del tratamiento y desarrollo que todas y cada una de las fases primordiales del acontecimiento teatral experimenta, para poder dilucidar y mostrar la forma de entender y hacer teatro de la compañía. La filosofía teatral de Ron Lalá.

⁴ Grupo británico formado por Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones y Michael Palin que se unieron a finales de la década de los sesenta. Procedente en su gran mayoría del mundo del espectáculo, su primer trabajo fue un programa de televisión llamado *Monty Phyton Flying Circus* emitido en 1969. Con un tono desenfadado y en clave de humor, el grupo entrevistaba a personajes de notoriedad e informaban sobre la actualidad con parodias sobre los hechos y personajes públicos. A este programa de televisión le siguieron varios libros y discos, así como su incursión en el mundo del cine. Concretamente su tercer largometraje, *La vida de Brian* de 1979 ha sido considerada una de las películas insignes del cine de humor. En el año 2005 el grupo se reunió de nuevo para el montaje musical *Spamalot* que fue galardonado con el premio Tony al mejor musical.

I. POÉTICA DE AUTOR. DRAMATURGIA

a. DIRECCIÓN LITERARIA

Si echamos un vistazo a una buena parte de las propuestas más interesantes del panorama teatral contemporáneo, desde mediados del siglo XX hasta nuestros días, veremos cómo la casi totalidad de los trabajos parten de una dinámica creadora que podríamos denominar ‘creación colectiva’, casi siempre con una figura central que asume la conducción de las investigaciones, la dirección artística de los espectáculos y la dirección general del grupo (o compañía) Caballero [2001: 18].

Siguiendo a Atilio Caballero [2001], el trabajo dramático -esto es la estructura textual- es el resultado de la información recabada y las ideas que, durante el periodo de ensayos han propuesto y puesto en común todos aquellos que forman parte de todo el proceso creativo: los actores, el escenógrafo, el director, el dramaturgo, el iluminador, la diseñadora de vestuario. De entre este conjunto, por lo general, señala Caballero que «suele haber en estos casos una persona cuya labor, en contacto directo con el director, es ir recogiendo y dando forma en un texto escrito a todo aquello que surja del intercambio de opiniones, de las improvisaciones, esbozando una estructura que luego debe servir -o no-como guía en el trabajo de puesta en escena» [2001:9]. Esta no es otra persona que el dramaturgo que, en el caso de Ron Lalá toma la identidad concreta de Álvaro Tato, quien se autodefine como el director literario de la compañía, pero siempre hace hincapié en que la dramaturgia parte de la creación colectiva de todo el conjunto dramático. Este matiz de creación grupal de la compañía va a poder ser aún más evidenciado en el análisis de la dramaturgia musical, donde la fusión con la composición textual desprovista de música es tan inherente a su concepción dramática que no solo es difícil llegar a establecer una sistemática sobre la jerarquía compositiva, sino que los miembros de la compañía trabajan con ambas indistinta y simultáneamente (sin ser conscientes de una pauta metodológica de creación alguna). Este hecho responde directamente en la compañía a la máxima teatral que establece que el teatro como manifestación artística es mucho más que la denominada obra dramática, esto es el germen textual a partir del cual se desarrolla, a través de la interpretación actoral, la comunicación entre la escena o el espacio de representación y el espectador. Todo ello determina la significación que adquiera todo acontecimiento que conforme la trama dramática, que va a estar impregnado por tanto del punto de vista del autor sobre ese asunto concreto, puesto que este ha buscado dentro de

sí mismo para alumbrarlo. De este modo, este hecho lleva implícito el conocimiento y valoración posterior de la historia construida, la cual especificará notablemente la selección de unos sucesos u otros en la estructura de la pieza incluyendo a este respecto la propia estructura interna. Por todo ello, para que ese momento decisivo de la elección se realice apropiadamente, y pueda entonces ir a favor de la construcción del suceso escénico completo es principal la adquisición de un profundo conocimiento de la época a tratar con todas las disciplinas artísticas incluidas en la misma. Para Ron Lalá, el germen que da nacimiento al proceso creativo, y su desarrollo posterior tanto en el caso de un proyecto de nueva creación como en el de una adaptación o una versión, la creencia conjunta en la idea, y la perspectiva lúdica impregnan la elección del proyecto en la compañía, que condiciona por completo el desarrollo y resultado del montaje. Dentro de esta decisión se encuentran implícito el acopio exhaustivo de documentación sobre la obra u obras objeto de tratamiento, bien sea una obra de adaptación, de versión o de creación propia, así como todas las circunstancias referidas al entorno, la atmósfera y todo lo que circunda a ese espacio escénico, que son determinantes. En síntesis, como señala Álvaro Tato en la toma de partido, «cada obra pide, ella sola, su propia metodología creativa» [2017: 81]⁵.

A partir del establecimiento de ese compromiso para con la obra que implica la elección, y con ello su metodología propia, comienza el denominado proceso de creación. Derivado de todo el proceso metodológico se encuentran los posteriores criterios de selección del asunto central de un espectáculo en los que la compañía se focaliza en el análisis de los grandes temas. De este modo, en lo que a la decisión temática se refiere en el caso de la compañía Ron Lalá, con *Mi misterio del interior* se adentraron en el asunto de la identidad, en *Mundo y Final* en la idea de la muerte y la destrucción; en *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folía)* en la crisis política y social anteriormente citada; en *En un lugar del Quijote*, a través de la novela insigne cervantina ahondaron en el desengaño y la ilusión humanas e igual sucede con *Cervantina*, debido a que el propio autor alcalaíno ofrece una multiplicidad de motivos a los cuales acudir. De esta manera, la clave del proceso de selección temática descansa en el tratamiento de los temas a través del humor

⁵ En los anexos del presente estudio de investigación se adjuntan unos cuestionarios a modo de entrevista realizados de forma personal a varios de los miembros de la compañía Ron Lalá sobre las diferentes disciplinas contenidas en las tres dimensiones objeto de análisis de la poética teatral ronlálara. Dichas declaraciones han sido confiadas a mi persona en calidad de investigadora, y de este modo se hacen públicas a través de este estudio en los anexos, concretamente el Anexo III, siguiendo la paginación correspondiente.

que permite que sean abordados desde diferentes perspectivas, y poder así exagerarlos o reducirlos en función del propósito dramático a lograr. Se produce así un contraste entre temas ligeros o anecdóticos que son tratados con gravedad y asuntos de relevancia desprovistos de carga dramática.

Por otro lado, dentro del proceso de dramaturgia, en lo referente a las adaptaciones o versiones clásicas frente a las de creación estrictamente contemporánea es preciso establecer sus diferencias y distinciones dentro del proceso de creación dramática de Ron Lalá. Y así, a la hora de enfrentarse a una intervención clásica, la compañía sigue unos pasos diferenciados que resultan clave para abordar una adaptación y una versión clásicas. Para ello, en primer lugar, es primordial establecer o proponer una metodología que permita el acercamiento como autores de creación de una adaptación o versión. A la pregunta ¿cómo adapto un texto literario clásico? El interrogante encuentra su primera respuesta en la observación y análisis previos de ejemplos concretos que se sirven además de modelos teóricos. Por lo tanto, el conocimiento exhaustivo de la tradición literaria resulta imprescindible para poder sumergirse en la creación propia a partir de una obra clásica. El segundo punto que considerar es la documentación. Antes de tocar un texto se debe cercar. Se debe crear un territorio. Se puede trabajar con un texto cuando el dramaturgo siente que se ha creado un espacio, un territorio al que puede ir y volver y siempre establecer una comparación. Esto implica una documentación histórica de la obra a abordar con todo el contexto histórico social en el cual se ve inmerso el autor y todos sus contemporáneos: quienes están escribiendo en ese mismo momento. Se trata de cercar lo que se está escribiendo. Esto es dramaturgia pura. Por todo ello, la documentación literaria también es fundamental: expandir los conocimientos sobre la obra del autor. Y no solo la producción teatral, sino toda la obra completa. Todo este proceso esponja la posibilidad de movimiento con el texto.

A continuación, debe tomarse muy en cuenta la diferencia entre una adaptación y una versión. Mientras que la adaptación consiste en cómo trasladar a un punto de otra índole o naturaleza la obra, es decir implica un cambio de medio, en la versión la finalidad es la creación de un texto a partir de otro subtexto escénico preexistente. No se produce por lo tanto ningún cambio de medio. Esta diferenciación es fundamental porque incluye la máxima escénica: la dramaturgia. Así, para la adaptación, lo primero es establecer la línea o líneas dramáticas, esto es la idea de fuerza o idea madre de partida que ayuda a crear la dramaturgia. Se necesita saber qué se va a contar. En este punto es

imprescindible para la compañía la siguiente premisa: mirar a los ojos a la obra con la que se va a trabajar, esto es hacerlo con respeto, pero sin reverencia.

A pesar de que la opcionalidad temática es finita, de la concepción y selección del tema deriva el concepto de argumento, y de todo ello el conjunto de la estructura dramática. Por ello, el siguiente interrogante al que dar una respuesta clarificadora es: ¿Cuál es tu conflicto? Qué conflicto encuentras tú como clave para contar tu historia. Tener claro hacia dónde se han de encaminar los pasos, aunque después en el desarrollo se pueda producir un cambio. Saber bien hacia dónde se camina. Esta línea dramática es muy útil. Por ejemplo, es acertada la idea de crear un subtítulo. El caso de la producción de *Folía* es el ejemplo más ilustrativo de toda su producción. *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folía)*, el matiz entre paréntesis, síntesis del propio título subraya la dirección dramática. Así, el conflicto es el motor de lo teatral, lo que mueve el suceso escénico. Por lo tanto, la tensión dramática es imprescindible, esto es el estado en que se sitúa cada personaje al intentar conseguir su meta es la clave definitoria. Solo a partir de esta distensión se produce el denominado incidente desencadenante, esto es el hecho sorpresivo que se interpone en la trayectoria del protagonista o choca con él.

En tercer lugar, ha de realizarse un análisis de la recepción: cómo ha sido recibida la obra en la época. En el caso del *Quijote*, resulta fundamental la consideración de los prólogos, y lo mismo sucede con las *Novelas ejemplares* para el montaje de *Cervantina*. Teniendo en cuenta todas estas consideraciones, se debe ir ya hacia el asentamiento de la dramaturgia: comenzar a trabajar la obra como si fuera una creación propia. De este modo, el concepto de versión y de adaptación se puede ampliar al concepto de dramaturgia. Esto permite elaborar una lista de tramas y subtramas y ver cómo se articulan y entrelazan entre ellas. Y de forma directa derivado de estos conceptos definitorios de trama y subtrama nace también la idea de escena. La escena es una unidad de localización temporal y espacial. Es una acción condensada, y consta siempre de una descripción y una acción. Esta acción ha de ser presente y sostenida mientras dura a semejanza de la vida, que está compuesta de acción en movimiento. De esta manera, la acción es un acto o suceso concreto y particular que ocurre en un lugar determinado y que presenta una duración fijada. Así, precisa Caballero que «una escena, en su forma más simple, presenta a la (las) persona ‘dueña’ de la escena, que tiene dificultad para alcanzar el objetivo que desea; la dificultad es el obstáculo, relacionado generalmente

con el conflicto» [2001: 75]. Por todo ello, el manejo del tiempo de la escena es la condensación de una situación que, en tiempo real, podría ser mucho más extensa, o interminable. Por tanto, es una convención teatral, dramatúrgica, en la que en pocos minutos se ha de recoger lo esencial de algo que pudo haber durado mucho más tiempo.

Por último, la supremacía del lenguaje. Cuando se trata de una intervención, esta debe ser muy cuidadosa, muy filológica, esto es con una extrema preocupación por el cuidado y elaboración de la composición métrica, sintáctica y semántica pero no exenta de riesgo. Y para Ron Lalá no ha de realizarse de manera arqueológica. Sin perder de vista el rigor, esto es la fidelidad a la esencia clásica se ha de ir al detalle interviniendo en todo aquello necesario para ser entendido en el presente en que se enmarca la intervención contemporánea. Para la compañía, el verso se corresponde con la música. La morfología en cuanto al ritmo exige una implicación a fondo con la métrica, con la música del idioma. Esto significa el conocimiento de los usos y costumbres y el por qué de cada estrofa y verso. Esto es lo que implica el mundo mágico de la música de la palabra que es el verso. De este modo, la intervención métrica tiene como finalidad subir y bajar unidades. Y todo ello afecta directamente a la sintaxis: el orden de las palabras. Estas palabras han de ser tratadas con extrema preocupación: la semántica de los términos que son problemáticas por su diferente uso actual. Esas palabras que hoy tienen un significado diferente o que se encuentran en desuso. Aquí es donde radica el problema. Así, en *Siglo de Oro, siglo de ahora* en el recurso de la nota al pie subyace la esencia de la adaptación o versión de un género muy poco conocido: la folía. La *folla*, colección de entremeses. Ahí está el juego. De esta forma, los ronlaleros intentaron adaptar la crisis del siglo XVII a la crisis del siglo XXI. Una provocación a través de los entremeses contemporáneos de la misma carcajada clásica. Se buscaba provocar con los entremeses contemporáneos la misma carcajada que en la época. Siempre buscando la risa contemporánea. Jugar con la carcajada de la gente y con lo que ignoran. Esto en último término significa que la compañía siempre se plantea la propuesta de un descubrimiento. Por el contrario, en *En un lugar del Quijote*, la adaptación de la novela cervantina en una pieza teatral resultante en un poema escénico supuso adaptar los diferentes episodios narrativos en escena que correspondieran a cada una de las capas que compone la novela quijotesca. En *Cervantina*, Cervantes es el personaje vehicular de todo el espectáculo a través de su vida y con ello de las obras que compusieron su existencia vital; dentro de ellas se encuentran sus personajes, los cuales

se encuentran impregnados de la savia de su autor, esto es de su esencia y son por tanto portadores de un virus, una enfermedad traducida en las máximas cervantinas de búsqueda de la libertad e integridad humanas. Y para ello quienes mejor que las mujeres nacidas de la pluma cervantina.

Derivado de todo ello, la importancia de la intención: las palabras intencionadas que dice cada personaje están sujetas a continua modificación en su interacción con las que reciben y son emitidas por parte de los demás personajes. Representación de lo inmediato y vivo del teatro. Así define William Layton [2008: 324] las intenciones:

Llamamos intención a la fuerza que conduce una frase. Su ‘para qué’. ¿Qué quiero despertar en la otra persona con mi frase? ¿Qué quiero conseguir con ella? ¿Qué quiero comunicar? ¿Qué quiero esconder?... Una mínima frase puede contener mil maneras distintas y válidas de decirse. Elegir el ‘cómo’ decir una frase es el final de un largo proceso y depende al cien por cien del ‘qué dices’, ‘a quién’ se lo dices, ‘dónde’ lo dices y ‘para qué’ lo dices.

En el estilo lingüístico, la característica esencial de Ron Lalá es el tratamiento delicado de la palabra, que consiste en un contraste con mesura con el empleo de un humor inteligente. Esta consecución de ese equilibrio prudente en un hábil manejo de la comicidad encuentra su origen en el tratamiento del humor con rigor y seriedad como cualquier otra dimensión del lenguaje dramático. Dicha comicidad ha de ser tratada de una manera un tanto diferente cuando el germen escénico es una obra de creación frente a los trabajos de intervención de una obra clásica. Así, en las creaciones originales de temática contemporánea, la libertad inicial es absoluta y permite por tanto desarrollar la diversidad de estrategias cómicas: la exageración, el gag, la parodia, la escena de clima, la ironía dramática entre otras. Ejemplo de todos estos recursos son todos los montajes contemporáneos desde *Si dentro de un limón metes un gorrión el gorrión vuela hasta TIME al tiempo*, pasando por *Mi misterio del interior* y *Mundo y final* (espectáculo en el cual se muestran atisbos claros de inmersión en el mundo clásico a través del empleo de metros barrocos)

Mientras que, en el caso de la intervención clásica, tanto en lo que a una adaptación o a una versión respecta, dicho acercamiento requiere de un cuidado muy exigente, que permita que el humor no deforme la propuesta germinal del autor original, especialmente cuando dicho creador tiene el humor como vehículo o parte principal de

su propuesta. En este condicionamiento de la obra dramática desde su germen por el recurso humorístico, la aplicación de la comicidad desde todas las ópticas al tema inicial permite enlazar las escenas, situaciones, conflictos y personajes. Todo esto es posible porque «el humor está en la esencia del tema» remarca Álvaro Tato [2017:82].

Por otro lado, la intertextualidad siempre presente en todos los montajes de la compañía, no solo en los de carácter clásico sino también en el establecimiento de sinergias entre las obras contemporáneas. En los de producción contemporánea al realizar un seguimiento de todos y cada uno de los espectáculos, es evidente la presencia de una reminiscencia constante de toda la producción anterior, de su esencia, esto de la presencia del código. En algunos casos, tal como es el ejemplo de la adaptación de la *Folía* para la enseñanza media en campaña escolar, *Esos locos barrocos*, la temática clásica se funde intertextualmente con la creación propia de *Mundo y Final*; otro ejemplo bien puede ser el guiño al Quijote a través de los personajes que interpreta Íñigo Echevarría: visionario en el caso de *Folía*, rememorado en *Cervantina* en su papel de Musa. Por todo ello, el planteamiento y procedimiento de la intertextualidad en un montaje y decisión final de incorporación en el mismo comienza en el mismo proceso de creación y de ensayos. Es en ese momento cuando se toman las decisiones intertextuales tanto en otras obras clásicas, con las variadas referencias a los autores clásicos universales como las suyas propias con alusiones directas e internas a los seguidores de la compañía, en un guiño a la creación de un lenguaje propio que se ha ido conformando con la evolución de la compañía a lo largo de todas sus producciones en las últimas dos décadas.

El empleo versátil del verso, la prosa y la prosa poética caracteriza a Ron Lalá. En un sintético recorrido a la producción ronlalara, los primeros espectáculos están compuestos en prosa; después es posible apreciar pequeños atisbos y jugueteos con el verso, implantación completa del mismo, combinación del verso con la prosa y una utilización final de una prosa poética, al estilo de su ingenioso precursor Cervantes. Este planteamiento presenta una serie de retos y riesgos desde la gestación de la obra dramática muy diferenciados por la naturaleza de la composición. Así en una composición en prosa el objetivo para el dramaturgo es el de conseguir que «la prosa sea memorable, concisa y precisa» señala Álvaro Tato [2017:82]. Esto es, trabajar el periodo como unidad rítmica y diferenciar los distintos períodos de los personajes; la sintaxis es la que distingue a los personajes y la que establece los conflictos entre ellos.

Por el contrario, cuando el objeto es una composición en verso, el desafío estriba en la consecución de un equilibrio entre el ritmo y la compresión, entre la belleza y la precisión lingüísticas. Como precisa Álvaro Tato: «El teatro en verso bien hecho es inmediatamente memorable, porque el verso es la música del lenguaje» [2017:82]. Y esta idea encuentra su significación completa para la compañía en la siguiente reflexión del director Yayo Cáceres: «En realidad, pocas cosas mejor que el verso para llegar hasta la gente porque lo tienes todo en el verso. Y con solo hacerle caso a lo que está escrito y a la puntuación, tienes solucionado la mitad del problema o más de la mitad del problema» [2016:122]. Así, su entendimiento como un juego rítmico que se aplica al lenguaje escénico, que permite al espectador entrar en el mundo de la fantasía y la imaginación y por tanto del teatro justifica su apuesta por el verso.

Sin embargo, es en la combinación equilibrada del empleo del verso y la prosa, esto es en la evolución hacia la denominada prosa poética, donde la compañía ha encontrado el nacimiento de su propio lenguaje. A lo largo de los años, y de una manera inconsciente y por tanto natural, la comunión de virtudes de cada uno de los modos de discurso en función de la secuencia y escena dramáticas han alumbrado un lenguaje: el ronlalerero. La creación de este código, en gran medida está condicionada por la característica comunión palabra música, entendiendo siempre Ron Lalá por palabra no solo el texto hablado o recitado, sino también el musicado, esto es claramente un elemento identificativo de la fórmula dramática. Por ello, la significación y aporte de esta fusión presenta una serie de dificultades que deben ser advertidas, y posteriormente abordadas, desde de su planteamiento inicial. Para la compañía es este un rasgo inherente a su código en el cual la música y todo lo que la concierne se incorpora al lenguaje escénico. Esto es, la armonía, la melodía tímbrica y el ritmo, como único elemento común a toda disciplina artística, completa al lenguaje textual, y los dos forman una unidad lingüística puesta al servicio del suceso escénico. «No trabajamos de forma aislada, sino que para nosotros la música es parte esencial de ese lenguaje» señala Álvaro Tato [2017:83].

No obstante, como ha sido precisado desde el primigenio planteamiento del estudio de la poética teatral de la compañía, la música forma parte de la dramaturgia de autor distinguida a su vez que integrada dentro de la autoría textual. Y por ello, se muestra a continuación un análisis de su procedimiento de manera detallada.

I. POÉTICA DE AUTOR: DRAMATURGIA

b. DIRECCIÓN MUSICAL

A lo largo de la historia teatral, la música ha sido siempre entendida dentro del suceso escénico como incidental o partícipe del hecho teatral pero nunca como motor dramático. De este modo, siguiendo a Wagner [1974: 211-215] un importante factor para definir un ambiente, crear en el público un estado emotivo, ‘entonar’ una situación teatral, lo constituye la música escénica. Y a este respecto hace hincapié en que no se trata de «esa música incidental integrante como fondo o como parte integrante, indispensable, de la obra teatral» [1974: 211]. La música cumple una función de acompañamiento de la acción que permite expresar en diversas ocasiones la situación dramática mejor que el discurso oral del actor. Por este motivo, el director debe ser muy estricto en la selección musical, puesto que esta debe ir a favor de la armonía del estilo de la puesta en escena.

La música es un elemento vertebrador de la dramaturgia musical y de la fórmula dramática de Ron Lalá. En palabras del director musical de la compañía, Miguel Magdalena [2017:85]: «el ritmo es el único elemento común a todas las disciplinas». Así, en la dramaturgia musical podemos, al menos de base, diferenciar dos procesos: la creación y la realización. Dicha dramaturgia se caracteriza por un equilibrio y tratamiento de la composición textual y musical que concluyen en un ejercicio eficaz de la disciplina musical en directo, conferida por un conocimiento solvente de esta manifestación artística. Esto implica la concepción de la música como una parte integradora del todo escénico, es decir como un elemento más que compone el suceso dramático. Un estudio de su dramaturgia propia donde el espacio sonoro siempre es música incidental, bien una sugerencia sobre una escena o bien se trata de la música como espacio escénico. Por todo ello, en el proceso de creación musical de Ron Lalá, la música es entendida como un elemento connatural y por lo tanto integrado del hecho teatral (jamás entendido como mero acompañamiento o como teatro musical). Una apuesta por la música original que presenta la virtud de generar una emoción inmediata en quien la escucha, y que por tanto convierte en fundamentales los primeros segundos de impacto en el espectador. Este planteamiento hace necesario concebir la música para Ron Lalá como otra de las capas de la dramaturgia.

Así, el punto de partida desde la perspectiva musical a la hora de comenzar el proceso creativo es la dramaturgia del espectáculo. Esta es la que permite generar un

marco para la música: el estilo y el lenguaje en el que la historia va a ser contada determinan el sendero rítmico del espectáculo. Este camino necesita de una atención constante, y además conjunta de las necesidades que el espectáculo en gestación va demandando. Solo así es posible que el montaje adquiera la forma adecuada. Este planteamiento necesita de una predisposición positiva a la generación de nuevas ideas y reconstrucción de las mismas a lo largo del proceso, que se aleje de prejuicios que puedan suponer un freno desde el punto de vista creativo. El lenguaje musical requiere de la composición de las diferentes partituras. El origen y desarrollo de las mismas en una concepción teatral donde la música es también hilo conductor no responde a una fórmula matemática. De hecho, la condición de músicos profesionales de varios de los componentes de la compañía y su entendimiento de la dramaturgia como un solo conjunto evidencian y hacen patente que no sea posible para ellos, de forma consciente, discernir en una metodología concreta de creación, y mucho menos aún el deslindar como dos partes independientes lo meramente textual de lo musical. De este modo, la música con todos los arreglos que implica siempre se termina de completar durante el proceso de ensayo. De este modo, los diferentes temas ya sean en forma de canción, de momento instrumental o como mera música incidental, se van incorporando sin haber pasado por un proceso previo de gestación concreto. Esto es así debido a que la condición de músicos de los miembros de la compañía se fusiona por completo con las otras funciones del hecho escénico en la que destaca a este respecto la dramaturgia textual. Así, desde el comienzo es primordial la aportación de diversas ideas que puedan ser útiles para comenzar el proceso creativo, no solo desde el punto de vista de la dramaturgia musical, sino también desde el texto, barajando en qué momentos una dramaturgia puede ser protagonista respecto de la otra y en cuales sirve de apoyo o de resalte. Muchas veces es la propia dinámica de ensayo la que determina la necesidad de componer cosas nuevas y en otras ocasiones lo pide el director. De nuevo, la consecución de la coherencia musical de un montaje teatral no es apreciada de forma consciente por la compañía, quien al entender todo como dramaturgia, pero muy especialmente el lenguaje en su significado completo imposibilita de forma racional la delimitación de dos disciplinas o destrezas de manera independiente. La coherencia es realmente el sentido que adquiere el espectáculo completo. Y desde este presupuesto, todo es coherente si sirve para que el mensaje en cada momento logre el sentido y sea recibido por el espectáculo adecuadamente. Todo tiene que estar al servicio del hecho escénico. Si responde de esta máxima presenta coherencia. Esta adecuación no está directamente relacionada con el estilo que adquiera

en este caso la música, sino que tiene que ver con la selección de los timbres, los cuales se ven influenciados por la atmósfera que evoque el tema principal del espectáculo. Por ello, la selección y la combinación instrumental sí determinan decisivamente la coherencia con un condicionamiento completo en la elección de los timbres:

Los timbres son un elemento fundamental en la música. El hecho de elegir una instrumentación y no otra define en un porcentaje muy grande el resultado final. Timbres que resultan aterciopelados, suaves, tensos, ásperos, ensoñadores, etc. Todos esos elementos también están en función del resultado que se quiera conseguir. Miguel Magdalena [2017:84].

Por todo ello, dicha organización instrumental siempre depende del número de personas que esté libre en ese momento para tocar. En el caso de Ron Lalá, aunque todos están capacitados para tocar, y de hecho todos ejecutan música en mayor o menor medida, son tres personas quienes disponen de formación musical completa dentro del elenco actoral. De este modo, la cantidad de actores presentes en escena en un momento concreto que estén en disposición de tocar determina notablemente la combinación instrumental.

Por otro lado, en lo que al lenguaje textual se refiere, en el desarrollo de la composición de las letras, este proceso no encuentra una metodología única o más bien un solo modo de hacer. Esta característica depende de nuevo directamente en la compañía de Ron Lalá de la doble condición de músicos e intérpretes de la totalidad de los miembros, en algunos de los cuales el conocimiento y destreza de la disciplina musical es elevado, lo que les permite integrar las dos disciplinas, la interpretativa y la musical. Así, de manera indistinta nace primero la letra y después su ritmo, ya que ambos procesos se producen de forma simultánea en función del montaje y de las necesidades del mismo, y en ese ejercicio de entendimiento de todo el proceso como un todo que responde al fin último escénico de la representación. De esta forma, Ron Lalá parte en ocasiones de una idea musical a partir de cual nace la letra específica, pero en otras ocasiones es la búsqueda de una melodía para una determinada composición textual el ejercicio posterior. No existe un orden ni por tanto una metodología de creación. Cada uno de los dos procesos presenta sus ventajas e inconvenientes y ambos caminos son seguidos por igual e indistintamente por la compañía.

El contenido temático de las letras responde siempre a la coherencia argumental del espectáculo, cuyo punto de partida en el proceso de composición es siempre el estilo

o la estética que se decide, la cual debe tener una historia. Esto lleva al planteamiento de dos interrogantes concretos: el ‘qué’, que encuentra en su respuesta el argumento, el contenido; el ‘cómo’ que da forma al estilo del espectáculo, punto de partida del mismo. Esto se compendia en la idea de que la música ha de estar a favor del espectáculo integrada como un elemento dramático más, jamás entendida como si fuera un concierto. Esto requiere del ejercicio de combinación e inserción de las piezas musicales con el texto, donde el cuidado del lenguaje es sello de la compañía con un especial cuidado en el equilibrio de la dramaturgia. Así asevera Daniel Rovalher: «Para nosotros es mucho más poético reducir al mínimo para en el fondo contar el máximo» [Ruiz: 2013].

La clave en el proceso para conseguir la concordancia de la disciplina textual y musical en un solo concepto dramático se encuentra en el término más primario en definir la función que va a cumplir la música y la que va a cumplir el texto como parte esencial para establecer la relación que mantendrán texto y música. Esta coherencia es conseguida de forma natural en la concepción igualatoria, y por tanto equilibrada de la composición textual y la musical. Tanto en el lenguaje escrito u oral como en el musicado el ritmo es el que manda, el que dirige y vehicula el sentido y la significación. Al presentar los dos la misma raíz y el mismo fin, esto es ser componentes de una formación completa en disciplinas dramáticas y musicales que les impiden entender una separada de la otra, de forma inconsciente se produce la fusión de las dos dramaturgias textuales en una sola; justamente es en este punto donde adquiere su poética de autor su identidad: música y palabra forma una misma unidad que no permite concebir la una sin la otra y por tanto entenderlas de forma separada.

Por otro lado, toda la música de los espectáculos es generada en riguroso directo, tanto la que forma parte integradora de la pieza como la que sirve de generación de la atmósfera que lo impregna. Esto conlleva una serie de riesgos, y por ello se precisa de una capacidad solvente de resolución de posibles problemas en tiempo real. Sin embargo, para la compañía la ejecución de música en directo no suele entrañar tanto peligro, ya que en última instancia generar sonido en directo implica tener el control absoluto sobre la misma en todo momento del espectáculo. Para ellos, si la música es dependiente de manera excesiva de la técnica debido a que esta está grabada, los riesgos se incrementan ya que el control sobre esa música es mucho menor.

No obstante, el desafío de utilizar música en directo es evidente: la actividad escénica se compone de múltiples elementos que están por tanto sujetos a posible fallo.

Esto en lo que a la música respecta, significa variedad de instrumentos ejecutándose a la vez a través de emisoras inalámbricas con cinco actores con su voz y movimiento en circulación constante y rápida por la escena. De nuevo, es su solvencia profesional la que les permite asegurar que la música en directo forma parte de su sello propio por su calidad y el control absoluto de su emisión. Muchos son los factores ineludibles a tener en cuenta a la hora de la ejecución musical en una representación y aún más cuando los diferentes espectáculos están inmersos en una gira. De entre todos ellos el principal es la versatilidad; esta característica les permite abordar la profesión escénica con efectividad, con una producción de los espectáculos que se adecúa a los diferentes espacios y equipos técnicos de los diferentes teatros.

A diferencia del proceso creativo en el cual puede haber una mayor permisividad en el orden de realización de las tareas, y donde la sinergia de disciplinas absoluta es un factor enriquecedor y positivo, en la preparación y cuidado de la música, y con ella todo lo que la rodea en una representación y especialmente en una gira de producción, sí es necesario el establecimiento de una serie de normas o pautas a seguir de manera ordenada y rigurosa, con el fin de obtener la certeza absoluta de que en el momento de la función todo está dispuesto para ser ejecutado a la perfección. Para ello, la calidad del equipo técnico, el estado óptimo del material y equipamiento instrumental son imprescindibles. Junto a ellos, una gestión realizada con la suficiente antelación desde los departamentos de producción y técnica del alquiler del material que sea conveniente añadir a la suya propia. Esto significa la coordinación de los montajes para tener tiempo suficiente para la prueba de sonido, y que dicha verificación tenga un protocolo preestablecido en el cual no quede ningún elemento sin ser testeado antes de la función.

Y por último la dramaturgia musical de Ron Lalá se define por la creación de espectáculos y espacios musicales con marca propia, tal como es el caso de ‘Jondo y Lirondo’. Durante todos los espectáculos de temática contemporánea y hasta la llegada de la inmersión clásica con la *Folía*, el cierre del montaje lo protagonizaba una pieza flamenca que ha tenido cuatro ediciones. El nacimiento de este denominado como ‘clásico ronlalo’ entronca con el elemento intrínseco de la estética musical de la compañía que lleva implícito un marcado amor hacia el género flamenco. Un mundo que guarda también una relación directa con la música y el texto. Ese cariño hacia el arte ancestral flamenco los llevó inmediatamente a la creación de este espacio dentro de la atmósfera escénica, de

la cual este arte forma parte al mismo tiempo que la genera. Aunque pudiera parecer que la inmersión de la compañía en el mundo clásico supuso inmediatamente el cese de esta continuidad flamenca presente en todos sus espectáculos anteriores, se barajó la posibilidad de seguir incluyéndolo en los mismos. Los motivos por los cuales fue finalmente desestimada la idea atienden siempre para ellos a la correspondencia del lenguaje propio del flamenco con lo que el espectáculo presente cuenta y por tanto con su lenguaje propio. Por todo ello, no se descarta la posibilidad de que este espacio pueda volver a formar parte de nuevos espectáculos venideros. Por otro lado, la inmersión de la compañía en el mundo clásico y su correspondiente fusión con la producción contemporánea no ha supuesto ningún desajuste brusco en lo que respecta a la concepción de la dramaturgia musical por parte de la compañía. Su ética y técnica de trabajo ha sido exactamente la misma en lo que al punto de vista estilístico se refiere. Todo descansa en último término en su decisión de no generar música basada en el periodo histórico, lo cual libra de limitaciones lingüísticas e instrumentales que sí son propias de la realización de una antropología musical. Sí ha supuesto, por el contrario, la introducción de algún instrumento nuevo que por timbre fue considerado necesario. Esto ha permitido que las condiciones de libertad y de ausencia de prejuicios limitadores se mantenga como la premisa fiel de Ron Lalá.

II. POÉTICA DE DIRECTOR: DRAMATURGIA. DIRECCIÓN ESCÉNICA

La puesta en escena confiere a la identidad de Ron Lalá sentido completo. A un tratamiento riguroso de la palabra y una destreza de escritura dramática notable se suman el humor –cuya génesis se encuentra en el texto–, y la música en directo que juntos en una escenografía entendida siempre como un todo dramático concibe el arte escénico como una fiesta. Este todo integrado puesto al servicio del hecho dramático impregna la esencia ronlalara provista de un elemento imprescindible: el ritmo. En síntesis, la dramaturgia de Ron Lalá es imagen, palabra, música y humor, puesto que el fin primordial es para su director [2016: 47] «que el público vea la obra, no el mecanismo, para que pueda ver la ficción».

Por esta razón, y partiendo de la conclusión realizada sobre la puesta en escena de los dos primeros montajes clásicos de la compañía que abordé en el primer estudio de investigación sobre Ron Lalá [López: 2016], la representación dramática de todos y cada uno de los montajes de la compañía se caracteriza por la mezcla de varios elementos que, en equilibrada medida, componen una fórmula compuesta por un vestuario metonímico, una iluminación contrastiva y transitoria y una utilización y transformación del espacio absolutas, cuyo resultado eficaz subyace en la dificultad de ser solo cinco actores. Todo nace y desemboca en la dramaturgia. Por todo ello, su correcta concepción y posterior encauzamiento dependen en gran medida de un conductor determinante: el director de escena.

Distinguiremos así en Ron Lalá la dramaturgia de la puesta en escena en todo su conjunto y después más detenidamente la dirección actuarial, como una parte concreta dentro de las funciones de dirección. De este modo, en lo que al punto de partida de la dirección dramática se refiere, en la dramaturgia de la puesta en escena existe una palabra concreta que define la técnica dramática de Ron Lalá: funcionalidad. Esa premisa parte de una máxima verbal que nace del sistema de dirección escénica de Yayo Cáceres: la prohibición de utilizar el verbo ‘gustar’ en la atmósfera del proceso de creación, debido a que la opinión cierra toda posibilidad de discusión y con ello de crecimiento. Defienden la necesidad de que el propio pensamiento crítico sea el que active y genere el movimiento. Para ello, el gusto ha de quedar siempre fuera puesto que está provisto de subjetividad ya que implica una opinión, y por tanto la emisión de un juicio. En última instancia el teatro es una manifestación artística y debe considerarse

por tanto que « el arte es una cuestión de forma, no de fondo; es la forma lo que saca a relucir el fondo» señala Yayo [2016:47]. De esta forma, este término ha de ser sustituido por el verbo ‘funcionar’. Si algo es susceptible de funcionalidad en un montaje es incluido en la obra, se enhebra a la misma. Pero si no funciona, se queda fuera por mucho que pueda generar un beneplácito estético.

Junto a este presupuesto principal en la dramaturgia, el punto de partida se sitúa en la dificultad de ser solo cinco en escena. ¿Cómo consiguen dramáticamente orquestarlo todo? «La libertad es un problema, entendida esta como vale cualquier cosa» [2016: 145]. Por ello, para el director lo que se tiene que conseguir siempre es un marco, y que en ese cuadro todo lo que se introduzca sea susceptible de transformación, porque el espacio siempre cambia y por lo tanto cambia también a los actores y su situación en ese marco. Además, considera tres cosas prioritarias para el actor: el texto el cual alberga todas las respuestas, y el espacio, entendido como espacio físico, y en consecuencia la puesta en escena. Se distinguen, por tanto, dos aspectos claves en la dramaturgia de la compañía desde la perspectiva de la dirección escénica: el texto y el espacio. De todo esto depende el tratamiento del texto, esto es su contenido y el estilo literario adoptado por la producción.

En lo que, al contenido, y derivado de ello tratamiento del texto respecta, considera Curtis [1991] que es principal que el director tenga en cuenta de manera muy clara tres elementos presentes en toda obra dramática: el contenido o tema, la estructura y el estilo. Sin embargo, estos valores variarán con cada pieza teatral, ya que cada una es totalmente diferente. Una obra puede tener diversos temas y muchos estratos de significado, y aunque el director debe entenderlos todos no es necesario, y sobre todo no es conveniente que los trate todos con el mismo énfasis. Todo ello va a repercutir directamente sobre la caracterización y la atmósfera escénica. De ello deriva que el contenido de la pieza incluya de forma implícita observaciones y valoraciones que el autor y también el director presentan sobre el asunto a tratar. Se sintetiza en la idea de que un director debe ser, en gran medida, un psicólogo aceptable.

Por otro lado, se encuentra el ambiente el cual evoluciona en ese estado de encontrarse de forma sostenida a favor del suceso teatral. Así, los decorados, la iluminación y el sonido, así como el ritmo, tono y textura de las voces de los actores generan, condicionan y alteran el significado último de la atmósfera. Todo ello, sumado

a los efectos musicales o sonidos que convienen al momento, el lugar y la idea de la escena bien armonizados, invoca el espíritu teatral.

Durante el proceso de la producción teatral, no hay paso más decisivo que la elección de la obra. Y en esta fase es fundamental contar con el público al cual se destinan las representaciones. «Cada teatro se crea, a la larga, un público suyo, que espera determinada clase de espectáculo» señala Wagner [1974:137]. De este modo, en último término estamos considerando un tema principal y cotidiano que nos afecta a todos durante todo nuestro periodo vital: la educación. En el fondo, toda creación dramática de valor expone unos principios, revela una actitud y posición hacia la vida y sus problemas actuales. No obstante, mientras la ideología y los problemas están sometidos a cambio sostenido, los grandes dramas permanecen perennes al devenir del tiempo. Aquí radica el carácter cambiante de cada puesta en escena, que es siempre susceptible de nueva versión acorde a la concepción que el director le otorgue, en función de lo que sea necesario para él ser reflejado en el espejo, puesto que el teatro es en este aspecto la más fiel expresión de la vida. Aquí descansa la importancia vital de la mirada contemporánea. Por todo ello, el último fin del hecho escénico es el de ser el espejo vivo de su época. La búsqueda de la mirada contemporánea que en Ron Lalá descansa en la ruptura de la cuarta pared y el cuestionamiento sostenido del conjunto social con ellos incluidos. Por todo ello, en el código ronlalero es imprescindible la interpelación hasta el punto de que el escenario se alarga hasta la última fila y el espectador no solo es partícipe, sino también participante del hecho teatral. La presencia del actor y su interacción son primordiales en la era de las nuevas tecnologías. Esto lleva a la reflexión de que está ya está desapareciendo, o prácticamente ya lo ha hecho, la oralidad que es donde realmente nace el teatro. Esto conecta directamente con la vida que es lo que inmediatamente está aconteciendo y que hoy se ha convertido en todo un contraste con el mundo tecnológico, por lo cual toda manifestación en directo ha adquirido un mayor valor e impacto en la actualidad. Por todo ello, para Ron Lalá el mundo tecnológico te ofrece una ficción irreal, y el teatro te ofrece una ficción que cuando se completa es un viaje. El único viaje que existe: interior. No existe otro. Y en este trayecto es fundamental adquirir un estilo literario determinado, ya que en el enunciado de las cualidades directivas encontramos, casi a la cabeza de la lista, una percepción muy desarrollada de lo que significan las palabras, cierto sentido del diálogo. «Y junto con esto debe hallarse una apreciación sensible para distinguir la música que forman las palabras» [1974: 101] señala Wagner en su consideración de los usos del

diálogo como fundamentales. El diálogo debe juzgarse en relación con el contexto. De nuevo, la importancia del ritmo, y con él la sinergia texto y música. En el empleo del lenguaje, la naturaleza del vocabulario, y con ella la elección misma de las palabras en el género dramático presentan una vital importancia las imágenes y metáforas. La luz que puede arrojarse sobre el significado y el ambiente de una obra mediante el uso repetido de imágenes y metáforas afines. Por ello, un buen director las toma siempre en cuenta y trata de lograr que el público las aprecie. Para Ron Lalá es principal en esa concepción del todo dramático como un todo integrado el recurso de la metonimia: «Que no la metáfora. La metáfora está cerrada» remarca Yayo Cáceres [2016:137]. Aunque por supuesto también componen metáforas, más propia del lenguaje escrito, por tanto, más literaria. Para la compañía en el teatro lo principal es la sinécdoque, la metonimia en todos los aspectos. Esto es no solo la parte por el todo, sino el todo por la parte. Aquí descansa la base de su metodología de trabajo. Y todo ello se ve impregnado de mayor fuerza en la puesta en escena, aunque nace del germen textual. Es mucho más potente desde el punto de vista teatral, desde el significante, metonímicamente, porque no hay nadie para completar. Ese proceso le corresponde por completo al público.

Dentro de esta concepción metonímica han de incluirse los aspectos lumínicos, escenográficos y de vestuario. Así, en lo que al diseño de escenificación se refiere, el proceso de diseñar una obra está para Wagner íntimamente ligado tanto con el corte de la obra teatral como con el proyecto de la escenografía y todo su menaje. De este modo, de forma previa al corte y arreglo de la obra si este fuera necesario, el director debe haber considerado la forma de movimiento de los actores dentro del espacio escénico, y con ello implementar en el texto la debida interpretación. Por supuesto, es imprescindible remarcar la importancia del vestuario y el maquillaje, los cuales para Wagner han de ayudar a crear el estilo y el ambiente de la escenificación. Así, cada traje, contribuye a establecer el carácter del personaje que lo usa. Además del corte, el color y la calidad de la tela también predisponen a lograr tal efecto. Pero el color bajo la iluminación exacta de la escena, la calidad ‘teatral’ y no la verdadera del material. Para el director Yayo Cáceres es una la definición de la concepción del vestuario es clara, y se corresponde por supuesto con la escenificación y la influencia lumínica en escena: la sinécdoque, la parte por el todo. Esto le lleva a la consecución de lo que denominan idea poética y que encierra en último término su concepción sintética del arte escénico; todo se reduce a una cuestión

de síntesis, puesto que el arte es cuestión de síntesis que deja a merced del espectador el completar la pieza.

Y junto a todos ellos convive y completa este recurso dramatúrgico el empleo inteligente y crítico del recurso de la comicidad: el humor. Su origen textual cobra sentido completo en el escenario, cuyo propósito final se encuentra en el reconocimiento por parte del espectador. Así, en la representación presenta un papel muy importante el público. Esta decisión viene motivada por el carácter humorístico que impregna al teatro de Ron Lalá, que contempla la inclusión de los propios creadores y teatreros dentro de la crítica. Un constante reírse de, reírse con, un juego del que ellos son partícipes y participantes al mismo tiempo. Con respeto, pero sin reverencia. De este modo, se confiesan Ron Lalá siempre incluidos dentro de la crítica porque el cuestionamiento ha de ser necesario y constante. Derivado de ello, se encuentra la razón principal por la que no solo gran parte del espectáculo transcurre entre el público, sino que el escenario realmente se alarga hasta la última fila. Interacción constante con el auditorio y siempre de manera natural, y ante todo siempre de igual a igual. Este planteamiento tiene para la compañía una base clara: el humor te enfrenta directamente con lo que no tienes resuelto, ya que no es posible burlarse de algo que no se tiene asimilado y por tanto superado y aceptado como propio. Por todo ello, es el tratamiento humorístico lo que les diferencia por su agudeza y frescura. Consideran que en el teatro es fundamental considerar que en todo momento «estamos hablando más que nada del que recibe, no de nosotros» señala Yayo [López: 2016:131]. Y, por tanto, las cosas suceden porque vienen de fuera siempre y entran a través de los sentidos. Esto es, en síntesis: la supremacía del espacio escénico y su significación.

En lo que a la concepción del espacio escénico se refiere, siguiendo a Curtis [1991], el director procede a colocar a los personajes en su posición y con ello a ponerlos en acción una vez que todas las zonas de actuación han sido seleccionadas y establecidas. A este respecto establece Curtis [1991] en su libro que una metodología a seguir puede ser primero fijar las escenas clave y ya después de estas las secundarias o consideradas de transición. En el caso de la compañía Ron Lalá el término transición no es contemplado: la transformación absoluta y rápida del espacio hace de las escenas de transición un motor que solo provocaría la ralentización de la acción. Lo principal es siempre lograr continuidad de construcción en la secuencia de las escenas:

Hallar un significado que cuente, es decir que contribuya directamente a que el público entienda lo que significa la escena, y al mismo tiempo, que resulte natural en el personaje que lo efectúa [1974: 180].

La dramaturgia de Ron Lalá no solo responde a esta máxima, sino que es su constante y por ello la dinámica de la acción escénica. Este hecho conlleva por parte del director, el establecimiento de un encuentro entre dos o varios personajes en un lugar que es el apropiado, y que por lo tanto descarta la posible confusión que puede provocar la existencia de un espacio demasiado abierto a diferentes consideraciones o al mismo desconcierto del espectador. Para todo ello, hay un principio escénico primordial: el símbolo. Y con él su manejo como un medio de comunicación que favorece la transformación y el movimiento. Cómo contar una historia de manera interesante necesita de una ejecución en escena eficaz. En última instancia, el propósito de la distribución y el movimiento escénico es ayudar al público a comprender la acción de la obra. El mejor medio de cumplir con esos propósitos es tener una idea previa sobre lo que deben lograr la distribución y el movimiento escénicos, y dedicarse entonces a ejecutar un plan deliberadamente preconcebido para lograr esos fines.

Y esta motivación entronca directamente con la concepción espacial, puesto que el espacio es considerado en transformación constante como requisito fundamental en todos los sentidos. Por ello, consideran Ron Lalá imprescindible trabajar siempre a partir de lo externo, esto es desde la premisa de que las cosas siempre entran para que puedan salir. Y esto está directamente relacionado con el trabajo de los actores. Siempre está el espacio y siempre está el texto y ahí es donde se encuentran las respuestas a todas las preguntas. Como fin último «lo que estás haciendo en realidad es cambiar el espacio. Le cambias el espacio al espectador, le cambias la luz e inmediatamente estás en otro sitio» afirma el director [2016: 145]. De forma sintética, para Ron Lalá la puesta en escena se convierte en poesía que no está hecha de palabras, pero que está sometida al ritmo que la libera y le da alas. Y esta idea conecta directamente con el recurso característico de la dramaturgia de Ron Lalá: la metonimia. Las metonimias son fundamentales porque responden al primer interrogante de partida: ¿cómo se consigue transformar la dificultad en una virtud? Este es el principio del teatro.

La concepción espacial está para Yayo Cáceres totalmente relacionada con la técnica actoral. Así, considera que está el error que entraña en sí mismo el que los actores se ocupen de lo que sucede. Este hecho es todo lo contrario al acto natural, porque

siempre se debe tener en cuenta que hay algo que está luego, y eso es lo que ha de ser la fuente de motivación, lo que ha de llevar y guiar al actor: es el por qué del movimiento. Para él, aquí descansa el principio de la interpretación a partir del cual se vertebra todo lo demás. De esta idea deriva en última instancia su posición sobre la creación y empleo de transiciones en el hecho escénico como un problema para el actor porque lo asocia directamente a la lentitud. Se trata de cambiar la idea de transición por la de una puerta abierta, que permite entender la base de todo proceso dramático: todo se encuentra fuera y entonces entra, porque siempre es el otro.

Todo ello repercute directamente en el otro aspecto principal de la poética de dirección de Ron Lalá: los métodos de trabajo para la construcción de los personajes, esto es la dirección actoral. Distinguimos en la compañía, y muy en concreto en la persona e influencia de su director Yayo Cáceres, dos técnicas que han marcado su procedimiento interpretativo y por extensión escénico del hecho dramático: el *deporteteatro* y el ojo director.

En lo que al *deporte teatro* se refiere, este se centra en cinco elementos primordiales. El primero de ellos es el ritmo: el arte dramático ha de ser trabajado desde la perspectiva rítmica y musical que permita conseguir la pulsión en las escenas con el rendimiento regular del intérprete. El ritmo no entendido como resultado del trabajo psicológico previo realizado por el actor, sino como un punto de partida y un instrumento familiar que forme parte de la cotidianidad del actor. Esto se sintetiza en la siguiente idea: el ritmo es el único elemento común a todas las disciplinas del arte y es principal trabajar sobre él como puerta de entrada al trabajo actoral. En segundo lugar, el ‘aquí y ahora’ primordial de la escucha. El actor en el presente, en el ‘afuera’ mantiene una relación constante y ágil con el resto de los elementos presentes y transformadores: esto es sus compañeros, los impulsos sonoros, los objetos. El espacio externo es el estímulo constante, las acciones y los estados del otro mantienen siempre en alerta al intérprete predispuesto al servicio del hecho escénico que acontece e incluyendo en el mismo al público receptor del mismo. En tercer lugar, la composición del espacio a través del actor se vale de juegos de equilibrio escénico. El trabajo del cuerpo como una escultura móvil. Esto convierte al actor en un compositor y creador sostenido de espacios, al mismo tiempo que es un complemento de este y el mismo espacio es un complemento interpretativo. El actor compone y es el espacio; el actor equilibra el espacio; el actor confiere de vida al espacio. Relacionado con el primer elemento, el cuarto es el de la economía entendida a

través del ritmo, esto es, el actor que forma parte de toda una orquesta que es el suceso teatral integra el conjunto sinfónico como un instrumento que entiende y ejecuta el ritmo común a todos, en el sentido último de participar del relato de la historia global única de la pieza dramática. Y por último la música, que incorporada en el actor implica la traducción de nociones musicales al lenguaje interpretativo, puesto que el tono presenta una vital relevancia en la dicción. A este le pueden acompañar como complemento el canto y el baile. En el empleo del lenguaje, la distinción y manejo de la narración pura y la improvisada en escena se potencia aún más cuando el verso vehicula el lenguaje, ya que este lleva implícito el ritmo y se sirve por tanto de esos estímulos musicales. De esta forma se trata de que el actor sea cuento, verso, espacio y música. Todo a un tiempo dentro del todo. En síntesis, el concepto del *deporte teatro* va encaminado hacia la toma de conciencia del individuo como pieza de un todo que lleva por tanto a la búsqueda de la mayor eficiencia como equipo.

En segundo lugar, está la técnica del ojo director, la cual parte de la base científica de ejecución anatómica de que uno de nuestros dos ojos presenta más importancia que otro en términos de ejecución. Así, el ojo que se ha dado en denominar ojo director determina ya cuál de los dos hemisferios cerebrales es el dominante. El fisioterapeuta y osteópata Paul Dorochenko ha estudiado durante décadas la influencia de la visión en el deporte, muy en concreto en la práctica del tenis. Dorochenko plantea su teoría de clasificación de los deportistas en dos tipos: los denominados como homogéneos, aquellos que comparten el mismo hemisferio dominante ocular y manual, y los cruzados, aquellos que presentan una mano dominante diferente de la del ojo. A partir de esta distinción elaboró un diseño exacto de cómo debe plantearse y orientarse la técnica del juego en el tenis. Todo ello ha permitido la mayor tecnificación y explotación del talento en el deporte centrándose en el entrenamiento de las posiciones en el campo para desarrollar de una forma más intensa el potencial de la lateralidad. Pero esta técnica no es solo aplicable al deporte, puesto que permite obtener muy buenos resultados en otras disciplinas tal es el caso del arte escénico. Yayo Cáceres ha trabajado desde hace 15 años el teatro de manera deportiva. Con la nomenclatura de *deporteteatro* se refiere el director al arte dramático con fisicidad que presenta de manera inherente el mismo brillo y riesgo de los que está impregnada toda disciplina deportiva. Debido a esta férrea creencia se puso en contacto con Dorochenko a quien conoció a través de su afición al tenis. El entendimiento de ambas disciplinas no solo es posible sino muy beneficioso y prueba de

ello es que esta técnica forma parte de la metodología escénica de Ron Lalá. Trabajo de la coordinación a través del paradigma de la doble tarea: los actores tienen que perseguir una luz esquivada mientras dicen su monólogo con la mayor claridad posible. Una tarea ardua para un ejercicio de concentración en doble sentido. Tanto en el teatro como en el deporte todo es cuestión de práctica, de tecnificación, puesto que el ojo director es una herramienta de autoconocimiento y potenciación encaminada a la búsqueda de la máxima eficiencia y equilibrio a través de la motricidad. Cada persona presenta un campo de visión preferencial a partir del cual es capaz de desarrollar unas capacidades por encima de otras. Y es esta apreciación y valoración de la lateralidad la que permite al director Yayo Cáceres saber cuál es la colocación más óptima de cada actor en la escena en función de su campo visual preferente, lo cual se presenta ya de antemano como una ventaja. Ambas técnicas aunadas favorecen el desarrollo óptimo de la técnica interpretativa y con ella del suceso escénico integrado.

III. POÉTICA DE ACTOR: INTERPRETACIÓN. DRAMATURGIA ACTORAL

Mijaíl Chéjov en su primera clase el 7 de noviembre de 1941 [2005: 39]:

Para empezar, preguntémonos ¿por qué se necesita un método en el teatro? Parece que al teatro le va muy bien sin dificultades tales como un «método». Desde luego, puede seguir así y seguirá así por mucho tiempo. Sin embargo, me parece que llegará un momento en el que todos nosotros estaremos, en cierto modo, insatisfechos, simplemente porque nuestra profesión carece de técnica.

A partir de este cuestionamiento nacido de la sensación de una ausencia de técnica actoral, Chéjov [2005] tomó conciencia de que, en la profesión actoral la identificación de una sola técnica como la única, y por lo tanto la única válida y aplicable de forma incuestionable es mucho más difícil que en cualquier otra profesión, debido a que el único instrumento con el cual se transmite al público los sentimientos, las emociones y las ideas es solo uno: el propio cuerpo. De este modo, el actor al no disponer de un instrumento como sí es el caso de la profesión artística de la música o de la pintura como dos ejemplos, señala Chéjov que «necesita de una técnica especial que debe encontrar dentro de sí mismo» [2005: 41]. Todo ello deriva en la idea motriz de que el intérprete se vale de su propio continente natural, esto es de su naturaleza, y que por lo tanto todo lo que el actor necesita ya se encuentra dentro de su persona y tan solo debe trabajar en desarrollar esas partes de su ser mediante la acentuación y la ejercitación de las mismas. Para Chéjov, el reconocimiento de la existencia de un método permite así el considerar el punto de inicio del proceso creativo que denominamos inspiración, cuya consecución es por supuesto el último y gran objetivo. Todo debe partir en primer término del denominado sentimiento de forma, esto es del cuerpo del actor. «El sentimiento de forma que tengo en mente es, naturalmente, la forma exterior, que parte de nuestro cuerpo» [2005: 152]. Así señala que resulta fundamental la reflexión sobre el propio cuerpo como forma, el poder ser capaces de experimentarlo como forma. Por todo ello, resulta imprescindible despertar de nuevo la sensación del cuerpo como forma y esto será lo que nos permitirá una nueva capacidad, que de manera clara logre manejar y gobernar nuestros cuerpos de la forma más expresiva posible, y más que eso, «seremos capaces de inspirarnos a través de ellos».

Por otro lado, para adquirir una caracterización óptima se debe tener la psicología desde el planteamiento de un cuerpo ideal, incluso si físicamente la realidad no es esta o no la sentimos de tal modo. Derivado de la idea anterior, ha de experimentarse el

movimiento como una forma en sí misma, esta es la clave para lograr la expresividad absoluta de la cual nacerá el conocido como sentimiento de facilidad. Este sentimiento en Chéjov [2006] encuentra todo su sentido en esa ejecución detallada que transmite la sensación de facilidad, de no esfuerzo en la realización de la misma, precisamente por la precisión implícita que acarrea. Para ello, el ensayo, la constancia en la práctica de la repetición resulta primordial para poder deshacerse de todo y simplemente incorporar este sentimiento. El sentimiento de facilidad es la base general sobre la que pueden crecer, desarrollarse y unirse en la naturaleza del actor las cuatro capacidades mencionadas. Este sentimiento de facilidad se encuentra relacionado de forma directa con el humor, un aspecto crucial en el arte. El sentimiento de belleza señala Chéjov que tiene dos caras y así distingue la correcta y la que no es más que la caricatura de la primera. Y así declara que, cuando la belleza se convierte en un ‘exhibicionismo’ primitivo es una obvia caricatura de sí misma y es fácil de distinguir. El sentimiento de belleza que profundamente se encuentra enraizado en toda su naturaleza artística debe encontrarse desde dentro. No puede ser impuesto desde fuera, porque es tan individual como el propio artista y ahí radica su naturaleza. Por ello, no debe ser descuidada la fuerza interior que le da origen, puesto que en escena el egoísmo mata la verdadera belleza. Por el contrario, el sentimiento de totalidad descansa en que el actor debe tener la capacidad de aprehender la obra como un todo, dentro de la cual hay pequeñas totalidades. De este modo, la capacidad de interiorizar las cosas en el tiempo y en el espacio como una totalidad es importante desde muchos puntos de vista. Es la única forma posible para lograr que los detalles formen parte íntegra de un todo bordado, esto es de la totalidad.

El método o forma de adquisición de la técnica interpretativa por parte de la compañía Ron Lalá es tan variopinta y dispar como lo son sus cinco actores y la versatilidad de disciplinas que presentan en su conjunto. A excepción de algunos matices, todos los miembros coinciden en afirmar que el grueso de su formación interpretativa lo han recibido del director de la compañía Ron Lalá: Yayo Cáceres, el actor, músico y director argentino ha supuesto por lo tanto un antes y un después en el devenir profesional de la compañía. Esto llega hasta el punto de que la incorporación del último miembro del quinteto actoral definitivo fue una decisión de Yayo, tras haber conocido y trabajado con los cuatro miembros fundadores. La selección, propuesta e integración del músico e intérprete Daniel Rovalher a la compañía cerrando el quinteto fue determinante. Por ello, todos los miembros coinciden en lo vital de su encuentro con el creador argentino. De

este modo, el encuentro y la fusión de todos los conocimientos previos adquiridos con una forma de trabajo colectiva e integradora de todos los elementos del suceso teatral, recibida de manera muy especial por parte del trabajo de dirección de Yayo Cáceres marcó notablemente la diferencia en los cinco actores y por extensión en todo el conjunto de la compañía, con el enfrentamiento de un reto capital: la integración de la música dentro del todo dramático. Esto es, supuso la adaptación a un nuevo equipo y la asunción de las reglas internas que llevan implícito el confrontamiento con el espejo de la dirección en una constante de cuestionamiento y redescubrimiento. Todo ello permitió la conversión de un grupo de cabaret poético en una compañía teatral que encuentra en el juego su base de trabajo escénico. Un camino de adquisición de nuevos conocimientos interpretativos que se ha ido produciendo de forma gradual y natural. La compañía presentaba férreos conocimientos tanto de la literatura como de la música, con una amplia y profunda formación por parte de sus miembros en ambas disciplinas que, al comenzar a trabajar con el director argentino se pusieron directamente al servicio del desarrollo teatral a través de una formación actoral basada en una disciplina de trabajo que cohesiona todos los materiales en juego en el hecho teatral.

El denominado por Chéjov como objetivo dentro de su análisis sobre la técnica de la actuación [2005: 207-237] se plantea lo que claramente denomina como terreno de la voluntad. Y este concepto de objetivo hace por supuesto alusión al término descrito por Constantin Stanislavski [1977]. De forma sintética, el objetivo tiene que ver para Chéjov, partiendo desde el planteamiento de Stanislavski, su maestro, con «cómo componer en escena los impulsos de voluntad del actor en conexión con el contenido de la obra» [2005:207]. Esto quiere significar que todo el mundo desea siempre algo, tiene siempre una meta. Este objetivo dirige todas las acciones, el comportamiento y las palabras de una persona. Por ello, resulta fundamental conocer cuál es. Solo entonces el actor dirige su actuación de tal modo que el texto y la actividad llevan a la consecución de dicho fin establecido. «Un objetivo consciente, mantenido durante el periodo de ensayos, se vuelve poco a poco inconsciente e influye sobre el comportamiento del actor en escena» [2005: 208].

A partir de esta premisa y comenzando desde el nacimiento del personaje en el texto, ¿cómo se plantea el trabajo de mesa Ron Lalá a partir del texto? La dinámica de trabajo es muy precisa. Se trata de un proceso muy minucioso donde todo es cuidado al detalle, y ante todo abordado desde la colectividad. Así, el trabajo de mesa comienza antes

que la propia concepción o escritura del texto. El procedimiento completo suele durar entre diez y doce meses, sin contar con todo el proceso de investigación previo que es abordado de manera individual por cada uno de sus miembros y puesto en común entre todos antes del comienzo del proceso creativo. Una vez llegados a este punto, suele comenzar la reescritura, que permite la composición de la obra dramática que llegará a la puesta en escena final. Generalmente, en este punto tiran más de la mitad del trabajo previo a la basura y se entra en el proceso de reescritura y composición para llegar a la puesta en escena final. Consideran principal la premisa de que los textos adquieren significado completo cuando son ‘dichos’, esto es leídos con una intencionalidad concreta. Este sentido nace del trabajo de mesa que sirve también para poder discutir sobre algunos de los aspectos sobre los cuales se quiere hacer un mayor énfasis o realizar una modificación. El trabajo en Ron Lalá encuentra una diferencia importante en el tratamiento del texto en espectáculos que han sido adaptaciones o versiones (*Cervantina, En un lugar del Quijote, Siglo de Oro, siglo de ahora (Folía)*) con respecto a los que el texto ha sido fruto de la creación de la compañía (*Mi misterio del interior, Si dentro de un limón metes un gorrión, el gorrión vuela, TIME al tiempo, Mundo y Final*). Esta diferenciación no es otra que el cuidado riguroso de la palabra, que en el caso de las adaptaciones y versiones clásicas adquiere un grado aún superior que está conferido en el respeto, conocimiento y rigor con el que es abordado el texto original. Mantener la esencia de la obra, pero sin entenderla de forma arqueológica lleva a Ron Lalá a generar una atmósfera de contacto con los autores clásicos en un presente contemporáneo. Tratarlos como ellos definen con respeto, pero sin reverencia lo hace posible. En el caso de las producciones de creación propia el empleo lingüístico es de igual modo delicado, pero nace de la libertad completa que concede el no estar sujeto a un referente concreto sobre el cual asimilar un código determinado. Y sobre todo es un proceso vivo que no termina nunca, ni siquiera después del estreno.

La característica de formación colectiva diferencia a Ron Lalá por la suma de disciplinas. La orquestación de esta interdisciplinaridad en el proceso creativo y de construcción de un espectáculo a nivel interpretativo define lo característico de su teatro. Aunque este armónico concierto depende completamente de Yayo, quien como director coordina todo el trabajo colectivo, sí existen o más bien han coexistido desde el principio una serie de circunstancias que han permitido el ensamblaje de una manera natural de la forma de trabajo de Ron Lalá. La primera clave a este respecto reside en el conocimiento detallado de los seis miembros en los más de veinte años de carrera conjunta, lo cual les

permite evitar determinadas circunstancias nacidas del desconocimiento del otro, no solo a nivel profesional, sino en lo más estrictamente referido a las cualidades y características personales. El mayor reto para la compañía es evitar la repetición de sí mismos. Para ello parten de la creación entendida como un juego donde su mayor objetivo a nivel interpretativo con el paso de los años se ha convertido en conseguir sorprenderse entre ellos mismos.

En segundo término, la escucha de las propuestas y poner el trabajo al servicio del espectáculo permite que se distingan entre diez y doce fases o periodos desde la primera reunión y toma de contacto con la obra y los personajes hasta el último ensayo general previo al estreno. Sin embargo, es imprescindible señalar que la asignación de un número responde a una intención de marcar un procedimiento, pero este no es un número cerrado ni preestablecido, sino que responde siempre a las necesidades del espectáculo y por lo tanto del tiempo de gestación que deriva del mismo desglosado en diferentes estadios. La compañía lo tiene muy asimilado, por lo que es difícil reducir el proceso a un número estanco. No obstante, sí es posible determinar distintos periodos. Así, existe una primera fase en la que se trabaja exclusivamente en la dramaturgia del espectáculo.

Por otro lado, la combinación de personajes clásicos con contemporáneos de creación propia entraña una serie de desafíos nacidos del reto de preparar un personaje clásico que es por tanto ya preexistente literariamente frente a uno de nueva concepción. Para la compañía todo reside en ser capaz de partir de una situación de no preconcepción, esto es eliminar toda expectativa o posible juicio exterior. Presenta así esta libertad todas las ventajas cuando se es capaz de haber eliminado todas las desventajas. Y siempre prevalece ante todo la búsqueda del divertimento, esto es del no procesamiento ni juicio de un personaje con total independencia de su naturaleza. Todo se encuentra al final en la libertad de prejuicios: A este rechazo del cliché se suma la necesidad de abordar la construcción desde la necesidad de ser creado desde dentro hacia afuera. En última instancia, se trata de ser capaz de crear e interpretar con libertad, especialmente la que nace de la liberación de la propia atadura individual del intérprete. Por todo ello, hay que saber cómo transformar la limitación en una virtud señala como máxima dramática el director de la compañía Ron Lalá. La eficacia interpretativa de Ron Lalá descansa en primer término en la dificultad de ser solo cinco en escena, pero múltiples y diversos los personajes que aparecen por las tablas. Este planteamiento requiere de una exigencia interpretativa que haga permeable y funcional el ‘travestismo’ sostenido en toda la producción dramática. La creación de un lenguaje escénico que es común a todas las

disciplinas artísticas manejadas por los miembros de la compañía parte de un trabajo exigente que se alimenta de la preparación que confiere el día a día en el escenario a lo largo de los veinte años de carrera y de las diferentes producciones realizadas. La experiencia y el trabajo sostenido es la característica vital. Así, los talleres previos realizados siempre antes de abordar el ensayo de todas y cada una de las producciones tienen una finalidad corporal, que permite la preparación del cuerpo para después alojar las distintas energías para cada personaje. Por ello, todo se sintetiza decisivamente en técnica y mucha disciplina. En última instancia, la creación y producción teatral requiere de precisión y del ejercicio de la versatilidad para poder cambiar de registro, para lo que resulta imprescindible la coordinación.

Una vez ya pasado el estreno de un montaje, el día a día de una noche de función tanto en salas de exhibición por un tiempo determinado, esto es una temporada, como el viaje itinerante por distintas plazas cambia por completo la rutina actoral de la compañía. Así, como obreros del ocio su trabajo se convierte en este punto en algo más rutinario, pero no por ello exento de cuidado y rigor. Por supuesto, cada uno de los actores tiene sus formas de preparación personales, y aunque el arte vivo del teatro responde en último término en que el actor, a través de su técnica sea capaz de hacer suceder la viveza en escena, y que esto requiere por lo tanto de una forma de trabajo constante y repetitiva, todos cumplen con una ética de trabajo colectivo que comienza antes de la prueba de sonido y termina con la recogida del último elemento que forma parte del montaje escénico.

El entendimiento de la dramaturgia como un todo completo permite no deslindar en primer término la dramaturgia textual de la musical. Esto deriva en la dificultad de ser capaz de realizar el ejercicio interpretativo combinado con la práctica musical tanto a nivel vocal como instrumental. Ello deriva en una exigencia requerida por esta disciplina artística. El descubrimiento y la formación han de ser continuos para poder lograr el encaje perfecto del puzzle que supone el todo dramático. Para la compañía no existe el concebir estas dos disciplinas en el arte actoral la una sin la otra. «No me parece una doble condición; creo que todos los actores deberían cantar y tocar» [2017:91] afirma Álvaro Tato a este respecto. Desde la perspectiva de un intérprete formado profesionalmente en la disciplina musical como es el caso de varios de los miembros de Ron Lalá, la comunión de la música y la interpretación permite la sinergia de energías distintas que se complementan en el escenario porque ambas están puestas al servicio del espectáculo.

Esto es posible porque el trabajo de dirección establece este objetivo. Y para su consecución es fundamental la constancia y el cuidado de todas las partes implicadas: la voz, el cuerpo, la habilidad de tocar tras muchas horas de ensayo en casa, la lectura y la escucha de música, la investigación, el aprender de los otros. La coordinación y método de trabajo detrás de la escena durante función permite mantener viva y en orden la transformación constante del espacio teatral. La base se encuentra para ellos en la escucha, máxima de la dramaturgia interpretativa. Y en todo ello el actor debe tener claro su cometido principal. Sucintamente se trata de ensayo, escucha, atención y buena coordinación con el equipo técnico y toda la asistencia en escenario. La escucha en el escenario es un aspecto primordial. Sobre este asunto se detiene William Layton [2008:18-23]. Así, comienza con el establecimiento de la diferenciación principal que hay entre oír y escuchar. Escuchar con los cinco sentidos y la mente muy abierta, no solo con el oído, es encontrar la significación de lo que se oye, mientras ‘pasa por el filtro’ de tu propia personalidad y de tus propias necesidades. Esos sonidos deben incidir con una significación en nosotros: la unión de acción exterior más la significación personal y la consiguiente reacción es lo que la técnica denomina como ‘escuchar’. Por ello, cada persona reacciona de una manera peculiar a la escucha. Por eso, estas diferentes reacciones son las que descubren un carácter. Señala Layton que «la técnica nos pide que trabajemos siempre, valga la imagen de un televisor portátil, con las ‘antenas’ limpiísimas y desplegadas, es decir, relajados, activos, en alerta, dispuestos siempre a dejarnos provocar por todo y lo primero que hallemos, y con la mente alerta para recibirlo» [2008: 19]. En la técnica interpretativa es fundamental aprender a desear; desear algo intensamente en situaciones imaginarias. Esto es, desear algo de alguien. Y, por supuesto, depender de ese alguien. Para conseguir el deseo deberás captar, darte cuenta, notar cómo está esa persona señala Layton. Para ello es imprescindible poder recibir de la otra persona, lo que significa una concentración plena en los demás. En síntesis: la concentración fuera de uno mismo: es la espera de una provocación que generará una reacción. Olvidarse de escucharse para escuchar de verdad al otro.

Por otro lado, Ron Lalá puede ser, y de hecho debe ser considerada como una compañía de repertorio. Muchas producciones en su trayectoria y la combinación sostenida de al menos tres de ellas. Tan solo son cinco actores y son varios ya los años compaginando en cartel dos y hasta tres funciones a la vez (incluida la adaptación para la enseñanza media de la *Folía*). El nacimiento de la idea de esta compatibilidad y la forma

viabile de llevarla a cabo parten de una cuestión de necesidad para la compañía. Todo se reduce por tanto a un imponderable en su condición de productora teatral. La situación actual del mundo teatral exige la combinación de espectáculos, lo que sí que entonces se denominaban como compañías de repertorio, ahora ya casi en extinción. Su naturaleza de compañía privada, que genera por tanto sus ingresos a partir de sus propias producciones deriva en esta exigencia donde a mayor cartel más trabajo y por tanto más sostenibilidad. Pero la compañía no olvida el fin último del teatro, el cual les hizo apostar por este arte como forma de vida: su poder de transformador social con un papel principal en la educación. Los requerimientos a nivel preparatorio y de interpretación de esta combinación simultánea de montajes, que en Ron Lalá se traduce en más de una decena de personajes por actor, se centran en frecuentes repasos de texto y muchos ensayos totales o parciales que permitan refrescar y mantener en forma viva todas las producciones en cartel. Cada uno se responsabiliza de su parte individual como grueso del ejercicio de actualización y después se realiza la puesta en común donde todo se aúna incluida la parte técnica.

2. CERVANTINA: CONSOLIDACIÓN DE LA POÉTICA

Cervantina es un espectáculo donde la mujer es el punto de partida, la idea motriz. Asumido el desafío de la compañía de hacer teatro con lo que tienen, esto es con los cinco actores varones que forman el grupo, siguiendo la Guía Didáctica [2016], el proceso creativo parte de un ejercicio de síntesis que comienza con un ‘striptease’: aparecen los cinco actores vestidos de mujer, todo el mundo se desviste, se transforma. Todos a excepción del primero de los personajes, que como encarna el primer personaje femenino se queda vestido de mujer. Este personaje no es otro que la Musa quien deja instaurado el código. Desde esos primeros cinco minutos el pacto de ficción con el espectador ha quedado establecido: el espectador comprende que a partir de ese momento se producirá una sucesión de apariciones de hombres vestidos de mujer para encarnar diferentes personajes. Esa decisión determina la visión teatral del montaje.

En lo que a la estructura se refiere *Cervantina* es una *folla*, una fiesta de entremeses. Así compuesta de nueve piezas, esta folía cervantina comienza con una loa cantada que permite establecer el código y el juego dramático con el público, para dar así paso a continuación a dos entremeses que continúan el hilo argumental enmarcando la acción: *Cervantes y la Musa* y *Viaje del Parnaso* son los dos entremeses dedicados a la figura de Cervantes, que hablan de él a través de la prosa poética de Ron Lalá y de los propios personajes creados de su pluma que se encuentran entre medias de estos. Así, Cervantes abre y cierra el espectáculo, y propone un viaje en el cual se encuentra inmerso todo su universo incluido por supuesto el literato. Una tercera pieza, primer entremés de la pieza teatral, que es a su vez un compendio de una novela ejemplar, *El celoso extremeño* y un entremés, *El viejo celoso: El viejo celoso extremeño*; la cuarta pieza es la dedicada a *La gitanilla*; el quinto entremés, ecuador del espectáculo y fuente de distensión dramática es el entremés atribuido a Cervantes *El hospital de los podridos*; la sexta pieza está dedicada a la novela ejemplar de *Rinconete y Cortadillo*; la séptima titulada *Citas cervantinas* es una compilación poética y equilibrada de la palabra cervantina: solo voz y presencia; la octava pieza a modo de cierre dedicada de nuevo a Cervantes con *Viaje del Parnaso*, celebración de la vida del autor y de su legado humanístico y literario; y la última pieza es una *Canción de fin de fiesta*.

En *Cervantina*, la máxima de la funcionalidad sostiene el principio dramatúrgico de Ron Lalá que concibe el suceso escénico como un todo integrado en el cual todo viene desde el exterior, y es desde ese lugar desde donde debe siempre trabajar el actor su

personaje centrándose siempre en la escucha, a los otros y a sí mismo, a través del cuerpo, para lo cual es fundamental la concepción físico deportiva del entrenamiento interpretativo que repercute directamente en la velocidad de estímulos y movimientos. Todo nace del texto y se crea a partir del espacio, donde se integra el lenguaje escénico con un componente humorístico alto que permite el cuestionamiento permanente, que el artista ha de acometer para con su responsabilidad social como artista al contribuir a la creación del arte escénico, que es entendido por la compañía como un gran transformador de la sociedad. Y dicha transformación es terrena en las tablas en un espacio en continua mutación, desprovista de transiciones y donde los personajes son múltiples. Fundamental el concepto metonímico de la dramaturgia: siempre la parte por el todo, para que el espectador complete, puesto que es partícipe y participante en todo momento del hecho teatral. Así, el vestuario nace a partir de la máscara entendida de forma metonímica, esto es la parte por el todo. Esto significa un vestuario compuesto de colores y texturas cómodas, flexibles, neutras -que permiten su fusión con la escenografía- y atemporal. La música es, a veces incidental, a veces diegética, otras meramente informativa. Desde la música crean un espacio o confieren sonoridad a un sentimiento dotándolo de poesía y evocación. Dentro de la dramaturgia musical destaca la voz humana que está acompañada por una amplia variedad de instrumentos, todos con la finalidad de transmitir sentimientos, pensamientos y emociones. Por todo ello, la música siempre está al servicio de lo que ocurre en escena bien como protagonista bien al servicio de la historia e integrada en la misma.

A continuación, se presenta el análisis de la obra *Cervantina* a través del estudio significativo de escenas⁶ de las nueve piezas que componen el espectáculo siguiendo los criterios previamente establecidos de forma teórica en la sistematización de la poética teatral de Ron Lalá que encuentra en este montaje su consolidación.

1. *Loa*

Cervantina comienza con una loa introductoria [Anexo II:66]. Pieza breve del teatro áureo compuesta a modo de fiesta o entretenimiento antes del comienzo de la obra dramática principal, cumple en este montaje una doble función: la captación de atención al público y la introducción del código propio del montaje, que en última instancia no es

⁶ Todas las escenas analizadas se encuentran incluidos en los Anexos del presente análisis de investigación ordenados según el orden de las nueve piezas que componen el espectáculo. Véase el Anexo II siguiendo la paginación correspondiente.

otro que su propio lenguaje escénico, esta vez centrado en el universo cervantino. Una canción presentadora de los personajes femeninos que son los ejes del espectáculo. Durante la canción se produce la mudanza: las mujeres se transforman en actores y en el mismo Cervantes, quien va a participar activamente de la creación y recepción de su propia obra. A nivel de dramaturgia la fusión texto-música es equilibrada, las partes, con una predominancia de versos cantados, se combinan con aquellas versadas, pues siempre el ritmo que proporciona el verso se erige en el elemento común. Se produce al tiempo la mudanza con la transformación absoluta del espacio escénico y de todo lo que le contiene cumpliendo con la máxima de la funcionalidad; todo desde fuera hacia adentro y en continua escucha con el otro. Esta introducción es una síntesis de una técnica muy trabajada que a lo largo de la obra se va a apreciar detalladamente muy en especial a través del empleo combinado de diferentes metros barrocos tales como la seguidilla, la redondilla o el romance entre otros que contrasta con un empleo instrumental completamente contemporáneo (cajones, bajo, guitarra española, sintetizador).

Por otro lado, la máxima dramática de la funcionalidad en esta primera pieza introductoria alcanza su significación con los cinco actores centrados que comienzan su mudanza a vistas del público, y tan solo el personaje de la Musa, que será una de las protagonistas de la siguiente pieza no muda de traje; y todo ello a través de una transformación del espacio escénico absoluta en un baile coreografiado del quinteto por el escenario presentando el viaje cervantino que Ron Lalá va a realizar acompañados del público.

2. *Cervantes y la Musa*

Cervantina empieza y acaba con dos entremeses dedicados a Cervantes quien es el protagonista de su propio destino tragicómico. Así la primera pieza, finalizada la loa de introducción, es un entremés titulado *Cervantes y la Musa* que permite, a través del diálogo del escritor con la responsable de su inspiración, que le visita en los momentos más inoportunos, hacer un repaso a los momentos clave más imprescindibles y significativos de su vida tanto literaria como personal. Esta Musa que presenta Ron Lalá como atemporal también lo es de Lorca y de Lope de Vega, lo que hace plausible la presencia de anacronismos recurrentes, mientras acompaña al escritor alcalaíno en un viaje que sigue su trayectoria vital a lo largo de cinco momentos fundamentales: la batalla de Lepanto, el cautiverio en Argel, su oficio de recaudador de impuestos en Andalucía, su reclamo de viajar a las Indias y los momentos incipientes a su muerte. Esta Musa,

personaje nexo entre el siglo barroco y el presente, a través de referencias y alusiones a ambas centurias tiene como objetivo hacer partícipe al propio autor del irónico destino de su literatura y al espectador de la impronta de la herencia literaria y de cómo ha afectado en la sociedad actual el menosprecio cultural presente. Responsable y artífice del juego entre realidad y Cervantes, se sirve del pago que el escritor ha de acometer por poseer sus creaciones y conocer su destino. Así, a través de la belleza de la variedad del metro barroco la intertextualidad impregna las escenas en las que conviven los versos cervantinos de *La Galatea*, *El Quijote*, con extractos de los Prólogos de las *Novelas ejemplares* y de *Persiles y Sigismunda*. Y junto a la ficción se funde la realidad con referencias a la relación de Cervantes con Lope y el guiño a Calderón en un suspicaz anacronismo, puesto que Cervantes nunca llegó a conocer *La vida es sueño*. Además, los versos sobre la vida de Cervantes proceden del Epitafio que Sansón Carrasco escribe a Alonso Quijano en la segunda parte de la novela quijotesca, capítulo LXXIV.

La dramaturgia musical como puede apreciarse en la primera escena de esta pieza [Anexo II: 67], alude y presenta todos los momentos principales señalados por Ron Lalá de la vida de Miguel de Cervantes. De este modo, las letras versan sobre las cinco situaciones vitales escogidos por la compañía, y la música se pone por completo al servicio del hecho escénico: narrar de manera musicada la cruenta existencia de Cervantes en su país. La música mitiga los malos momentos vividos por el escritor alcalaíno. De nuevo aquí, la dramaturgia musical se erige protagonista escénica acompañando siempre a la dramaturgia textual como un solo integrado. La simbiosis es clara en esta pieza y permite afirmar la imposibilidad por parte de la compañía de una concepción separada de cada disciplina en la doble condición de músicos y actores. Música y texto en último reducto no son más que palabra, y eso es teatro.

La segunda escena elegida de esta pieza [Anexo II: 67-68] ilustra la dramaturgia textual de naturaleza contemporánea compuesta por los versos de creación propia que el encuentro entre la Musa y Cervantes alumbró. La Musa enlace entre el pasado, el presente e incluso el futuro, permite al espectador conocer de su propia mano todo el destino cervantino, el que conoció en vida el autor y el que hemos podido conocer sus predecesores, y hacerle a este partícipe del mismo. Ella rinde cuentas con Cervantes y le hace conocer su devenir en un juego muy cervantino: obligándole a exhibir todas sus producciones para que estas puedan ser conocidas, aunque para efectos de la Musa tan solo busca cobrárselas en unos tiempos en los cuales ya sí existen los derechos de autor. Continuamente el cuestionamiento: la crítica y el humor inteligente que anexionan las

realidades pasadas y los aconteceres presentes. Su interacción hace posible el alarde literario de la obra cervantina al tiempo que causa conmoción por las circunstancias vitales del insigne autor de la lengua hispana. Las palabras cervantinas se funden con la visión de Ron Lalá en una revisión a la producción de Cervantes, de su vida, a nuestra historia literaria y social, la áurea y la contemporánea cargada de crítica y amor por el teatro y la cultura como bases de la libertad humana. Los versos de creación contienen el desengaño y la defensa de Cervantes por la libertad de su tiempo que es al mismo tiempo la de Ron Lalá en su realidad dramática presente. Esto enlaza directamente con la tercera escena de esta pieza [Anexo II: 68] donde en ese continuo ir ganándose sus propias obras, Cervantes las va recibiendo una a una y entregando directamente a su público tal cual les dio vida. Comienza aquí el desfile intertextual de textos cervantinos tales como *La Galatea* o tres fragmentos de *El Quijote* que son leídos simultáneos, música y voz, buscando la belleza de la palabra, así como las *Novelas ejemplares*. De nuevo, la funcionalidad de la dramaturgia de dirección: Cervantes escucha atónito los versos nacidos de su pluma mientras el resto de personajes recitan su obra al unísono. A través de este recurso, los ecos de la palabra cervantina retumban en el oído del espectador contemporáneo. La escena cuarta de esta pieza [Anexo II: 68-69] muestra el juicio que la Musa emite y cómo condena el desprecio al arte que está dominando nuestra presente centuria con una falta de conocimiento, amor y apoyo hacia la cultura y con ella a toda manifestación artística. La grandeza de Miguel de Cervantes queda reducida a que, por lo menos la gran mayoría de la población contemporánea conozca su nombre y le haya podido generar un mínimo interés su literatura. Contraste con ese sentimiento de amor profundo que Cervantes profesó hacia su España, una España que tanto dolor y desengaño le produjo, y que, en este salto visionario, que el personaje de la Musa permite hacer, reafirma. Detengámonos en los versos de Cervantes: colección de versos nacidos de la pluma de Álvaro Tato, de lo mejor de la producción de Ron Lalá: el lenguaje escénico, el código y su rebelde forma de versar encuentran aquí, y a través del humanismo cervantino, uno de los máximos exponentes poéticos de su dramaturgia. Cierran sus versos de despedida de sus obras y de su nación el prólogo de los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, la última obra que publicó previa a su muerte. De nuevo, el juego de la intertextualidad embellece y llena de riqueza toda la realidad cervantina creada en torno al espectáculo: los versos de creación propia nacidos del encuentro dialógico entre Cervantes y su Musa; los versos cantados que narran sus peripecias vitales y los extractos de sus obras, reflejo de su visión humanista y perspectivista del mundo y la literatura.

Reaparece la Musa para volver al presente, puesto que el teatro es inmediato, y se dirige al público, en una brusca ruptura de la cuarta pared. Y finaliza con una crítica mordaz a la sociedad y su menosprecio a la cultura al mencionar a otro de los representantes literarios más elevados y excelsos de nuestra literatura: Federico García Lorca, quien también padeció la miseria de una sociedad desengañada con miedo a luchar por la libertad. Comienza el estribillo final y se produce la mudanza a ojos del público; todos los personajes se van tocando, bailando y mudando de traje para dar paso al primero de los entremeses. Es importante recalcar escénicamente en la decisión de colocar una especie de vestidor a los laterales del escenario. Este hecho permite el ejercicio de la mudanza de personajes a ojos del público, al tiempo que deja constancia en el recorrido de la obra de todos los personajes que han ido pasando por la pluma cervantina y por tanto por el espectáculo, todos los cuales forman parte del virus cuya cepa es cervantina. De nuevo es una decisión de espacio escénico favorable a su rápida y eficaz transformación y que permite mantener la funcionalidad escénica.

3. *El viejo celoso extremeño*

La tercera pieza está compuesta de una fusión ingeniosa de la novela ejemplar *El celoso extremeño* y el entremés *El viejo celoso*. Dos piezas que abordan un mismo tema, pero desde dos enfoques distintos, que representan dos modos diferentes de ver la vida a partir de dos momentos vitales diferentes de la existencia cervantina. El perspectivismo cervantino adquiere a través de esta construcción dramático-poética de Ron Lalá su máximo exponente. Esta combinación supone, por un lado, una comparación de dos formas casi opuestas de entender la comedia a través de la crítica al lenguaje sexista y a lo ‘políticamente correcto’ con la prohibición del empleo del masculino incluido en el lenguaje. Y por otra, una versión libre que lleva implícita dos formas de tratamiento de una obra clásica: la adaptación de la novela y la versión del entremés. En todo caso el resultado es una pieza teatral nueva creada a partir de estas dos obras cervantinas. Así, partiendo de la visión de la mujer, nos presenta la pieza dos personajes masculinos contrapuestos: Cañizales el protagonista de la novela ejemplar es un hombre complejo que representa la tridimensionalidad humana; un personaje reflexivo y lleno de aristas que contrasta con Cañizares el protagonista del entremés que representa el arquetipo del siglo XVII. Contraposición del nuevo hombre humanista con el paradigma. Y lo mismo sucede con los personajes femeninos, pero, al contrario: Lorenza, la mujer de Cañizares es fresca y astuta frente a la inocencia que transmite desde su indefensión Leonora, mujer

de Cañizales quien a través de la cajita de música con los versos trágicos de *La Galatea* transmite su sentimiento de indefensión ('Oh justa amarga obediencia...'). La construcción de una pieza poliédrica ofrece esa contraposición compuesta de una mixtura temática de celos, deseo, poder y culpa enmarcados en el contexto histórico social de la época. Las canciones sirven de engarce entre las dos historias y sus realidades, que tratan de la conquista y el saqueo de América, así como de la repostería en condiciones de privación sexual. Todo ello puede apreciarse bien en la primera escena de esta pieza [Anexo II:70] a través de la dramaturgia musical que pone de manifiesto la problemática existente en el contexto histórico social de la época tales como la conquista de América y su posterior saqueo, así como el ejercicio de repostería y las condiciones de privación sexual. Con la música como vehículo, la realidad narrada por Carrizales contrasta abruptamente con la de los músicos, nexos presentes que ofrecen la visión opuesta, la otra cara de la moneda de lo que supuso el descubrimiento del continente americano, y de las consecuencias de las prácticas realizadas durante su colonización. La música no acompaña, sino que narra, de nuevo al servicio del hecho escénico y en fusión equitativa con el texto. Por todo ello, la dramaturgia de autor aúna la palabra con la música en uno solo por medio de su nexo común: el ritmo. En el análisis de la parte final, de nuevo la música cumple una doble función: marca la crítica a través del humor y además sirve de presentación de la nueva pieza, la novela ejemplar de *La gitanilla*. En este preciso momento puede apreciarse bien esa transformación constante del espacio escénico y como la mutación es ordenada pero totalmente orquestada; según se están marchando los piratas en su fragata aparecen ya dos de los protagonistas de la siguiente pieza, don Juan y el Corregidor. La función diegética de la música se fusiona con la de permitir de manera permeable presentar una nueva historia.

La dramaturgia textual provista de intertextualidad y de versos de creación propia puede apreciarse desde el comienzo de la segunda escena elegida de esta pieza [Anexo II: 70-71]. Los versos que recita Leonora al salir a la ventana son palabras nacidas de la boca de la pastora Galatea. Y a esto se suma la pérdida de la ilusión escénica que representa la siguiente escena escogida [Anexo II: 71] con la ruptura de la cuarta pared. Y así el joven Loaysa pide al técnico de luces que se haga la noche; esto también sucede expresamente en la *Folía* en el «Entremés del enamorado» cuando este solicita que aparezca la luna para poder realizar el cortejo. Y en otras producciones contemporáneas anteriores tales es el caso de «Ordenador personal» de *Mundo y final* entre otros, que prueba como este recurso es persistente, es decir es propio de la poética de Ron Lalá.

La última escena seleccionada de esta pieza [Anexo II: 72] alude al recurso de los dos finales nacido de la fusión de la novela ejemplar y el entremés cervantino. Permite en este momento que el personaje de Carrizales se dirija expresamente al público, y con ello se produzca de nuevo la ruptura de la ilusión escénica para hacerles saber que dependiendo de la lectura que se siga el final es distinto. En un intento de mostrar ese perspectivismo cervantino, Ron Lalá fusiona ambas piezas, pero las diverge en el final, para no solo mostrar a los dos hombres distintos de un mismo universo cervantino, sino para dejar que el espectador complete y sea el que juzgue, el que tome como propio lo adecuado del final. Aquí está la interpretación de Ron Lalá que busca siempre en su creación teatral interpelar al espectador y que sea este, quien conmocionado y conmovido por lo que ha experimentado en la sala, se cuestione, y en un ejercicio libre de criterio realice su propia interpretación, a pesar de que una marca inherente de la visión propia siempre está presente en el mensaje de manera inevitable.

4. *La Gitanilla*

La gitanilla mujer libre e independiente de etnia gitana es el alegato cervantino al libre albedrío, a la elección del destino, a la igualdad interracial y en último término, al mayor valor humano: la libertad. El recurso del *flashback* sirve a Ron Lalá para convertir en entremés la novela. El comienzo, con la regresión de don Juan en el calabozo con el interrogatorio con el Corregidor, servirá de hilo para narrar todo el relato de una historia de amor que lleva consigo un cambio, una mudanza de condición social. La anagnórisis determina el cambio de fortuna con el cambio al presente y el descubrimiento de que Constanza es Preciosa. Aquel narrador que en principio se mostraba contrario a la etnia gitana, después en boca de sus personajes expresa la opinión totalmente contraria. Esta operación literaria la construye Ron Lalá a través del juicio, momento en el cual el Corregidor, quien ha sido a la vez el narrador de la historia, cambia de opinión.

El monólogo de Preciosa en defensa de la libertad como modo de vida procede del parlamento pronunciado en la novela original cervantina por el gitano viejo. El resultado final del alegato de Preciosa es una fusión de las palabras del viejo gitano más palabras de la gitanilla dirigidas a don Juan con un remate de versos propios de la pluma de Tato. Potencia la teatralidad de la pedida de mano a través de un goteo de anacronismos marcados por el humor de la compañía. De todo esto está impregnado la primera escena de esta pieza [Anexo II: 72] donde la dramaturgia musical tiene un papel de refuerzo de momentos importantes del desarrollo. A modo de estribillo, representa la esencia del

canto de los gitanos, puesto por completo en boca de Preciosa. Sirve además al mismo tiempo para conectar los saltos temporales de una forma natural. Las canciones de Preciosa representan la fusión de texto y música, al igual que le sucede a la vieja gitana quien sirve como alivio cómico a una pieza de gran fuerza dramática. Y engarzan directamente con la siguiente escena seleccionada de la pieza [Anexo II: 72-73] en la que la dramaturgia textual emplea de nuevo el recurso del *flashback* para establecer al Corregidor y don Juan en el calabozo como ejes diegéticos de la historia. Y a esto sigue después ese manifiesto de libertad de Preciosa que, en realidad, como previamente se ha señalado, son las palabras del gitano viejo a las que se suman nuevas. Una prosa poética que muestra la viveza de la narrativa cervantina. Intertextualidad y defensa de la libertad impregnan el discurso de Preciosa. Uno de los momentos más redondos en la funcionalidad dramática de la representación. Finalmente, el Corregidor cambia de opinión a través de su juicio final y destapa toda la historia que cierra la dramaturgia musical con un estribillo que representa la esencia cervantina de la defensa y lucha de la libertad humana.

5. *El hospital de los podridos*

Una mojiganga que establece un contacto directo con el público: el ‘aquí y ahora’ teatral. A partir de este entremés de figurón atribuido a Cervantes, de marcado carácter lúdico y festivo, se produce la ruptura de la cuarta pared. Los doctores disparatados se mezclan entre el ayer y el hoy en diversas referencias clásicas y contemporáneas fusionadas con textos áureos y contemporáneos. El estilo irreverente de Ron Lalá más característico de su producción contemporánea se encuentra aquí como eje vehicular. El objetivo es la búsqueda de la catarsis colectiva, que persigue siempre la compañía, a través del término contemporáneo de la pudrición. En la primera escena escogida de esta pieza [Anexo II: 73] la dramaturgia musical protagoniza la crítica social en su fusión con la dramaturgia textual presente en la segunda escena de esta pieza [Anexo II: 73-74] que se encuentra de nuevo determinada por la ruptura de la cuarta pared: el contacto directo con el público. Y así en la tercera escena seleccionada de la pieza [Anexo II: 74] se produce la ruptura completa de la ilusión: los doctores bajan del escenario y toman la temperatura a los espectadores para medir el grado de pudrición de la sala. Espectador y personaje, todos partícipes y participantes del hecho escénico y por tanto de la catarsis. Los doctores bajan al patio de butacas y establecen contacto directo con el público: los interpelan y los abordan por sorpresa. La participación del espectador en los montajes es

una característica esencial de la compañía, que les permite establecer un vínculo muy cercano y especial con su público, donde siempre el humor es cuidado a través del lenguaje, para poder mantener patente el cuestionamiento.

6. *Rinconete y Cortadillo*

La historia de los dos ladrones Rinconete y Cortadillo y de la cofradía de Monipodio presenta el fenómeno metateatral de la mudanza de traje. Los personajes toman conciencia de la existencia del virus de *Cervantina* a partir de la conversación que Cortadillo mantiene con Rinconete sobre la importancia de la literatura y la cultura para la educación y la libertad. Este recurso nos lleva a la comparación con *El Quijote* en la segunda parte, que también está incluido en la adaptación teatral realizada por la compañía, momento en el que don Quijote y Sancho conocen de la existencia de la publicación de la obra y del conocimiento del público de su existencia y aventuras. Recurso muy cervantino el de los amigos pícaros, el dueto marginal, que rompe con lo establecido y cambian de identidad. Además, de nuevo la importancia de la intertextualidad con las alusiones a *El cerco de Numancia*, *La cueva de Salamanca*, *El curioso impertinente*, *El coloquio de los perros* o *El retablo de las maravillas*.

La pieza se estructura en dos partes: un primer encuentro de los ladrones y el comienzo de su amistad a través de la presentación de sus habilidades. Y una segunda parte que acontece en el patio de Monipodio en presencia de todos sus hermanos cofrades. La primera escena elegida de esta pieza [Anexo II: 74-75] representa la fusión de las dos partes de la poética de autor en eficaz simbiosis: la música, con valor diegético que narra una historia, está puesta al servicio de la misma, combinada con las intervenciones textuales de los dos pícaros al ritmo de la que es su propia canción. De ello participa directamente el lenguaje y el empleo del recurso metonímico: la cabeza de burro que le ganan al arriero y el río Guadalquivir simbolizado en un carro de agua que escenifica que los dos ladrones han llegado a Sevilla. Siempre se trata de que el espectador complete; esa sinécdoque que ofrece una parte del todo. Las cartas que tiran nada más comenzar la pieza son un juego de cartas que simbolizan los caminos paralelos de los que llegaron a ser ‘verdaderos amigos’. Ese universo metonímico, lleno de significación que el público ha de estar predispuesto y abierto a descubrir en el viaje. En la segunda escena seleccionada [Anexo II: 76] la dramaturgia textual nos sumerge en todo el universo de Monipodio que ofrece un gran alarde de referencias al mundo de los cacos, la delincuencia y la corrupción. El universo de Monipodio representa la maleficencia y esto permite el

poder tomarse muchas licencias con juegos lingüísticos, rezos del misal de los hampones; juegos metateatrales. Humor crítico con un compromiso claro con su responsabilidad teatral donde las miserias pasadas a través de la ficción evidencian las presentes de forma lúdica pero punzante gracias a un uso hábil e inteligente de la palabra y su registro, que revestido de humor en escena pone frente al espejo la realidad que es recibida por el público entre risas. Y como también es necesario el alivio cómico, la tercera escena de esta pieza [Anexo II: 76] nos muestra otro ejemplo de ello a través de la metateatralidad con la jácara de Repolido y Cariharta. A la petición por parte de Monipodio del orden del día, son conscientes de que les faltan actores para llevarlo a cabo, recurso con el que se provoca de nuevo la ruptura de la ilusión, y así por tanto en ese constante travestismo, se produce la mudanza y la ficción de forma expresa dentro de escena, esto es el teatro dentro del teatro. Y Chiquiznaque toma el papel de Repolido y Maniferro el de Cariharta para explicar la pendencia que debe juzgar Monipodio. La cuarta escena elegida [Anexo II: 76-77] se corresponde con la canción final que contiene la crítica a la situación actual haciendo una revisión histórica a modo de comedia que termina con un atraco directo al público al cual se lanzan los personajes en un llamamiento a manos a arriba. Por último, en la última escena seleccionada de la pieza [Anexo II: 77] asistimos a la decisión de mudanza de traje por parte Rinconete y Cortadillo y con ello de oficio mientras realizan un ejercicio de intertextualidad en un repaso a otros personajes cervantinos.

7. *Citas cervantinas*

Varios personajes del universo cervantino se concentran en el proscenio del escenario provisto solo de su voz. Se produce un juego lleno de burlas y anacronismos que aúna los anhelos y los miedos de Cervantes. En una especie de cajón desastre, los actores recitan diversos pasajes de obras de los textos que quedaron fueran de las piezas principales. Se trata de una clara búsqueda de la calma tras una hora de piezas a ritmo trepidante. Esto se puede apreciar en la primera escena seleccionada de esta pieza [Anexo II: 77] donde la intertextualidad y la palabra desnuda están acompañadas solo de un cajón que hace en esta ocasión de asiento. La palabra, base de la poética de Ron Lala se enfrenta a solas con el espectador que es interpelado por la misma. Se engarzan estos fragmentos con la próxima y última pieza protagonizada además por Cervantes en su viaje hacia el Parnaso. El espacio y la iluminación puestos al servicio del suceso escénico que en este caso es la palabra cervantina.

8. *Viaje del Parnaso*

Reaparece de nuevo por sorpresa Cervantes, ya muerto, en diálogo poético con Apolo en una despedida a su legado con la entrega de sus obras completas. La primera escena seleccionada de esta pieza [Anexo II:77-79] referida al *Viaje al Parnaso*, es un poema en tercetos encadenados que aparece condensado, sintetizado y adaptado por la destreza de escritura poética de Álvaro Tato. Este poema supone una de las mejores joyas de versificación ofrecida por la compañía hasta la fecha. La sumersión clásica ha permitido a la compañía depurar aún más y distinguir su código, demostrando un empleo del lenguaje en prosa notable y sobre todo un diligente manejo del verso y de la prosa poética, donde enlaza pasajes y sentimientos de la obra y vida cervantina con la visión e intención implícita del autor y su obra por parte de la compañía. De manera crítica a la vez que dulce, realizada con mucho rigor y amor hacia Cervantes y la literatura, pero dejando patente el arrojo que caracteriza a la compañía, muestra Ron Lalá de manera clara su propuesta con este espectáculo, que culmina en el encuentro que Cervantes tiene con Apolo cuando este le recibe a su llegada al Parnaso. Así, a modo de despedida, de reflexión artística y vital y conciencia de su país, su vida y su obra, la culminación del escritor en su paso a la eternidad es la intención del espectáculo. Asimismo, la aparición de otros autores en el Parnaso imprime la visión y selección de Ron Lalá también. El viaje llega al final, pero permanece y continua en cada espectador. Cervantes es un autor de todos y para todo el mundo como el reflejo vivo de cada persona, época, sociedad.

9. *Canción. Fin de fiesta.*

La canción de fin de fiesta comienza tras el anuncio del virus. Los doctores del hospital efectúan diagnóstico vestidos con los ajuares propios de las plagas europeas. De nuevo, se produce la ruptura de la cuarta pared: el «aquí y el ahora» teatral a través del contagio. Este es un fin de fiesta a semejanza de los del siglo de Oro. Un remate musical a ritmo de mojiganga, carnaval o chirigota – coral, festivo y popular que cuenta y celebra los peligros de la pandemia por la lectura de Cervantes. De este modo, la primera escena seleccionada de esta parte final [Anexo II: 79-80] comienza tras haberse pronunciado el «ha llegado el final» que concluye el montaje, y da paso a la canción fin de fiesta que recoge la esencia de todo el montaje dramático y donde nuevamente la dramaturgia adquiere ese sentido único que tiene para Ron Lalá donde todo, cualquier disciplina artística, está siempre al servicio del hecho teatral. Música, palabra, escenografía, vestuario, instrumentos, el espacio, todos aunados en un único fin: celebrar la verdadera

fiesta del teatro barroco: la de la palabra. Y a esta se suma la mayor celebración cervantina: la del humanismo y la libertad. Ron Lalá rinde homenaje así a Cervantes consolidando su particular forma de concebir el hecho escénico con respeto y rigor por el arte dramático, pero sin perder su característica forma de ser desenfadada, ingeniosa e irreverente. Y terminando como comenzaron, a su estilo, abandonan la sala por el patio de butacas de fiesta y cantando.

Cervantina, el último montaje de Ron Lalá se estrenó el 14 de enero de 2016 en el Teatro de la Comedia en una nueva coproducción con la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Tras su primera colaboración, a petición de la directora Helena Pimenta con la adaptación teatral de la novela cervantina que supuso el espectáculo *En un lugar del Quijote*, Ron Lalá volvía a las tablas de la Comedia para cerrar su trilogía clásica que se inició en 2012 con la *Folía*, espectáculo estrenado en el Corral de Comedias de Alcalá dentro del festival Clásicos en Alcalá, que marcó la trayectoria de Ron Lalá con el reconocimiento último del Premio Max. En el año de celebración del cuarto centenario del fallecimiento del autor alcalaíno, y tras los éxitos cosechados de público y crítica con las dos primeras inmersiones de la compañía en materia clásica, la expectación se tradujo en un lleno de todas las funciones programadas en la temporada de tres semanas en la Comedia. Así, el virus de la *Cervantina* provocó el contagio de mucho público y con él de la crítica.

‘Versiones y diversiones a partir de textos de Cervantes’. Este subtítulo que acompaña al título de la obra, y que está bien visible tanto en el cartel como en el programa de mano, puede determinarse como el causante de la división de la crítica en cuanto a su interpretación. Ciertamente es que desde esta aseveración Ron Lalá deja clara su intención: este espectáculo no es una reproducción arqueológica de textos cervantinos, ni tan siquiera una versión al uso de los entremeses ni una adaptación de las composiciones narrativas. Cervantes y su literatura es el pretexto para la creación de una obra con reminiscencias y presencia cervantina, pero con el estilo de Ron Lalá. Por todo ello, quien acudiera a la Comedia a presenciar una revisión clásica con gran seguridad salió bastante decepcionado. Este hecho ha generado opiniones enfrentadas por parte de la crítica, que ha llevado a algunos a considerar inadecuada la decisión de incluir este espectáculo dentro de la programación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Así el crítico P. J. L. Domínguez asevera que «*Cervantina* no está a la altura de la fama de Ron Lalá ni a la altura del teatro que la acoge ni a la altura de los cien minutos que dura», una cuestión que por el contrario no escandaliza a Marcos Ordóñez: «Es posible que su tratamiento de

los textos, mezclando descaradamente frases de Cervantes con otras de cosecha propia, escandalice a algunos puristas». Si bien, escandalizado, o más bien ‘perplejo’ siguiendo sus palabras, se sintió P. J. L. quien justifica su anterior afirmación en un desglose de razones que evidencia su descontento con todo el conjunto del espectáculo:

Ya saben que el humor es la cosa más subjetiva que hay en el mundo, así que será opinable, pero yuxtaponer a Cervantes con rimas del tipo ‘no hay vacuna ni aspirina / que cure la Cervantina’, chistes de supositorios o actualizaciones desenfadadas como ‘vengo a instalar el router’ produce a este subjetivo escritor solo bostezos. Desplazándome un pelín en la escala que va de lo subjetivo a lo objetivo, opinaré también que la dramaturgia es igualmente tediosa. Y, acercándome más al extremo objetivo, seguiré opinando, y casi estableciendo, que la música es mala de solemnidad.

También se muestra partidario de esta postura y muy claro en su juicio José Catalán Deus para quien *Cervantina* «es un uso y abuso de Cervantes a mayor gloria de Ron Lalá, donde el autor del Quijote queda a merced de una selección ocurrente de sus textos intercalada de versificaciones ajenas, en una retahíla con momentos inspirados y otros de vergüenza ajena, que recurre una vez más a la España de pandereta, a los gitanos, al flamenco». Esta exposición le lleva a concluir en la idea señalada al comienzo del cuestionamiento de la naturaleza real de adaptación de la obra, y en consecuencia de su programación en la Comedia de la Compañía Nacional de Teatro Clásico: «*Cervantina* es por encima de todo un musical que podría y debería programarse en la Gran Vía, compitiendo con *El Rey León* o *La duquesa roja*». A este respecto, merece la ocasión señalar la constante en la trayectoria teatral de la compañía de denominar por parte de la crítica sus espectáculos como musicales. Aquí se encuentra el matiz de la ausencia de consideración, en líneas generales, de la música como parte de la dramaturgia y no como simple acompañamiento. El debate de la inclusión de la disciplina musical de forma integrada dentro de las escuelas de formación de arte escénico contribuye bastante a este desprecio del arte musical.

Sin embargo, esta objeción se contrapone a gran parte de las críticas, las cuales se centran en resaltar la evolución en la tecnificación de la calidad musical e interpretativa de la compañía:

Me venían a la mente algunos de los montajes que estrenaron en el Teatro Alfil, como *Mi misterio del interior* (2005) o *Mundo y final* (2008), para constatar que, si han depurado estilo y mejorado sus ‘prestaciones’, conservan, fresca como el primer día su esencia gamberra y crítica, que empapa de cabo a rabo un formidable homenaje a Cervantes en estas fechas de aniversarios.

La dirección de Yayo Cáceres cose sabiamente los múltiples elementos de este montaje sembrado de ingenio y talento. Juan Ignacio García Garzón [2016].

Quizás el aspecto más positivo señalado por la crítica es la versatilidad de la compañía: «No descubro la sopa de ajo si digo que los ronlaleros son unos superdotados que escriben, actúan, tocan y cantan de perlas» Marcos Ordóñez [2016]. El reconocimiento a una formación sólida en una variedad de disciplinas que desempeñan con solvencia en conjunto es bastante unánime: «Y es que los cinco miembros de Ron Lalá son unos extraordinarios artistas capaces de transitar por todos los géneros. Sin duda poseen una sólida formación que les permite versificar, cantar, bailar y actuar. El resultado me recordó a las buenas revistas de antaño. Un género en el que se entrelazaban escenas cortas con números musicales alusivos» destaca Antonio Castro [2016]. De hecho, este rasgo es uno de los primeros que genera la expectación de público y crítica por los montajes y la decisión de acudir al teatro: «Lo mejor, la capacidad actoral para tres docenas de personajes; todos hacen de todo y todo lo hacen bien. [...] *Cervantina* eleva al máximo el don actoral de estas gentes [...] Aquí brilla el ingenio de Ron Lalá en estado puro» resalta Javier Villán.

No obstante, también se realizan varias apreciaciones sobre la dramaturgia. Así, cabe resaltar las alusiones críticas a la elección y la fusión de los textos: «En perfecta armonía ronlalerera, texto y música se alían en un espectáculo redondo, quizás una miaja menos centrado y esencial que su anterior *En un lugar del Quijote*, pero muchísimo más divertido» recoge García Garzón. A esta apreciación se suma Javier Villán: «Hay trozos de *El celoso extremeño*, *El coloquio de los perros*, *El licenciado vidriera*, *El retablo de las maravillas*, *Viaje al Parnaso*, *Novelas ejemplares* y muchos textos más; a veces encajados a la fuerza y con prisas». La compañía había considerado un primer montaje con mayor número de piezas que por motivos de duración fueron finalmente descartadas y quedaron sintetizadas en las *Citas cervantinas*. Algunas de ellas, tales como el *Coloquio de los perros*, *El retablo de las maravillas* o el *Licenciado Vidriera*. Y aunque es cierto que ese momento favorece la pausa tras una hora de ritmo elevado, se acumulan los fragmentos, cortos, de varias piezas que genera una sensación un poco de atropello al engarce de la pieza final que da comienzo con la intervención de Cervantes. Dentro de la dramaturgia textual señala Marcos Ordóñez algunas versificaciones más descuidadas, así como en varias de las ocurrencias contemporáneas de la pieza de las *Citas cervantinas*:

Y es cierto que hay algunos retruécanos fáciles, pero relumbra el ingenio versificador de Álvaro Tato. Como hasta el mejor escribano echa un borrón, me malicio que andaban un tanto fatigados en el fugaz pasaje de los ejemplos cervantinos cuando apuntaron que en El coloquio de los perros dos canes hablan ‘cuatro siglos antes de Disney y Pixar, de Pluto y Snoopy’, y que la bebida favorita del Licenciado Vidriera es el Cristasol.

La leve desigualdad rítmica de las nueve piezas es uno de los aspectos más que, sin restar el valor positivo que la gran mayoría de los críticos conceden al montaje, sí es un elemento que deviene en deslucir la potencia con la que arranca, que responde a esa transformación constante y trepidante característica de la dramaturgia de la compañía: «Es cierto que el ritmo decae, aunque solo ligeramente, en *El Hospital* o en *Rinconete*, pero resultaría casi imposible mantener durante toda la función la memorable finura y la intensidad que alcanzan algunas escenas» señala Raúl Losáñez. Contraste entre algunos entremeses: *El viejo celoso extremeño*, muy dinámico y ágil frente a *La gitanilla*, más pausado por la tensión dramática que aporta de por sí la historia, y por último *Rinconete y Cortadillo*, compuesta de dos partes de ritmo desigual con un descenso en la última parte hasta la llegada de la canción final de la pieza. Tras el receso entremesil, que supone el recital de pasajes de la literatura cervantina, el último entremés, el más cargado de creación propia como cierre, antesala de la canción final, pierde fuerza rítmica a nivel de escena, todo lo contrario de lo que imprime la potencia poética de los versos de Tato: «Buen final, aunque al espectáculo le falta, a mi entender, un sketch algo más poderoso para acabar tan en punta como comenzó» reconoce Marcos Ordóñez.

Por último, el título del espectáculo que da nombre al virus del que nace no ha terminado de convencer tal es el caso de Losáñez: «El supuesto virus de la *Cervantina* que, aunque da título a la obra y justifica la canción que la cierra, como hilo argumental no aporta demasiado». Sin embargo, la cuestión no está tanto referida a la existencia y alusión del virus en la obra, sino al protagonismo de la mujer cervantina.

A la temporada de lleno en el Teatro de la Comedia en enero 2016, le siguió una gira extensa por toda la geografía española que ha recalado también en el extranjero y que se ha extendido hasta finales del presente año 2017. *Cervantina* no solo ha supuesto el cierre a la trilogía clásica de la compañía que sitúa de nuevo su regreso a finales de año al contemporáneo, sino la consolidación y el reconocimiento por parte de la industria y profesión escénica. *Cervantina*, Premio Max al Mejor Espectáculo Musical de 2017

aunque también estaba nominada a Mejor Adaptación Teatral, prueba que no ha dejado indiferente al mundo teatral.

Cervantina es una fiesta teatral de textos diversos, versos, versiones y diversiones impregnados de la esencia cervantina a través de la visión de Ron Lalá. Representa la consolidación de la concepción poética de la compañía, ya que permite apreciar la esencia y evolución de todos y cada uno de los elementos característicos del hacer teatral, y del perfeccionamiento de los mismos a lo largo de los veinte años de trayectoria, así como el cierre de la trilogía clásica que significa la obra. De este modo, este espectáculo supone para la compañía una mezcla, una fusión equilibrada del mundo previamente presentado en *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folía)* y en *En un lugar del Quijote*. La comunión de las dos formas de adaptación de las dos inmersiones clásicas les ha permitido crear *Cervantina* y consolidar su poética, que lleva implícita la carga y fuerza impresa en los espectáculos contemporáneos previos a las adaptaciones clásicas sin los cuales no hubiera sido posible para la compañía abordar y crear con eficacia una obra dramática de carácter contemporáneo con una figura clásica como hilo argumental. Su origen de comedia nacida en el teatro independiente, en la comedia bizarra, de naturaleza revolucionaria caracterizada por mucha broma lingüística, inteligente, pertinaz y directa ha permitido que la compañía trate a los clásicos con respeto, pero sin reverencia. Esto es con una visión distinta, pero vigente. Su lenguaje escénico, su código propio alcanza madurez en este montaje. La fusión de la concepción y el lenguaje dramático cervantino con el ronlaletero se entrelazan con el juego, la música en directo, el cuidado a la palabra y la creación poética propia que pone frente al espejo la realidad con su herencia pasada. Todo ello con recursos cervantinos que son también propios de Ron Lalá tales como la ironía, el sarcasmo del momento actual, la metonimia. Ese abrazo a la tradición, pero desde la inmediatez. El amor y respeto previo de la compañía no solo por Cervantes, sino por toda la herencia literaria clásica con una especial predilección por la producción teatral cimientan las bases del código.

CONCLUSIONES

La concepción de la poética de la compañía de teatro Ron Lalá parte del todo dramático que es la base y esencia de su naturaleza escénica. La premisa absoluta que sostiene la poética de director, fundamentada en la funcionalidad y el espacio escénicos siempre a partir del texto, que afirma que la dramaturgia es dramaturgia, la dirección es dramaturgia, la música es dramaturgia y un actor es dramaturgia, guía su proceder dramático. Un actor se dibuja en el espacio, si el dibujo es interesante y se condice con lo que sucede, estará bien dibujado. De esta forma, dentro de la poética de autor en lo que a la dramaturgia textual se refiere, Ron Lalá ha evolucionado desde la poesía musicada de tipo melólogo o recital con música de toda la primera etapa, a la pieza teatral con lenguaje propio y música integrada que supuso su inmersión en el universo áureo con la trilogía de montajes clásicos de *Folía*, *En un lugar del Quijote*, y *Cervantina*. Todo ello con un marcado influjo del sketch cabaretero con tintes críticos y poéticos que nació con su primer montaje en 2002 *Si dentro de un limón metes un gorrión, el limón vuela* y hasta su última obra contemporánea hasta la fecha *TIME al tiempo* en el año 2011, con especial relevancia de los montajes *Mi misterio del interior* y *Mundo y final*. Todo ello ha supuesto para la compañía y muy en especial para su director literario, Álvaro Tato un aprendizaje sistemático y sostenido que se ha ido perfeccionando con el paso de los años. Ha supuesto la asimilación gradual e integrada de otros lenguajes, la dramaturgia de todo un trabajo colectivo que ha derivado en una forma y destreza de escritura dramática activa, precisa y concreta con una marcada diferenciación de los conflictos y de su potencialidad, así como de todos los personajes integrados en el mismo. Y así, esta fusión de la música como un elemento del conjunto dramático más está estrechamente unida a una formación y habilidad musicales por parte de los miembros de la compañía que imprimen una profesionalidad a partir de la generación musical. Todo desde la consideración del ritmo como ese único elemento común a todas las disciplinas artísticas y del que se sirve en primera instancia la propia palabra. Una sensación de la que es contagiada el público de forma instantánea y de la que se deleita tras el reconocimiento de la importancia de la calidad musical. La dramaturgia musical está definida por la obtención de diferentes resultados, con la suma de distintos elementos que han ido aumentando a lo largo de los años el número de elementos empleados por la compañía, y la tecnificación en el manejo y conocimiento de la disciplina musical les ha permitido en el ámbito teatral componer ‘en función de’ algo. Lo imprescindible de la funcionalidad en último término ha supuesto

el aprender a vislumbrar el elemento de la belleza de la simplicidad a través de la música. En lo que respecta a la poética de actor, a nivel interpretativo, el desarrollo y posterior perfeccionamiento de un método propio con influjo de la disciplina deportiva ha llevado a la creación de una concepción dramática muy particular. Todo ello ha sido posible gracias al trabajo sostenido, alejado de las zonas de seguridad de los seis miembros de la compañía, que ha supuesto un crecimiento notable de sus destrezas interpretativas y escénicas en todo su conjunto. Como actores, creadores y teatreros los ronlaleros han creado un código teatral propio que surge del trabajo colectivo, de la pasión, la entrega y la superación con una base de honestidad y valentía personal que les ha permitido consolidarse como profesionales de las artes escénicas.

Cervantina es el resultado de la consolidación de un viaje teatral de más de dos décadas. A la libertad formal de toda su producción contemporánea e incluida la primera inmersión en el mundo clásico con *Folía*, impregnados de ese espíritu desenfadado, lúdico pero provisto de un inteligente humor crítico y con esa estructura de fiesta de entremeses, de piezas breves con música en directo, se suma la carga poética que representa el poema teatral *En un lugar del Quijote*, que consiguió hacer destacar la prosa poética de Ron Lalá en esa fusión de verso y prosa con la composición propia. A todo esto, se incorporan el juego de la intertextualidad y el hábil empleo del anacronismo posibles gracias a la presencia en la compañía de un filólogo de formación que ejerce de dramaturgo con una notable destreza de escritura dramática y poética. Si a todo ello se añade el trabajo colectivo de sus seis miembros, esto es una versatilidad grupal con una destacada formación musical y una notable solvencia interpretativa, el resultado es un trabajo honesto y valiente que como la naturaleza clásica tiene como principio dramático la inmediatez teatral. En este largo camino de más de dos décadas de historia teatral, donde ha habido momentos buenos, otros más complicados, grandes aciertos y errores, dificultades, asperezas, problemas y decepciones, Ron Lalá ha logrado el reconocimiento y respeto de la profesión y de la crítica, el apoyo de los medios de comunicación y las instituciones, y sobre todo el cariño y seguimiento del público, que a lo largo de los veinte años de existencia dramática se ha ido contagiando de su singular forma de vivir el hecho escénico. De su poética teatral.

BIBLIOGRAFÍA

ABRAHAM, LUIS EMILIO (2005), «La poética teatral de Sacha Barrera Oro», *Piedra y Canto*, Cuadernos del CELIM, nº 11-12, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, pp. 25-39.

AGUIRRE, MARÍA ALEXANDRA (2011), *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 13, nº1, enero-junio, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, pp.377-381

ALONSO DE SANTOS, JOSÉ LUIS (1999): *La escritura dramática*, Editorial Castalia, Madrid.

ARISTÓTELES, (1991), *Poética*, Introducción de Ángel J. Cappelletti, Monte Acila Editores, Venezuela.

CABALLERO, ATILIO (2001): *La escritura teatral: elementos para la creación dramática*, Colección Escritura Creativa, Grafein, Ediciones Barcelona.

CANFIELD, CUTIS (1991): *El arte de la dirección escénica. Teoría y práctica del teatro*, nº1, Publicaciones de la asociación de directores de escena de España, Madrid.

CHEJOV, MICHAEL (2005): *Sobre la técnica de la actuación*, 3ª edición, Alba Editorial, Barcelona.

_____ (2006), *Lecciones para el actor profesional*, Alba Editorial, Barcelona.

DUBATTI, JORGE (2002): *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Atuel, Buenos Aires.

_____ (2008): *Escritura teatral y escena: el nuevo concepto de todo dramático*, Uruguay Cultural, Montevideo.

_____ (2011): *Introducción a los Estudios Teatrales*, Libros de Godot, México.

GARCÍA-POMADERA, JULIETA y SORIA, JULIETA (2013): *Guía didáctica “En un lugar del Quijote”*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS (2007): *Cómo se comenta una obra de teatro*, Editorial Síntesis, Madrid.

LAYTON, WILLIAM (2008): *¿Por qué? El trampolín del actor*, 7ª edición, Editorial Fundamentos, España.

LÓPEZ LÓPEZ, BEATRIZ (2016): *Ron Lalá: los nuevos clásicos del teatro actual*, <http://ronlala.com/la-compania/>. 22.08.17

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (1977), *Idea del teatro*, Revista de Occidente, Madrid.

STANISLAVSKI, CONSTANTIN, (1977), *El trabajo del actor sobre su papel*, Editorial Quetzal, Buenos Aires.

TARANTUVIEZ, SUSANA (2001), *La narrativa de Griselda Gambaro. Una poética del desamparo*, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

URZAINQUI, INMACULADA (1997), «Poética teatral. Presencia y prestigio de los críticos extranjeros», *El teatro europeo en la España del siglo XVIII* / coord. por Francisco Lafarga, pp.16-59.

ZUBIETA, MAR (2016), *Guía didáctica “Cervantina. Versiones y diversiones sobre textos de Cervantes”*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

WEBGRAFÍA

RON LALÁ, Página Web Oficial, <http://ronlala.com/>, 22.08.17

RUIZ, DAVID (2013), *Cómo se hizo “En un lugar del Quijote”*, documental.

TATO, ÁLVARO, Página Web Oficial <http://www.alvarotato.com/> 22.08.17

ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS

CASTRO, ANTONIO (2016), «Cervantina, revista en verso», *Madrid Diario*, <https://www.madridiario.es/429806/cervantina-ron-lala-critica>, 07.10.17

CATALÁN DEUS, JOSÉ (2016), «Cervantina jocosa, Cervantes en cuchufletas», *Periodista Digital*, <http://www.periodistadigital.com/guiacultural/ocio-y-cultura/2016/01/17/una-cervantina-jocosa-cervantes-en-cuchufletas-teatro.shtml>, 07.10.17

DOMÍNGUEZ, J.P.L. (2016), «Cervantina», *Cerca de la cerca: teatro en Madrid*, <http://cercadelaerca.blogspot.com.es/2016/01/cervantina.html>, 07.10.17

GARCÍA GARZÓN, JUAN IGNACIO (2016), «Cervantina: Un virus contagioso», *ABC*, http://www.abc.es/cultura/teatros/abci-critica-cervantina-virus-contagioso-201601152112_noticia.html , 07.10.17

LOSÁNEZ, RAÚL (2016), «Leer a Cervantes con inteligencia y... humor», *La Razón*, <http://www.la-botarga.com/544/>, 07.10.17

ORDÓÑEZ, MARCOS (2016), «Versiones y diversiones», *El País*, https://elpais.com/cultura/2016/02/01/babelia/1454345437_799483.html 07.10.2017

VILLÁN, JAVIER (2016), «Cervantes el virus de la libertad», *El Mundo*, <http://www.elmundo.es/cultura/2016/01/16/56993657e2704e69388b45fc.html> 07.10.2017

ANEXOS

Anexo I: La compañía

Ron Lalá es una compañía de teatro y humor con música en directo. Su esencia es una composición de música, textos originales con un lenguaje escénico propio, y un humor crítico que son resultado de un trabajo de creación colectiva.

Ron Lalá nació con el propósito de unir poesía y música en un escenario en el año 1996. Sus dos miembros fundadores, Álvaro Tato encargado de la parte poética y de la voz junto con Cristian Garma como guitarrista emprendieron esta aventura a la que pronto se sumaron Juan Cañas también a la guitarra, Rodrigo Díaz al violoncelo y Miguel Magdalena a la guitarra, percusión y voz. Durante los primeros años el formato fue el del “recital-concierto”: un poeta-rapsoda acompañado de un conjunto musical ofrecían un repertorio cambiante, entre serio y humorístico, con elementos teatrales y con diversas colaboraciones. Las actuaciones se realizaban, sobre todo, en universidades, centros educativos, salas de concierto y cafés teatro del ámbito madrileño entre los que destacan la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad Autónoma de Madrid, el Ateneo, el café La Fídula, la sala Clamores o la Sala Galileo entre otros.

En el año 1998 se fijó el núcleo estable de ronlaleros en cuatro miembros: Juan, Rodrigo, Miguel y Álvaro. Justo un año después, todos los domingos de final de mes comenzaron a ofrecer actuaciones en el Café Libertad 8. A lo largo de esta serie de espectáculos, contaron con la participación y presencia de otros músicos como Julio a la percusión o Teodora Carla al violín así como de actores como Gonzalo Escarpa o Ismael de la Hoz entre otros. Con el paso del tiempo, el grupo comenzó a orientarse hacia un formato escénico menos estático.

El salto a escenarios propiamente teatrales se produjo en 2001 con el cabaret de títeres *Las Titirinotas* que culminó con la primera versión del musical pedagógico infantil *¡Shhh! La amenaza del Rey del Silencio* en ese mismo año.

Este año 2001 será decisivo para la compañía. Yayo Cáceres, quien se encontraba en España buscando un grupo al cual dirigir, después de impartir un taller intensivo de interpretación con el grupo, decidió incorporarse como director de escena para afrontar la orientación teatral, y ofrecer un formato nuevo que poco a poco fue derivando por sí mismo hacia el humor. Así, el conjunto formado por cuatro actores más el director, estrenaron en la Sala Triángulo el montaje *Si dentro de un limón metes un gorrión el limón vuela* en el año 2002. De este espectáculo surgió el peculiar logo de un limón con alas que ha caracterizado y distinguido a la compañía desde entonces. Este espectáculo fue enteramente concebido para escenarios teatrales, a pesar de que algunos números procedían de la anterior etapa. De manera casi simultánea, la versión definitiva de *¡Shhh! La amenaza del Rey del silencio* bajo la dirección de Yayo se reestrenó en la sala Triángulo de Barcelona, y se mantuvo una temporada. Desde el montaje del *Limón*, la compañía contaba con Íñigo Echevarría como encargado del diseño de luces. Fue con la versión definitiva del montaje infantil cuando Yayo propuso probar a Íñigo para formar parte del elenco interpretativo. Por entonces, Rodrigo Díaz abandonó la compañía quien fue finalmente sustituido por Íñigo Echevarría en el *Limón* y por Pablo Tato en *¡Shhh! La amenaza del Rey del silencio*. Desde ese momento Íñigo formaría parte del cuarteto fijo. Asimismo, también pasó por el *Limón*, el contrabajista Camilo Bosso. Pronto comenzaron a llegar los primeros reconocimientos con dos premios concedidos al espectáculo: el Certamen del Café Queen de Madrid en 2003 y el VII Certamen La Torre de Babel de Arnedo, en la Rioja en 2004. A esto le siguió, la programación del *Limón* dentro de la temporada de la sala Ítaca de Madrid.

Por otro lado, fue con este espectáculo, cuando Daniel, que estaba estudiando en una escuela de interpretación en Madrid, conoció a Yayo quien recaló en su escuela para dar un curso de canto para actores. Yayo le contó que estaba dirigiendo a una compañía de cuatro actores a la que le faltaba un quinto miembro. Tras una reunión conjunta con toda la compañía en Almagro, la incorporación de Daniel a la compañía provocó un encuentro, en palabras de Yayo, “lo suficientemente potente” para que decidiera afincarse definitivamente en España. Quedaba

entonces conformado el quinteto definitivo: Juan, Íñigo, Miguel, Daniel y Álvaro. Ya con la formación actual el espectáculo del *Limón* obtuvo el primer premio en el IV Festival de Teatro Radio City de Valencia

En noviembre de 2005 se produjo el estreno del montaje *Mi misterio del interior* en el Teatro Alfil de Madrid. Este espectáculo fue fruto de intensivas jornadas de trabajo colectivo basadas en material previo: improvisaciones, ideas, textos y canciones. Flor Saraví colaboró en el entrenamiento actoral y se encargó de la ayudantía de dirección, convirtiéndose en parte fija del equipo. La apuesta de la sala madrileña por la compañía se materializó en la primera temporada en el año 2006. Durante la misma, el actor Diego Morales participó en los ensayos y fue ronlalerero sustituto durante todo el año. Asimismo, fue en este momento y durante esta temporada en el Teatro Alfil cuando la distribuidora Emilia Yagüe y la jefa de prensa María Díaz comenzaron a trabajar conjuntamente con la compañía y a hacerse cargo del *Misterio del interior*. Una gira nacional y otras dos temporadas en el Alfil hicieron un total de casi 300 funciones entre los años 2006 y 2008. Además, en el año 2007 la gira se amplió a Chile y Argentina gracias a la colaboración de la Agencia Española de Cooperación Internacional. Y ese mismo año, el espectáculo resultó finalista del Premio de Teatro Mayte.

La compañía volvió a su proceso de trabajo colectivo para estrenar en mayo de 2008 *Mundo y final*. Este montaje realizó temporadas en teatros de Madrid, Valencia y Zaragoza así como una amplia gira por España, Argentina, Chile, Perú y República Dominicana. En el año 2009, Ron Lalá fue nombrado finalista del Premio Max Espectáculo Revelación por *Mundo y final* y se divulgó la publicación del libro disco del espectáculo. En el año 2010, los ronlaleros estrenan *Ron Lalá Directo*, un concierto que repasa las mejores canciones de la compañía en el Teatro Gran Vía de Madrid, espectáculo que compaginan con la gira de *Mundo y final*.

De nuevo, la compañía se embarca en un trabajo de creación colectiva que tiene como resultado el espectáculo *TIME al tiempo* estrenado en el año 2011. Respaldado por un gran éxito de público y de la crítica realiza temporadas en el Teatro Alfil de Madrid y el Teatro Flumen de Valencia a las que le sigue una extensa gira nacional entre los años 2011 y 2012. Por este espectáculo, Ron Lalá obtiene el Premio al Mejor Director para Yayo Cáceres así como el Premio del Público y la Mención Especial del Jurado en el Certamen Garnacha en La Rioja.

En 2012 Ron Lalá estrena *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folía)* en el Festival de Teatro Clásico de Alcalá de Henares, uno de sus espectáculos más exitosos y alabados por crítica y público. Este montaje ha sido galardonado con el Premio Max a Mejor

Empresa/Producción Privada de Artes Escénicas en el año 2013. Ha realizado una amplísima gira por España, Miami (Estados Unidos), Nicaragua y Honduras. Además, estuvo una temporada en cartel en los Teatros del Canal de Madrid y en el Teatro Poliorama de Barcelona. El texto y la música están publicados en formato libro disco por Ediciones Clásicas/ Instituto de Teatro de Madrid (Universidad Complutense de Madrid) en el año 2012.

En diciembre de 2013 se estrena *En un lugar del Quijote*, versión libre de la novela de Miguel de Cervantes, una coproducción con la Compañía Nacional de Teatro Clásico. El espectáculo, que insertaba en el programa “Mi primer clásico” impulsado por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, debutó con una temporada en el Teatro Pavón, entonces sede de la CNTC. Durante los años 2014 y 2015 el montaje ha realizado una extensísima gira tanto nacional como internacional (Estados Unidos, Alemania, Serbia, Bulgaria) así como una segunda temporada en la sede de la CNTC en enero de 2015. Asimismo, en el año 2014 se estrena *Ojos de agua*, una coproducción de la compañía junto a Seda Producciones, Galo Film y Emilia Yagüe Producciones, cuya adaptación textual cuenta con la dirección literaria de Álvaro Tato.

Compaginando la intensa gira de *En Un lugar del Quijote*, la compañía se sumerge nuevamente en un proceso colectivo de creación. El 14 de enero de 2016 se estrena *Cervantina*, una nueva coproducción con la Compañía Nacional de Teatro, en el recién estrenado Teatro de la Comedia de Madrid, sede de la CNTC. El espectáculo permanece durante las tres semanas de programación con el cartel de localidades agotadas. Tras finalizar la temporada en la Comedia, la compañía se

halla inmersa en una gira nacional de presentación de *Cervantina* que compatibiliza con el anterior montaje cervantino tanto dentro como fuera de nuestras fronteras, así como con su adaptación de *Folía* para estudiantes de secundaria, *Esos locos barrocos*.

Cronología

2017 Premio Max a Mejor Espectáculo Musical

Gira *Cervantina*

2016 Estreno *Cervantina* (coproducción Compañía Nacional de Teatro Clásico).

2015 Gira nacional e internacional *En un lugar del Quijote* (Estados Unidos, Alemania, Serbia, Bulgaria). Premio del Público Festival Olmedo Clásico y Premio del Público Festival de Cartaya.

2014 Estreno *Ojos de agua* (coproducción con Emilia Yagüe Producciones, Seda Producciones, Galo Film). Gira nacional e internacional *En un lugar del Quijote* (Reino Unido). Premio del Público Festival Ribadavia y Premio del Público Teatro Rojas (Toledo)

2013 Estreno *En un lugar del Quijote* (coproducción Compañía Nacional de Teatro Clásico).

Siglo de Oro, siglo de ahora (Folía), Premios Max 2013 Mejor Empresa/Producción Privada de Artes Escénicas; Premio del Público Festival Olmedo Clásico, Premio del Público FIOT, Finalista Premio Max Mejor Musical 2013; Finalista Premio de Teatro Valle-Inclán. Gira por España, Miami (Estados Unidos), Nicaragua y Honduras. Temporada en Teatre Poliorama (Barcelona).

2012 Estreno de *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folía)* en el Corral de Comedias de Alcalá de Henares; temporada en Teatros del Canal de Madrid y gira nacional. Edición del libro *Siglo de Oro, siglo de ahora (Folía)* por el Instituto del Teatro de Madrid.

Temporada *TIME al tiempo* en el Teatro Alfil (Madrid)

2011 Estreno de *TIME al tiempo*, temporada en el Teatro Alfil (Madrid) y Teatre Flumen (Valencia) y gira por España. Premio al Mejor Director para Yayo Cáceres, Premio del Público y Mención Especial del Jurado en Certamen de Teatro Gamacha (La Rioja).

2010 Estreno del concierto *Ron Lalá Directo* en el Teatro Gran Vía de Madrid.

Temporada de Mundo y final en el Teatro Alcázar de Madrid.

2009 *Mundo y final*, finalista Premio Max Espectáculo Revelación 2009. Publicación del libro disco del espectáculo (Ñaque Editora).

2008 Estreno *Mundo y final*. Gira *Mi misterio del interior*. Gira *Mundo y final* por España y América (Paraguay, Chile, Perú, República Dominicana).

2007 Gira de *Mi misterio del interior* por toda España, Chile y Argentina. Tercera temporada en el Teatro Alfil de Madrid y temporada en el Teatro del Mercado de Zaragoza. Espectáculo finalista del Premio de Teatro Mayte 2006.

2006 Dos temporadas de *Mi misterio del interior* en el Teatro Alfil de Madrid y gira por toda España.

2005 Preestreno de *Mi misterio del interior* en el Teatro Alfil de Madrid.

2004 Primer premio en el VII Certamen de Teatro de Arnedo (La Rioja) y en el Festival de Teatro Radio City (Valencia). Temporada de *Si dentro de un limón metes un gorrión el limón vuela* en la sala Ítaca de Madrid.

2003 Primer premio en el Certamen de Teatro Queen de Madrid.

2002 Estreno de *Si dentro de un limón metes un gorrión el limón vuela*, en la sala Triángulo de Madrid. Temporada de *¡Shh! La amenaza del Rey del Silencio* en la misma sala.

1997-2001 Actuaciones en cafés teatro, salas de conciertos, universidades, centros educativos, etc. Ciclo estable (1998-2000) en el Café Libertad 8 de Madrid, el último domingo de cada mes.

1996 Fundación de Ron Lalá

Anexo II: Escenas *Cervantina*

❖ *Loa introductoria*

ESCENA 1

TODAS: Vecinas y vecinos,
 vecinos y vecinas,
 que ya viene en camino
 la Cervantina. Vecinas, atended,
 vecinos, escuchad:
 Cervantes nos da sed de libertad.

CAÑIZARES: Una bruja era antes,
 no sé qué seré luego;
 si escribe el gran Cervantes
 la vida es juego.

LEONORA: Por culpa de mi esposo
 emparedada vivo;
 si quiere ser celoso
 yo le daré motivos.

TODAS: Las damas, las pastoras,
 las nobles, las gitanas,
 durante una hora somos hermanas.
 Galanes o ladrones, cristianos o judíos,
 escenas o canciones, todo es un lío.

 Comedias o novelas, relatos o poesía;
 Cervantes se revela, la que se lía...
 La sangre es nuestra tinta
 y nuestros personajes
 cinco huellas distintas
 del mismo viaje.

CARDUCHA: (Mientras se transforma en Cervantes.)
 Hombre vuelto mujer...

CAÑIZARES ...cachorros que son fieras...

TODAS: ...aquí tú puedes ser lo que tú quieras.

CERVANTES: Del cuarto centenario
 celebran mi caída
 pero en este escenario
 sigo con vida.

TODAS: Aunque busque sus huesos
 el mundo en estampida
 en sus libros impresos vuelve a la vida.
 Vecinas y vecinos,
 vecinos y vecinas,
 que ya viene en camino
 la Cervantina.

 Vecinas, atended,
 vecinos, escuchad:
 Cervantes nos da sed
 de libertad.

❖ *Cervantes y la Musa*

ESCENA 1

1 MOMENTO : LEPANTO

(Batalla de Lepanto.)

MÚSICOS (Cantan.)

Ruido de arcabuces de la flota nacional;
la batalla llega por el mar.
El setenta y uno de aquel siglo dieciséis
solo quedará un soldado en pie.

2 MOMENTO: CAUTIVERIO

MÚSICOS (Cantan.)

Ruido de cadenas que resuenan en Argel;
aquí está cautivo el buen Miguel.

3 MOMENTO: RECAUDADOR DE IMPUESTOS

MÚSICOS (Cantan.)

Pasan unos años y entre el polvo bajo el sol
cabalga el señor recaudador.

4 MOMENTO: CONSEJO DE INDIAS

MÚSICOS (Cantan.)

Mil seiscientos trece,
ya amanece en la ciudad,
sopla un frío viento invernal.
El viejo Consejo de las Indias va a anunciar
quién viajará más allá del mar.

5 MOMENTO

MÚSICOS (Cantan.)

Veintidós de abril de mil seiscientos dieciséis,
madrugada ya del veintitrés.
En una pequeña casa pobre de Madrid
un escritor viejo va a morir

FINAL DE LA PIEZA: CRÍTICA

MÚSICOS

MÚSICOS (Cantan.)

Todos los artistas pasan por el pimpampum;
España es una gran fosa común. (Se van).

ESCENA 2

CERVANTES :

Aquí termina mi viaje,
resistiendo con coraje hasta dejarme la piel.
Nunca llegaré a poeta
y he de morir en Lepanto
ahogado en mi propio llanto
defendiendo esta goleta.
(Sale la Musa.)

¿Qué es esa luz? ¿Y ese canto?
¿Sois quizá un ángel del cielo?

MUSA

Que cese vuestro desvelo

y vuestro duelo y quebranto.

CERVANTES ¿Seréis acaso la muerte

que venís a por mi alma?

MUSA

Calma, buen soldado,

calma, pues no te cabrá esa suerte;

la muerte es solo una excusa para el valiente,

una huida de la guerra de la vida.

CERVANTES ¿Quién eres, pues?

MUSA

Soy tu musa.

CERVANTES Pardiez, pues qué mal momento eliges,

maldita vieja, para darme alumbramiento.

MUSA

No quiero oír ni una queja,

que no te sobra el talento

y por mucho que escribieses

tu destino está maldito

ESCENA 3

GALATEA

CERVANTES (Lee.) En las riberas del Tajo cantaba el pastor Elicio a la incomparable hermosura de la simpar Galatea, pastora nacida en esas mismas riberas. Fue por él querida y con entrañable ahínco amada por los infinitos y ricos dones con que el cielo había adornado a Galatea.

QUIJOTE

MÚSICO 1 (Lee.) La libertad, Sancho, es uno de los mayores dones que a los hombres dieron los cielos. Con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre. Por la libertad, así como por la honra, se puede y debe aventurar la vida.

MÚSICO 2 (Lee.) En la Edad de Oro se ignoraban las palabras tuyo y mío; en la Edad de Oro todas las cosas eran comunes; a nadie le era necesario otro trabajo que levantar la mano y tomar el fruto de los árboles.

MÚSICO 3 (Lee.) En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor.

LAS NOVELAS EJEMPLARES

(La Musa se va. Cervantes lee.) Lector amantísimo, estas novelas que pongo en la plaza de nuestra república mi ingenio las engendró, las parió mi pluma y van creciendo en brazos de la imprenta para que cada uno pueda llegar a entretenerse y sacar algún ejemplo provechoso. Mucho prometo con fuerzas tan pocas como las mías, pero... ¿quién pondrá rienda a los deseos?

ESCENA 4

MUSA:

Por quedarte todo el lote

serás el mejor,

lo juro, pero también te aseguro

que al gran autor del Quijote

le espera un negro futuro.

Lucirás en el salón de cada casa española,

mas toda la población

pondrá la televisión o encenderá la consola.

Entremeses y comedias,

Persiles y Galatea,

todos te leerán a medias

si es que hay alguien que te lea

que no sea en Wikipedia.

Te pondrán nombre de calle,

plaza, fuente y escultura

mas de tu literatura

nadie sabrá ni un detalle.
En cuanto a la educación
serás lectura obligada,
y al ser por obligación
se te leerá de un tirón
y nadie entenderá nada.
Todos los viejos pedantes
dirán que ya te han leído;
los jóvenes ignorantes
pensarán que ese Cervantes
tiene que ser aburrido
pues les gusta a los de antes.
Al llegar tu centenario
volverás al candelero
y todo el país entero
irá en busca de tu osario
sin leer tu obra primero.
Y por último, señor,
queda decir lo mejor:
aunque vendas cien mil obras
no quedarán ni las sobras,
pues no hay derechos de autor.

CERVANTES De cuanto dices me espanto,
ya solo espero la muerte;
si hubiera tenido suerte
me habría muerto en Lepanto.
Si eres español, poeta, converso e intelectual
y si tienes como meta
no ser mera marioneta
de esta fiesta nacional
de charanga y pandereta
seguro que te va mal.
Adiós, mujer, hijas, nietas,
ya soy feliz, pues soy muerto.
Sabed que muero despierto;
ya están mis obras completas.

(Lee.) Aprieta, hermano Persiles, estos párpados; ciérrame estos ojos en perpetuo sueño, y con
esotra mano aprieta la de Sigismunda y séllala con el sí, que ro que le des de esposo. Procura
tener salud y gozad años infinitos. (Muere.)

MUSA Él mismo se dio la muerte,
él mismo puso la horca;
hoy es mi día de suerte.

¡Vamos a buscar a Lorca

ESCENA 1

MÚSICOS (Salen cantando a bordo de un barco.)

Mientras los conquistadores
imponen nuestra cultura
yo me llevo todo el oro
desde México hasta Honduras.
Mientras los curas discuten
si el indio es un ser humano
yo me llevo todo el oro
de este suelo americano.
Súbete a nuestra fragata, ¡pirata!,
llenaremos la bodega
con lingotes de oro y plata.
Súbete a la carabela, ¡y vuela!,
robaremos los diamantes
de Perú hasta Venezuela.

CARRIZALES: ¡Qué pundonorosa gesta,
vaya valerosa hazaña!
Dejé en América impuesta
la esencia de nuestra España:
sangre, vino, siesta y fiesta.

(Canta.) Con honor y valentía
fui llenándome la saca

MÚSICOS (Cantan.) ...y robaste a quien vivía
del Caribe al Titicaca.

CARRIZALES (Canta.) Remontando el Amazonas
fui labrando mi fortuna

MÚSICOS (Cantan.) ...y llevaste a mil personas
a la guerra y a la hambruna
Súbete a nuestra barcaza,
cazaremos esmeraldas
mientras diezman a la raza.
Súbete a la carabela, ¡y vuela!,
robaremos los diamantes
de Perú hasta Venezuela.

MÚSICOS (Cantan.) Súbete a nuestra fragata, ¡pirata!,
llenaremos la bodega
con lingotes de oro y de plata.
Súbete a nuestra barquilla, ¡chiquilla!,
vámonos a ver la escena
de la bella gitanilla. (Se van Todos.)

ESCENA 2

CARRIZALES ¡Maldita conciencia! ¡Malditos recuerdos! ¡Largaos de una vez! (Los Músicos se van.) Ay, señores compadres, cuando volví a España y llegué a mi pueblo no quedaba ningún Carrizales, pues todos habían muerto. Así que me dije: ¿a quién lego yo mi fortuna? Pensé en contraer matrimonio pero un miedo me desbarató como hace la niebla al viento; solo de imaginarme casado me penetró el alma la dura espada de los celos, y paseaba a solas por el pueblo murmurando: ¡no he de casarme! Ni aunque sea muchacha hermosa, ni aunque sea tan niña que sus pocos años nieguen mis sospechas, ni aunque la encierre y no tenga más condición que la que yo le enseñe, ¡no he de casarme! Ni aunque me dé la esperanza de tener hijos que me hereden, ni

aunque me dé gusto que me alargue la vida, ni aunque cante con dulzura mientras deshoja una flor, ¡no he de casarme! Y fue entonces, señores compadres, cuando vi a Leonora.

LEONORA (Sale deshojando una flor. Canta.)

Madre, la mi madre, guardas me ponéis;
que si yo no me guardo no me guardaréis

..

LEONORA (Aparte.) ¡Oh justa amarga obediencia,

que por cumplirte he de dar
el sí que ha de confirmar
de mi muerte la sentencia!
Puesta estoy en tanta mengua
que por gran bien estimara
que la vida me faltara o,
por lo menos, la lengua.
Gocé de mi libertad
en mi temprana sazón
pero ya la sujeción
anda tras mi voluntad.
Ya triste se me figura
el punto de mi partida,
la dulce gloria perdida
y la amarga sepultura,
pero todos los temores
que me figura mi suerte
se acabarán con la muerte,
que es el fin de los dolores.

ESCENA 3

LOAYSA

Entonces demos la lección de noche.

CRIADA 2

Pero si es de día.

LOAYSA

¡Señor técnico de luces! Hágase la noche.

ESCENA 4

CARRIZALES Depende, pues Cervantes dejó escritas dos versiones de esta historia. (Al público.) Versión número uno: entremés El viejo celoso. Todas a sus puestos. ¡Leonora! (Loaysa se oculta tras su guitarra.) ¿Con quién hablabas?

CARRIZALES Calma, Leonorcica; pendencias son entre marido y mujer, que luego se pasan. Hala, vete a la cocina. (Al público.) Versión número dos: novela ejemplar El celoso extremeño. Todas a sus puestos. ¡Leonora! ¡Desdichado de mí, a qué tristes términos me trajo mi fortuna! Leonora rendida, Leonora engañada, Leonora perdida y yo durmiendo el sueño de la muerte de mi honra. (Al público.) Ay, señores compadres, yo mismo fabriqué el veneno que me quitó la vida; yo fui el que, como el gusano de seda, tejí la casa donde muriese. Mal podían estar los quince años de esta muchacha con los setenta míos. Por eso en mi testamento doblé la dote a Leonora para que se casara con aquel mozo. La dejé viuda, llorosa y rica, pero fue su voluntad entrar monja en un convento para acabar sus días. Los míos fueron bien breves, porque la pasión me apretó de manera que a más andar me iba acortando los pasos de la vida. Y ahora, pasadas las anchas y espaciosas llanuras de la muerte, señores compadres, solo me quedan mis recuerdos.

❖ *La gitanilla*

ESCENA 1

MÚSICOS (Cantan.)

Siempre libres viajamos
y siempre perseguidos.
Como cantos rodados
vamos bajando el río.

VIEJA GITANA

Madrileños, noble gente,
si queréis ver a mi nieta
rascando la castañeta
no digáis nada indecente,
pues es tan digna y discreta,
tan honrada y tan prudente
que no canta si no siente
cómo suena una peseta
en nuestra cuenta corriente.

HOMBRES (Echando monedas.) ¡Clin clín cataclín!

PRECIOSA (Canta.) Si las almas son iguales,
podrá la de un labrador igualarse
por valor a las que son imperiales.

HOMBRES (Cantan.) Labios de rosa, cuerpo de arcilla,
viva Preciosa la gitanilla.
Niña rumbosa, brava chiquilla,
viva Preciosa la gitanilla.

ESCENA 2

CORREGIDOR Así tuviera yo en grilletes cuantos gitanos hay en España. Los gitanos solo nacisteis en el mundo para ser ladrones; nacéis de padres ladrones, os criáis con ladrones y vuestras ganas de hurtar no se quitan sino con la muerte. ¡Bien haya quien os eche en galeras a todos!

DON JUAN Señor Corregidor, dejadme con mi pena. Os juro por mi honor... CORREGIDOR ¿Honor, un gitano?

DON JUAN Señor, no soy gitano sino caballero. Amor es la fuerza que me hizo mudar de traje.

CORREGIDOR Muchos misterios son esos.

DON JUAN Respondo con mi vida.

CORREGIDOR Decidme, de mí a vos, ¿qué sabéis de esa gitanilla vagamunda que viene con vosotros? Dice que es vuestra esposa, pero que nunca os ha dado la mano.

DON JUAN Adoro a esa gitana; si vos dais prisión a mi cuerpo, ella es prisión de mi voluntad.

PRECIOSA Mi alma es libre y nació libre, y ha de ser libre en tanto que yo quisiere, según la ley de mi propia voluntad. Somos señores de los campos, de los sembrados, de las selvas, de los montes, de las fuentes y de los ríos. Los montes nos ofrecen leña; los árboles, frutas; las fuentes, agua; los ríos, peces. Para nosotros son baño las lluvias, música los truenos y hachas los relámpagos. Nos defiende el cuero curtido de nuestra piel; a nuestra ligereza no la impiden cadenas ni la detienen barrancos. De día trabajamos cantando, de noche cantamos soñando, en la cárcel y en la calle cantamos, y solo callamos en el potro de tortura. No nos fatiga el temor de perder la honra ni nos desvela la ambición de acrecentarla. Ni sustentamos bandos ni solicitamos favores. Por palacios tenemos nuestras barracas y carros. Somos gente libre que vivimos por nuestra industria y nuestro pico; tenemos lo que queremos, pues nos contentamos con lo que tenemos.

CORREGIDOR Mujer buena, antes ángel que gitana, que esta doncella es mi Constanza me lo está diciendo el alma desde que mis ojos la vieron. (A Don Juan y Preciosa.) Yo os declaro marido

y mujer. Que las prisiones y cadenas de hierro se vuelvan libertad y cadenas de oro, que liberen a los gitanos presos, que haya fiestas en la ciudad, que los poetas celebren en versos tan extraño caso y, mientras duren los siglos, que en sus versos dure la fama de la gitanilla.

MÚSICOS (Cantan.) Siempre libres viajamos
y siempre perseguidos.
Como cantos rodados
vamos bajando el río. (Se van.)

❖ *El hospital de los podridos*

ESCENA 1

DOCTORES (Con el público.)

Estoy podrido de (Cantan.)
Podrido del poderoso,
podrido del corrupto,
podrido del asqueroso
que al comer se echa un eructo,
podrido de mi trabajo,
podrido de mi hipoteca,
podrido del que no tira
de la cadena cuando defeca.

Podrido de la indecencia,
podrido de la incultura,
podrido por un atasco
tras el camión de la basura,
podrido de los paletos,
podrido de los pedantes,
podrido de los que dicen
que este entremés no es de Cervantes.
Podrido de que nadie se ha leído ni el Quijote,
podrido de los calvos con pelusa en el cogote,
podrido de los traidores,
podrido de los vendidos,
podrido de no hacer nada
por dejar de estar podrido.
No se pudra nadie
de lo que otros hacen.

ESCENA 2

DOCTOR (Sale y olfatea al público.) Es tanta la pudrición que hay en este lugar que se corre el peligro de que muera más gente que en el año de las liendres; y así, se ha acordado en la república, por vía de buen gobierno, de fundar un hospital para que se curen los heridos de esta enfermedad o pestilencia llamada podredumbre. Según el Vademecum Cervatinum, estar podrido significa estar harto, cansado, consumido de un hastío inaguantable que cursa con desesperación y rabia intrínseca hasta formar una llaga recocida en el corazón.

Por eso decirles quiero
que veo el teatro entero
podrido por dentro y fuera;
palcos, patio y gallinero
son una sala de espera

PACIENTES (Salen cantando.)

No se pudra nadie
de lo que otros hacen.

DOCTOR Pues que toda nuestra vida
 es como juego de naipes.
Los pacientes comediantes
a esta velada han venido
para mostrar al instante
Hospital de los podridos,
entremés atribuido
al gran Miguel de Cervantes.

PACIENTES (Cantan.)
No se pudra nadie
de lo que otros hacen.
Dejemos a cada uno
vivir como gustare.
Venga o no venga la gente,
oigan en silencio o hablen,
yo no me pienso pudrir
ni que el contento se acabe.
No se pudra nadie
de lo que otros hacen.

ESCENA 3

DOCTOR: Esta podredumbre nuestra
a la peste negra iguala;
si hay galenos en la sala
que suban a la palestra. (Salen los doctores.)
¡Que Hipócrates nos alumbre!
Aunque nos da pesadumbre
este templo de la escena
se declara en cuarentena
por plaga de podredumbre.
Vamos, señores doctores;
tengan mucha precaución
y enciendan los medidores
del nivel de pudrición.
(Los doctores miden el nivel de pudrición del público.)
La pudrición sigue viva,
la pudrición nos asedia;
esto solo lo remedia
la catarsis colectiva.
La cura es dura, pardiez,
pero hacer algo es urgente.
Todo el público presente debe decir a la vez...

DOCTORES Estoy podrido de.

DOCTOR ...y cada cual libremente que nombre
 cuál es la cumbre de su mayor podredumbre.

❖ *Rinconete y cortadillo*

ESCENA 1

MÚSICOS (Cantan.)
La amistad
pisa descalza los caminos
del azar como una piedra por el río...
RINCONETE, CORTADILLO (Cantan.) ...
y así van

unidos nuestros dos destinos
como dos perros peregrinos
en una siesta del estío
que se han parado a descansar.

RINCONETE ¿De qué tierra es vuestra merced,
señor gentilhombre,
y para dónde bueno camina?

CORTADILLO Mi tierra no es mía, señor caballero,
pues no tengo en ella
sino un padre que no me tiene por hijo.
El camino que llevo es a la ventura.

MÚSICOS (Cantan.)
La amistad
se va enredando como un hilo
del telar que teje nuestro laberinto

RINCONETE, CORTADILLO (Cantan.) ...

y así van
unidos nuestros dos destinos
como dos pájaros sin nido
volando a lo desconocido,
luchando contra el viento frío,
que por el cielo se han perdido
y ya no quieren regresar.

RINCONETE Y... ¿sabe algún oficio?

CORTADILLO Corro como una liebre,
salto como un gamo
y corto de tijera muy delicadamente.

RINCONETE Si el ojo no me miente,
otras gracias secretas tiene vuestra merced.

CORTADILLO No son para el público.

RINCONETE Mi nombre es Pedro del Rincón.

CORTADILLO Pues mi nombre es Diego Cortado.

MÚSICOS (Cantan.)
Rinconete y Cortadillo
van hacia ningún lugar
y el hogar es el camino
y el camino es el hogar.

MÚSICO (Canta por sevillanas.)
Van en burro de camino
desde el campo de Castilla;
dos pícaros cervantinos
han llegado hasta Sevilla.
Uno lleva una tijera,
otro lleva una baraja;
uno te la juega entera
y otro la bolsa te raja.
Si los encuentras vete,
que son muy pillos;
se llaman Rinconete y Cortadillo.
(Calle de Sevilla.)

ESCENA 2

MANIFERRO (A Rinconete y Cortadillo.) Bienvenidos al patio de Monipodio; a partir de ahora, mirada baja y gesto contrito. No miren a Chiquiznaque al ojo tuerto, nunca digan que Monipodio está grueso y, sobre todo, jamás roben a un sacristán. Aquí tienen vuestras mercedes el misal; vamos a rezar el Caco nuestro.

TODOS (Rezan.) Caco nuestro que estás en la trena, sacrificada sea tu honra. Venga a nosotros tu crimen. Búrlese a la autoridad así en la calle como en el subsuelo. Danos hoy el plan nuestro de la CIA. Condonas nuestras condenas como también nosotros apaleamos a nuestros delatores. No nos dejes caer en la delación y líbranos del juez. Botín.

ESCENA 3

MONIPODIO Chiquiznaque, orden del día.

CHQUIZNAQUE Punto uno.

Pendencia entre Juliana la Cariharta, moza de la casa llana, y su jaque Repolido.

MONIPODIO Que pasen.

CHQUIZNAQUE Nos faltan actores.

MONIPODIO Pues tú harás de Repolido y Maniferro de Cariharta.

¡A sus puestos!

(Chiquiznaque se transforma en Repolido y Maniferro en Cariharta.)

CARIHARTA ¡Señor Monipodio,
defiéndame de ese tigre de Ocaña,
que me quiere dejar la cara llena de tolondrones!

REPOLIDO No haya más, enojada mía,
por tu vida te sosiegues,
así te veas casada.

CARIHARTA ¿Casada yo, malino?
¡Mira en qué tecla toca!
¡Ya quisieras tú!
Antes me casaría con un esqueleto muerto
que contigo.

MONIPODIO Pues yo os bautizo en el nombre del Golpe, del Chorizo y del asalto en el banco; de aquí en adelante os llamaréis Rinconete y Cortadillo. Bienvenidos a la cofradía de Monipodio. ¡Maniferro, Chiquiznaque! Demos la bienvenida a nuestros nuevos cofrades.

ESCENA 4

TODOS (Cantan.) Dale que te dale y dale,
ole con el ole y ole,
que somos los principales
criminales españoles.
Roba con garbo y con maña
y que vivan los mangantes,
pues los de nuestra calaña
somos los amos de España
desde tiempos de Cervantes.
Y que vivan los ladrones
de este barrio sevillano,
entre asaltos y butrones
más impunes que Al Capone
y más chulos que Soprano.
En nuestra capilla brilla
la lumbre de cuatro velas
para el Lute, Luis Candelas, el Dioni y el Vaquilla.
¡Que vivan los criminales!
¡Todos a por la panoja
de la caja de caudales

de esta nación gualda y roja!
Nuestra calaña viva
que viva pues tiene
a España manos arriba.

ESCENA 5

RINCONETE Vive el cielo que me asombra cuán descuidada está la justicia con gente tan perniciosa.

CORTADILLO Vive el cielo que me espanta la vida perdida mala, inquieta y disoluta de esta infame academia.

RINCONETE Vive el cielo que bien haremos en mudar de nombre por si nos sigue la gente de Monipodio.

CORTADILLO Vive el cielo que hemos de mudar también de oficio, saliendo al camino de pueblo en pueblo con un retablo como los comediantes.

RINCONETE ¿Qué retablo, si no tenemos títeres?

CORTADILLO Este será el retablo de las maravillas.

RINCONETE Maravilla será si no nos apedrean.

CORTADILLO ¿Al camino pues, amiga... Chirinos?

RINCONETE Al camino pues, amigo... Chanfalla. (Se transforman en Chirinos y Chanfalla.)

❖ *Citas cervantinas*

ESCENA 1

EL COLOQUIO DE LOS PERROS

BERGANZA Cipión hermano, te oigo hablar y sé que te hablo, y no puedo creerlo, por parecerme que el hablar nosotros pasa de los términos de naturaleza.

CIPIÓN Así es la verdad, Berganza, y viene a ser mayor este milagro en que hablamos con discurso, como si fuéramos capaces de razón.

BERGANZA Pues aprovechemos para contarnos nuestras vidas, pues me acuden palabras a la lengua como mosquitos al vino.

CIPIÓN Habla, que se va la noche, y no querría que al salir el sol quedásemos a la sombra del silencio.

BERGANZA Sea así y escucha, amigo Berganza. La primera vez que vi el sol fue en el matadero de Sevilla... (Se van.)

EL QUIJOTE

MARCELA ¿Venís a ver por ventura, a una enemiga mortal del linaje humano? Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos; soy fuego apartado y espada puesta lejos. El que me llama fiera y basilisco déjeme como cosa perjudicial y mala; el que me llama ingrata no me sirva; el que me llama desconocida no me conozca; quien cruel, no me siga; que esta fiera, este basilisco, esta ingrata, esta cruel y esta desconocida ni los buscará, servirá, conocerá ni seguirá. Tengo libre condición y no gusto de sujetarme; tienen mis deseos por término estas montañas y, si de aquí salen, es a contemplar la hermosura del cielo, pasos con que camina el alma a su morada primera. (Se va).

❖ *El viaje del Parnaso*

ESCENA 1

CERVANTES Quizá por mis delirios de grandeza
o porque no me quiere mi país,
mas como de un error siempre se empieza,
creyendo a mi deseo,
di al camino los pies,

APOLO

CERVANTES

porque di al viento la cabeza.
En fin, sobre las ancas del destino
y el equipaje de mi poesía
viajar hacia el Parnaso determino.
Adiós, digo a la humilde choza mía;
adiós, Madrid; adiós, fuentes y prados
que manan néctar, llueven ambrosía;
adiós, teatros públicos,
honrados por la ignorancia que
ensalzada veo en cien mil disparates recitados;
adiós, ciudad; adiós, bello paseo;
adiós, rocín; adiós, corredor galgo;
adiós, cuartucho donde escribo y leo;
adiós, hambre sutil de viejo hidalgo,
que por no verme ante tus puertas muerto
hoy de mi patria y de mí mismo salgo.
Algún día quizá llegaré al puerto del Parnaso,
bañado en brisa pura,
cerrado a todos vientos y encubierto;
veré a las musas, reinas de hermosura,
retiradas allí con la Poesía
mientras España diezma la cultura;
y entonces hallaré, por vida mía,
a Apolo con sus versos deslumbrantes
y su canción de luz y de alegría. (Sale Apolo.)
Bienvenido al Parnaso, buen Cervantes.
¿Qué alforjas y qué traje es este, amigo,
para visitar dioses elegantes?
Yo, respondiendo a su demanda,
digo: señor, vengo al Parnaso,
y como pobre, con este aliño mi jornada sigo.
Poeta siempre he sido
y siempre sobre espíritu de musas levantado
y aunque a mí la abundancia no me sobre,
en fin, he respondido a ser soldado;
mi valor sabe qué secreto encierra la mano
de que estoy estropeado.
Mis obras los rincones de la tierra descubren
y la fama que han tenido a la envidia
y al odio mueven guerra.
Yo corté con mi ingenio aquel vestido
con que al mundo la hermosa Galatea
salió para librarse del olvido;
yo compuse con pluma nada fea
comedias y entremeses en su tiempo,
si esto a su fama es justo se le crea;
yo he dado en Don Quijote pasatiempo
al pecho melancólico y mohíno en cualquiera sazón,
en todo tiempo;
yo he abierto en mis Novelas
un camino donde puede la lengua castellana
mostrar con propiedad un desatino;
yo hice el Persiles, obra culta y llana
y obras que ayer a todos asombraron
y otras que ya os asombrarán mañana.

Mas de todas mis obras
 se llevaron sus esperanzas
 los ligeros vientos,
 que en ellos y en la arena se sembraron.
 Tuve, tengo y tendré los pensamientos,
 merced al cielo que a tal bien me inclina,
 de toda adulación libres y exentos.
 Nunca pongo los pies
 donde camina la mentira y el fraude;
 esa es mi suerte,
 por eso vivo al borde de la ruina.
 Adiós, España, adiós;
 volveré a verte
 desde las altas cumbres de la fama,
 pasados los umbrales de la muerte,
 y aunque apenas me diste techo y cama
 y viví entre mazmorras y pobreza,
 yo te daré la luz de mi alta llama.
 Inclinará mi ejemplo tu cabeza
 con alma grata y corazón sincero
 ajeno a tu injusticia y tu vileza,
 no esperes que aquí más yo te escriba
 pues parto ya al Parnaso,
 donde espero cantar con voz
 tan entonada y viva
 que piensen que soy cisne y que me muero.
 Rumbo a la eternidad avivo el paso
 y comienzo mi viaje hacia el Parnaso. (Se va).

❖ *Fin de fiesta. Canción final*

ESCENA 1

TODOS (Cantan.)

Hoy me ha dicho mi vecina
 que le ha dicho su cuñada
 que España está contagiada
 de un brote de cervantina.
 Por calles y callejones,
 por plazas, parques y bares
 se comparan ediciones
 de Novelas ejemplares.
 Ya no hay nadie que no lea
 y los padres, que son miles,
 llaman a su hijo Persiles
 y, si es niña, Galatea.
 España está agonizante,
 España se va al abismo:
 todo el mundo lee a Cervantes

 para pensar por sí mismo.
 No hay vacuna ni aspirina
 que cure la cervantina.
 Ahora hay librerías

donde había bancos
y todos los días
nacen niños mancos.
El doctor alerta a la población:
el virus despierta mente y corazón.
El doctor advierte a toda la audiencia
que hay riesgo de muerte
por inteligencia.
El doctor ordena
a la población
ponerse cadenas de televisión.
Todo aquel que tema la literatura
que se ponga enemas
de telebasura.
El doctor impone a la humanidad
ponerse inyecciones
de publicidad,
y en el consultorio
me ha puesto un becario
un supositorio de telediarios.
No hay vacuna ni aspirina
que cure la cervantina.
Si no se remedia este mal viral
será una pandemia a nivel mundial.
Si llena la Tierra esta cervantina
se acaba la guerra y el hambre termina;
por eso, vecinos,
por eso, vecinas,
que se abra camino
la cervantina.
No hay vacuna ni aspirina
que cure la cervantina.

Anexo III: Ron Lalá: una poética teatral. Cuestionarios

I. POÉTICA DE AUTOR: DRAMATURGIA. DIRECCIÓN LITERARIA

1. CREACIÓN PROPIA FRENTE A ADAPTACIÓN Y A VERSIÓN

¿Qué diferencia de origen se enfrenta en la raíz del proceso creativo –y que por tanto repercute en el desarrollo posterior del mismo– en la elección de un proyecto de nueva creación, una adaptación o una versión?

ÁLVARO: La elección del proyecto condiciona por completo el resultado, aunque tratamos de afrontar cada propuesta de forma lúdica, con ilusión y mucha documentación sobre la obra u obras que vamos a adaptar o versionar, o bien sobre el entorno, atmósfera y referencias del mundo en que nos adentramos. Cada obra pide, ella sola, su propia metodología creativa.

2. La decisión temática

A. ¿Qué criterios seguís para la elección del asunto central de un espectáculo?

ÁLVARO: Intentamos indagar en los grandes temas: *En Mi misterio del interior*, la identidad; en *Mundo y final*, la muerte y la destrucción; en *Siglo de Oro, siglo de ahora*, la crisis política y social; en las obras cervantinas el propio autor nos ofrece multitud de grandes motivos a los que acudir. Procuramos ahondar en esos temas a través del humor, intentando abarcarlos desde distintos frentes, exagerarlos, reducirlos, jugar con los grandes temas como si se trataran de ligerezas, y las los temas ligeros o anecdóticos con peso y gravedad. Es el principio de la reverse comedy, que aplicamos de forma bastante sistemática.

B. Elegido el mismo, tanto en una obra contemporánea, muy especialmente, como en un clásico, ¿cuáles son los pasos a seguir para la composición textual: referencias, documentación, dirección intencionada del tema dentro del espectáculo?

ÁLVARO: Todo parte de una búsqueda bibliográfica, musical, filmográfica y visual, que realizamos durante el proceso de documentación (a veces hasta un año antes de comenzar con el proceso creativo.) Cada uno aporta la documentación que considera necesaria para abordar el tema o la atmósfera del proyecto en que nos embarcamos.

3. El cuidado del lenguaje

Característica esencial ronlálara es el tratamiento delicado y dedicado de la palabra. Contraste con mesura con el empleo de un humor inteligente (y muy cervantinamente hablando humanista):

A. ¿Cómo se consigue equilibrio prudente y manejo de la comicidad?

ÁLVARO: Tratando el humor como cualquier otra dimensión del lenguaje dramático: con rigor y seriedad.

B. ¿Qué diferencia de tratamiento y acercamiento a la comicidad estriba en una obra de creación a una intervención clásica de menor o mayor grado?

ÁLVARO: En las creaciones originales es mayor la libertad inicial para desarrollar las estrategias cómicas (reverse, exageración, gag, parodia, escena de clima, ironía dramática, etc.) Las adaptaciones y versiones requieren un acercamiento cuidadoso para que el humor no deforme la propuesta del autor original

C. ¿La primigenia elección temática se ve condicionada por el recurso humorístico que puede llevar implícito el tema?

ÁLVARO: Aplicamos el humor desde todas las ópticas al tema inicial y así vamos trenzando las escenas, situaciones, conflictos y personajes. El humor esta en la esencia del tema.

4. La intertextualidad

Siempre presente en todos vuestros montajes. En los de producción contemporánea al realizar un seguimiento de todos y cada uno de los espectáculos, es evidente la presencia de una reminiscencia constante de toda la producción anterior, de su esencia. En algunos casos, tal como es el ejemplo de la adaptación de la *Folía* para campaña escolar, la temática clásica se funde intertextualmente con la creación propia de *Mundo y Final*; otro ejemplo bien puede ser el guiño al Quijote a través de los personajes que interpreta Íñigo Echevarría: visionario en el caso de *Folía*, bonitamente marcado en *Cervantina* en su papel de Musa. Por todo ello:

- A. ¿Cuál es el planteamiento de inclusión de referencias intertextuales en un montaje? Partiendo de la base de que muchas pueden surgir de una forma natural, ¿cuál es su proceso de tratamiento y decisión final de incorporación?

ÁLVARO: Surgen en el proceso de creación y de ensayos, y casi siempre nos parece acertado incorporar referencias intertextuales, ya sea a otras obras (por ejemplo todas la intertextualidad de *Folía* con los autores clásicos), ya sea entre nuestras obras, como guiño a los seguidores y como referencia interna para crear un lenguaje propio a través de los espectáculos.

- B. Diferencias entre un montaje de creación propia (donde quizás este ejercicio se realiza de forma casi prácticamente inconsciente) y una intervención.

ÁLVARO: Creo que lo he explicado en la pregunta anterior.

5. El empleo del verso y la prosa poética

En un sintético recorrido a vuestra producción, los primeros espectáculos compuestos están compuestos en prosa; después pequeños atisbos y jugueteos con el verso, implantación completa del mismo, combinación del verso con la prosa y una utilización final de una prosa poética, al estilo de su ingenioso precursor Cervantes. Planteamiento, creación, retos y riesgos de:

- A. Una composición en prosa.

ÁLVARO: Conseguir que la prosa sea memorable, concisa y precisa. Trabajar el período como unidad rítmica y diferenciar los distintos períodos de los personajes; la sintaxis es la que distingue a los personajes y la que establece los conflictos entre ellos.

- B. Una composición en verso.

ÁLVARO: El reto es lograr el equilibrio entre ritmo y comprensión, entre belleza y precisión. El teatro es verso bien hecho es inmediatamente memorable, porque el verso es la música del lenguaje.

- C. Una combinación combinada de verso y prosa, y la evolución a una prosa poética.

ÁLVARO: Este es el lenguaje que hemos ido creando sin proponérselo a lo largo de los años y los espectáculos. Intentamos así combinar las virtudes de cada modo de lenguaje, dependiendo de cada escena y secuencia.

6. La combinación y fusión con la dramaturgia musical

La comunión palabra música, entiendo por palabra no solo el texto hablado o recitado, sino también el musicado, elemento identificativo de la formula dramática ronlamera:

- A. ¿Qué aporta al conjunto del montaje esta fusión y qué supone para el planteamiento inicial del mismo?

ÁLVARO: Supone un rasgo esencial de nuestro lenguaje; se trata de incorporar la música y los elementos musicales (ritmo, armonía, melodía, tímbrica) en el lenguaje escénico que trabajamos; no trabajamos de forma aislada sino que para nosotros la música es parte esencial de ese lenguaje.

- B. ¿Cómo es el proceso de combinación de la composición textual con la musical en una misma pieza dramática perfectamente equilibrada?

ÁLVARO: Depende de cada proyecto; por lo general desde la dramaturgia se proponen los momentos de inserción de números musicales y canciones, incluso letras para crear melodías, y los compositores ofrecen diversas piezas musicales, líneas melódicas, sugerencias...; previamente consensuamos todos qué tipo de sonidos, timbres y atmósferas van a crear el espacio sonoro. Por último, en el proceso de ensayos, las piezas se terminan de ensamblar, se quitan y se añaden temas, música incidental, efectos de sonido, etc.

I. POÉTICA DE AUTOR: DRAMATURGIA MUSICAL

1. EL PROCESO DE CREACIÓN MUSICAL

En el proceso de creación musical de Ron Lalá, la música es entendida como un elemento connatural y por lo tanto integrado del hecho teatral (jamás entendido como mero acompañamiento o como teatro musical).

- A. ¿Cuál es el punto de partida desde la perspectiva musical completa a la hora de comenzar el proceso creativo?

MIGUEL: Normalmente, el punto de partida es la dramaturgia del espectáculo. En la dramaturgia ya encontramos elementos en los que basarnos para plantear un marco musical general. Ahí encontraremos información sobre el estilo y el lenguaje en el que la historia va a ser contada. Para mí esos dos elementos son los que marcan el camino para empezar a pensar en la música

JUAN: No tenemos un punto de partida concreto, por lo general vamos haciendo camino a medida que nos vamos encontrando con las necesidades del propio espectáculo y éste va tomando forma. Tratamos de estar lo más abiertos que podemos para que las ideas preconcebidas no nos supongan un freno desde el punto de vista creativo.

- B. El lenguaje musical: la composición de las diferentes partituras.

- a. ¿Cómo es su origen y desarrollo en una concepción teatral donde la música es también hilo conductor?

MIGUEL: La música, y sus diversos arreglos, siempre terminan completándose durante el proceso de ensayos. En Ron Lalá, el proceso de ensayos es un elemento más del proceso creativo. Durante los ensayos, se sigue creando texto, puestas en escena, músicas nuevas, etc... Así que es el momento en el que la música comienza a estar en la fase de “arreglo”. Se decide ahí quién va a tocar qué y cómo.

JUAN: Los diferentes temas que vamos incorporando (ya sean canciones, momentos instrumentales o mera música incidental) tampoco tienen una forma concreta de originarse. Los músicos aportamos de entrada diversas ideas que entendemos pueden servir para iniciar el proceso creativo, pero también desde el texto se proponen momentos en los que la música tiene que ser la protagonista. Otras veces es la propia dinámica de ensayo la que determina la necesidad de componer cosas nuevas, otras lo pide el director... Todo está interrelacionado y no aparece con un orden prefijado, simplemente tratamos de reunir la mayor cantidad de material posible y de seleccionarlo en función de lo que más convenga al espectáculo.

- b. ¿Cómo se logra la coherencia musical de un montaje?

MIGUEL: El objetivo de la coherencia siempre es muy relativo. Nosotros entendemos por coherencia un sentido que puede aplicarse al espectáculo completo. Como algo que puede encontrarse siempre inmutable en montaje. Y, a su vez, todo es coherente si sirve para que el mensaje en cada momento llegue como creemos que tiene que llegar. Si algo ayuda a que llegue

lo que se quiere contar, entonces es coherente. La música también tiene que estar al servicio de ese “todo”.

JUAN: Nuestros montajes son musicalmente muy eclécticos porque eso es lo que nos permite ser más libres a la hora de contar, yo creo que la coherencia tiene que estar en lo que el espectáculo cuenta y no tanto en los estilos musicales empleados.

- c. ¿Cómo se gesta la selección y combinación instrumental?

MIGUEL: Los timbres son un elemento fundamental en la música. El hecho de elegir una instrumentación y no otra define en un porcentaje muy grande el resultado final. Timbres que resultan aterciopelados, suaves, tensos, ásperos, ensoñadores, etc... . Todos esos elementos también están en función del resultado que se quiera conseguir, claro. La combinación instrumental siempre depende del número de personas que esté libre en ese momento para tocar. En Ron Lalá somos “pocos” para tocar, así que la cantidad de nosotros que estemos en ese momento disponibles para tocar es lo que determina en gran medida la combinación instrumental.

JUAN: Quizá la coherencia musical está más relacionada con los timbres instrumentales elegidos en cada ocasión. Esa elección depende de la temática del espectáculo y de las atmósferas concretas que busquemos crear.

- C. El lenguaje textual: la composición de las letras.

- a. ¿Nace en primer lugar la letra y a partir de ella su ritmo, es la inversa o se suceden ambos procesos de forma simultánea en función del montaje y las necesidades que derivan del mismo?

MIGUEL: Ambos caminos son igual de válidos. Se puede partir de una idea musical (una melodía, fundamentalmente) y escribir una letra especialmente para ella. Pero también se puede hacer a la inversa, es decir, buscar una melodía para una letra ya compuesta. Cada uno de estos dos caminos tiene su propia problemática y sus propias ventajas. Nosotros utilizamos los dos por igual.

JUAN: Como te decía anteriormente, todos los procesos nos valen. Unas veces la letra precede a la música y otras es al revés.

- b. El contenido temático de las letras responde siempre a la coherencia argumental del espectáculo. ¿Cuál es el punto o idea de fuerza de partida para comenzar el proceso de composición?

MIGUEL: Para mí el punto de partida siempre es el estilo o la estética que se decide que debe tener una historia. Para crear, creo que hay que “responder” a determinadas preguntas (la respuesta a la pregunta “¿qué?” daría como resultado el argumento, por ejemplo, el contenido). Bien, para mí, el estilo es lo que responde a la pregunta “¿cómo?”. La forma en la que lanzaremos la historia para su desarrollo será lo que nos sirva como punto de partida.

JUAN: Que la música esté a favor del espectáculo y nos ayude a contar lo que queremos contar. Tratamos de enfocarla como un elemento dramático más y no como si fuera un concierto.

- D. Entendida vuestra dramaturgia textual como la compuesta tanto por el texto hablado como musicado, la fusión y coherencia textual y musical es imprescindible y esencia de la compañía.

- a. ¿Cómo es el ejercicio de combinación e inserción de las piezas musicales con el texto?

MIGUEL: Creo que uno de los elementos clave del hacer ronlaletero es el cuidado por el lenguaje. La dimensión poética de Ron Lalá creo que se apoya en la parte más estética del uso del lenguaje. Esto implica ser consciente de uno de los elementos clave en el lenguaje, el ritmo y la manera en la que se dicen los textos. Normalmente, es el ritmo el que nos sirve de puente entre texto y música. Obviamente, cuando el texto está en verso, su desarrollo rítmico es completamente diferente a cuando está en prosa.

JUAN: Como te digo, no hay formas preestablecidas, vamos atendiendo a lo que creemos que el espectáculo necesita en cada momento. Únicamente buscamos que haya cierto equilibrio en el reparto del peso de la música a lo largo de toda la obra.

- b. ¿Cuál es el proceso y la clave para conseguir la sinergia de ambas donde no es posible deslindar una de otra por su coherencia?

MIGUEL: Yo creo que la clave está en la función que va a cumplir cualquiera de las dos disciplinas. Por ejemplo, musicalmente, a veces necesitamos una pieza que introduzca una escena, otras veces una pieza que la finalice. Otras veces, necesitamos una pieza que vertebre la escena. Y en otras, directamente la música es la escena... Creo que encontrara la función que va a cumplir es esencial para la relación que mantendrán texto y música.

2. LA MÚSICA EN DIRECTO

Toda la música de vuestros espectáculos es generada en riguroso directo tanto la que forma parte integradora de la pieza como la que sirve de generación de la atmósfera que lo impregna.

- A. ¿Qué riesgos y problemas supone la emisión en directo de toda producción sonora?

MIGUEL: En realidad, ejecutar la música en directo suele ser lo que menos riesgos comporta. De hecho, tocar en directo implica que tú tengas mucho control sobre la música en el espectáculo. Si la música depende, por el contrario, excesivamente de la técnica, o directamente, está grabada, entonces el control que tienes sobre ella es mucho menor y, por lo tanto, los riesgos son mayores. Yo soy un gran defensor de la música en directo. Creo que la energía que tiene la música en directo es única.

JUAN: Hacer música en directo en el teatro es una actividad llena de riesgos puesto que hay múltiples elementos que pueden fallar. En nuestro caso, con bastantes instrumentos funcionando a través de emisoras inalámbricas y con cinco actores y sus cinco voces moviéndose continuamente por todo el espacio, las posibilidades de que algo no marche según lo esperado son altas. No obstante, llevamos muchos años a la espalda y hemos desarrollado numerosos protocolos con nuestro equipo técnico que nos permiten prever estos fallos en gran medida y, cuando ocurren en directo, poder solucionarlos con solvencia en la mayoría de los casos.

- B. ¿Qué factores son imprescindibles a tener en cuenta a la hora de la representación, y sobre todo de la gira, de una producción de estas características?

MIGUEL: La versatilidad es, creo, el concepto más importante de la producción de este tipo de espectáculos. El hecho de que vayamos a teatros con características técnicas muy diferentes, nos obliga a crear desde el principio un espectáculo que pueda adecuarse a los diferentes espacios, equipos, etc., así que siempre pensamos en algo que ofrezca resultado en varios escenarios distintos...

JUAN: Muchísimos: la calidad del personal técnico con el que trabajas, el óptimo estado de tu material y de los instrumentos, la gestión con suficiente antelación desde los departamentos de producción y técnica del alquiler del material que nosotros no podamos aportar, la coordinación de los montajes para tener suficiente tiempo para la prueba de sonido, que dicha prueba tenga un protocolo preestablecido en donde no quede ningún elemento sin ser testeado antes de la función... En estas cosas sí nos imponemos reglas concretas y seguimos un orden mucho más riguroso que en el proceso creativo. Muchísimos: la calidad del personal técnico con el que trabajas, el óptimo estado de tu material y de los instrumentos, la gestión con suficiente antelación desde los departamentos de producción y técnica del alquiler del material que nosotros no podamos aportar, la coordinación de los montajes para tener suficiente tiempo para la prueba de sonido, que dicha prueba tenga un protocolo preestablecido en donde no quede ningún elemento sin ser testeado antes de la función... En estas cosas sí nos imponemos reglas concretas y seguimos un orden mucho más riguroso que en el proceso creativo.

3. ‘Jondo y Lirondo’.

Durante todos los espectáculos de temática contemporánea y hasta la llegada de la inmersión clásica con la folía, el cierre del montaje lo protagonizaba una exquisita pieza flamenca que ha tenido cuatro ediciones.

- A. ¿Cómo surgió, cuándo y por qué decidisteis darle continuidad hasta llegar a convertirse en un clásico ronlaletero?

MIGUEL: Hay un elemento muy fuerte en la estética musical de algunos ronlaleteros que es el amor por el flamenco, un mundo donde, por cierto, también tienen una relación muy estrecha la música y el texto. Ese amor por el flamenco y ese cariño por la atmósfera que genera nos dio prácticamente la obligación de hacerlo. El flamenco es, como mucha de la música que tiene una fuerte raíz folclórica, una música que recrea un tipo de energía muy particular. Esa energía del flamenco nos parecía muy interesante.

- B. Con las miras a un nuevo espectáculo apartado del tratamiento clásico, ¿concebisteis la posibilidad de retomarlo de alguna forma?

MIGUEL: Incluso en los espectáculos de temática clásica hemos pensado en seguir haciéndolo, aunque al final lo hemos desechado por distintas razones. El hecho de hacer o no Jondo y Lirondo no tiene que ver con el contenido del espectáculo sino con la posibilidad de que ese lenguaje pueda insertarse en lo que el espectáculo cuenta...

4. Clásico frente a contemporáneo

- A. ¿Qué ha supuesto a nivel de la dramaturgia musical en todo su conjunto la inmersión en el mundo de la adaptación e intervención clásicas y su fusión con la producción contemporánea?

MIGUEL: La verdad es que hemos compuesto y hemos hecho los arreglos igual que como lo hemos hecho en otros espectáculos de temática más “contemporánea”. El hecho de contemporaneizar los arreglos o la composición tiene más que ver, creo yo, con hacer música basada en la Historia, es decir, como una especie de antropología musical. Si decides hacer música en función de una época, entonces creo que sí tienes unas ciertas limitaciones lingüísticas e instrumentales. Ron Lalá nunca ha hecho música histórica....de momento...

JUAN: Desde el punto de vista estilístico, yo creo que nada en especial. Hemos tratado de seguir siendo igual de libres a la hora de componer y de no limitarnos musicalmente. Aunque nos hemos hecho con algún instrumento que por timbre puede ser considerado más de época, hemos considerado que la esencia ronlaletera en la inmersión en el teatro clásico no pasaba necesariamente por hacer música del siglo XVII. Creemos de hecho que el contraste entre el textos y músicas basados estilos cronológicamente alejados da resultados muy interesantes.

5. Taller

A comienzos de años te has sumergido en la faceta docente con la impartición de clases introductorias a la dramaturgia musical.

- a. ¿Cuál es el objetivo con estos talleres y tu forma de trabajo con los alumnos?

MIGUEL: El objetivo de estos talleres es dotar de las herramientas necesarias para la comprensión y uso a favor de los elementos musicales en el teatro. Está dirigido a todo tipo de profesionales de las artes escénicas. Directores/as, actores, actrices, músicos, etc... . Me parece que es importante devolver a la música al lugar que le corresponde con respecto a las demás artes y a su relación con las personas. La música nos ha acompañado desde que estamos en las cavernas. La hemos hecho nosotr@s. Por eso creo que es importante desmitificar algunas cosas, como por ejemplo que la música solo es cosa “ de músicos “

- b. ¿Te gustaría que pudiera incorporarse la dramaturgia musical como una asignatura esencial e integradora en la enseñanza de artes escénicas?

MIGUEL: De hecho, creo que es necesario.

III. POÉTICA DE ACTOR: DRAMATURGIA DE INTERPRETACIÓN

1. Preparación del/los personajes

- A. ¿Cuál es el método o la forma que habías recibido de formación interpretativa de construcción de un personaje antes de tu entrada en la compañía, y que por lo tanto has contribuido a aportar al conjunto?

ÍÑIGO: Principalmente la que aporta la experiencia sobre los escenarios. Comencé trabajando en grupos amateurs y semi-profesionales desde el instituto y en creación colectiva con diferentes proyectos propios y equipos de trabajo desde la experimentación, el binomio ensayo/error y la búsqueda constante. En este momento de mi carrera puedo decir que tengo una experiencia teatral sobre los escenarios de más de 20 años ininterrumpidos. Me formé académicamente durante 2 años dentro del método LeCocq que emanaba también del deporte, la concepción colectiva y la visión integral del actor-creador.

ÁLVARO: Aprendí algo de Método en la RESAD, pero me pareció una lamentable violación de la intimidad para extraer una interpretación opaca y basada en el dolor, el aburrimiento y el sufrimiento. Puedo decir que todo lo que he aprendido como actor ha sido por los años de práctica y por el trabajo mantenido con nuestro formador y director teatral, Yayo Cáceres.

MIGUEL: El primer contacto que yo tengo con el teatro es ya en Ron Lalá. No traía, por tanto, ningún elemento previo. Todo el teatro que he aprendido lo he aprendido en Ron Lalá.

JUAN: El grueso de mi formación actoral se concentra en el trabajo con Yayo Cáceres en Ron Lalá y las más de 1.500 funciones que llevamos a la espalda. La única excepción fue la experiencia como actor en "Los mejores sketches de Monty Python", de Yllana e Imprebís, que compatibilicé con Ron Lalá entre 2004 y 2007. Por supuesto, fue una experiencia enriquecedora también, tanto en lo actoral como en lo creativo.

- B. ¿Cómo fue el encuentro y la fusión de todos los conocimientos previos adquiridos con una forma de trabajo colectiva e integradora de todos los elementos del suceso teatral, esencia ronlamera, recibida de manera muy especial del trabajo de dirección de Yayo Cáceres?

ÍÑIGO: Fue como jugar en casa y a la vez enfrentar nuevos retos como la música, que había tocado mínimamente con anterioridad; pero dentro de todo, el juego era muy parecido al que venía desarrollando. Por supuesto, supuso adaptarse a un nuevo equipo, asumir las reglas internas y confrontar siempre con el espejo que supone la dirección y que obliga a revisar y cuestionar los pilares y creencias previos para crecer, descubrir y reforzar.

ÁLVARO: Fue un proceso duro, sudoroso, con momentos muy divertidos y mágicos; horas de trabajo para convertir a un grupo de cabaret poético en una compañía teatral que basa su trabajo escénico en el juego.

MIGUEL: La verdad es que el camino se ha ido dando de manera muy natural. Nosotros veníamos de la música y la literatura y al empezar a trabajar con Yayo se puso todo esto al servicio de una idea de desarrollo teatral de manera muy natural.

JUAN: La fusión de las diferentes disciplinas que ponemos en marcha en Ron Lalá es algo que hemos ido construyendo entre todos con el tiempo. La llegada de Yayo fue fundamental en cuanto a la formación actoral, a la disciplina de trabajo y a la cohesión de todos los materiales en juego.

- C. Técnica específica: experiencia con el deporte teatro y el ojo director.

ÍÑIGO: El concepto deporteatro va encaminado hacia la toma de conciencia del individuo como pieza de un todo y la búsqueda de la eficiencia máxima como equipo. Para ello, cada pieza debe estar engrasada y rendir a su máximo potencial y en combinación con el resto de piezas; el equipo es mejor en conjunto que sus individualidades por separado, siendo a la vez, éstas, fundamentales. Si tomamos el teatro, en este caso una función, como una competición deportiva de alto nivel en 90 minutos donde el espectador forma parte del otro equipo al que hay que conquistar (a través del intercambio, el peloteo, el toma y daca o como quieras llamarlo) probablemente el resultado es mucho más satisfactorio que si lo tomamos desde una reunión de personajes que quedan para tomar un té con pastas en el salón de su casa e invita al público a ser un espectador meramente pasivo, sin intercambio de ningún tipo.

El ojo director es una herramienta de autoconocimiento y potenciación encaminada a la búsqueda de la máxima eficiencia y equilibrio a través de la motricidad (es un paso más dentro del entrenamiento y engrasado de cada pieza).

MIGUEL: La relación entre el teatro y el deporte es fundamental en el trabajo de Ron Lalá y, sobre todo, en el concepto de trabajo teatral de Yayo. La disposición del cuerpo, el grado de atención y alerta y la rapidez y autenticidad de las respuestas del mismo hacen que sea un estado ideal para habitar el escenario. El trabajo de la lateralidad que realizamos con Paul Dorochenko fue también fundamental para comprobar cómo influye la disposición corporal a la hora de realizar determinadas acciones.

JUAN: Buscamos que el cuerpo esté siempre implicado, que el teatro esté vivo y surja de la acción. Las técnicas para trabajarlo han sido y serán múltiples, el deporte como actividad física y mental y la conciencia de la lateralidad dominante en cada uno nos han servido mucho.

- D. ¿Cómo se plantea el trabajo de mesa a partir del texto? ¿cuál es vuestra dinámica de trabajo?

ÍÑIGO: El trabajo de mesa viene antes que la propia concepción o escritura del texto. El primer paso es poner en común las ideas, temáticas, géneros y objetivos artísticos para el próximo proyecto. Una vez acordado eso, investigamos, leemos, nos informamos y bebemos de diferentes disciplinas artísticas relacionadas con la temática que queremos tratar; durante meses. El siguiente paso es diseñar las tramas de la historia que queremos contar y después las posibles escenas, los lugares y estilos desde donde contarlas y posteriormente el desarrollo de los contenidos de cada escena. A partir de ese momento llegan los textos, las composiciones musicales, la preproducción y detección de necesidades. Una vez llegamos a los bocetos de texto y música (habiendo imaginado, o no, un espacio, una estética, un viaje) desarrollamos lecturas que van encaminando la forma final (sobre la mesa) del libreto del espectáculo. A partir de ese momento, podemos entrar al proceso de ensayos en el que ponemos en pie lo construido hasta ese momento. Generalmente, en este punto tiramos más de la mitad del trabajo previo a la basura y se entra en el proceso de reescritura y composición para llegar a la puesta en escena final. Tratamos de poner lo antes posible en pie lo que damos en llamar el Frankenstein, para dejarlo dormir durante unos meses y posteriormente volver a sacarlo del ataúd y cambiarle partes, miembros, darle de comer, acicalarle, curarle las heridas y vestirle de cara al nacimiento, que suele ser dos o tres meses después de haberlo revivido. El proceso completo puede durar entre 10 y 12 meses, sin contar con la investigación previa.

ÁLVARO: El trabajo previo consiste en meses y meses de documentación a partir del tema o lenguaje que vamos a afrontar, y/o de la obra que vamos a versionar o adaptar. A partir de estas lecturas realizamos numerosas reuniones creativas conjuntas y después cada departamento (dramaturgia, composición musical, dirección) trabaja por separado para después reunirnos en el local de ensayos y trabajar juntos.

MIGUEL: Obviamente, los textos cobran un sentido único cuando son “dichos”, leídos con ciertas intenciones. El trabajo de mesa de cualquier montaje teatral con el texto se realiza para

poder tener un espacio donde “oír” el texto, comprobar si tiene los efectos que creemos que tiene. También para discutir sobre algunos de los aspectos que se quieren enfatizar, modificar, etc... . El trabajo en Ron Lalá es básicamente el mismo que aquí se enuncia, aunque hay una diferencia importante en el tratamiento del texto en espectáculos que han sido adaptaciones (“Cervantina”, “En un lugar del Quijote”) con respecto a los que el texto ha sido fruto de la creación de la compañía (“Mi misterio del interior”, “ Mundo y Final”, etc...)

JUAN: El proceso creativo es colectivo y en la fase de trabajo de mesa vamos poniendo en común el material que se va reuniendo. Una vez armado todo el esqueleto pasamos al local de ensayo, donde casi todo cambia al poner ese material en acción teatral, y surgen nuevas necesidades creativas. Es un proceso vivo que no termina nunca, ni siquiera después del estreno.

- E. La característica de formación colectiva os diferencia por la suma versátil y múltiple de disciplinas. ¿cómo se orquesta esta interdisciplinaridad en el proceso creativo y de construcción de un espectáculo a nivel interpretativo?

ÍÑIGO: Nos conocemos mucho, es lo bueno de llevar 15 años de carrera conjunta. Eso ahorra muchos viajes innecesarios y hemos conseguido afinar bastante en el casting interno y las propuestas que nos llevan a la fórmula final. En cualquier caso, tenemos horror a la repetición, ese es el mayor reto, y conociéndonos tanto es un Himalaya muy grande de superar en cada proceso. Desde luego, una de las claves es afrontarlo desde el juego, sin el miedo a perder y con el ego por debajo de los tobillos. Si nosotros nos divertimos con nosotros mismos, sabemos que estamos en el buen camino. Si no nos hacemos la mínima gracia, probablemente tenemos que revisar lo que estamos haciendo. Uno de los grandes objetivos desde la interpretación es conseguir sorprendernos entre nosotros.

ÁLVARO: La orquestación depende de Yayo, es él quien coordina como director todo el trabajo creativo.

MIGUEL: Obviamente, los textos cobran un sentido único cuando son “dichos”, leídos con ciertas intenciones. El trabajo de mesa de cualquier montaje teatral con el texto se realiza para poder tener un espacio donde “oír” el texto, comprobar si tiene los efectos que creemos que tiene. También para discutir sobre algunos de los aspectos que se quieren enfatizar, modificar, etc. El trabajo en Ron Lalá es básicamente el mismo que aquí se enuncia, aunque hay una diferencia importante en el tratamiento del texto en espectáculos que han sido adaptaciones (“Cervantina”, “En un lugar del Quijote”) con respecto a los que el texto ha sido fruto de la creación de la compañía (“Mi misterio del interior”, “ Mundo y Final”, etc...)

MIGUEL: El hecho de provenir de diferentes disciplinas artísticas creo que es una de las ventajas del trabajo ronlalo. Todas ellas tienen elementos importantes que pueden ponerse al servicio del espectáculo. La clave para orquestarlas es la humildad y el respeto por el trabajo de los compañeros y sus posibles aportaciones. La escucha de las propuestas y poner el trabajo al servicio del espectáculo.

JUAN: Esto es trabajo de Yayo, uno como actor tiene que estar lo más abierto y dispuesto posible al servicio del espectáculo y de lo que pida el director.

- F. ¿Cuántas fases o periodos distinguís desde la primera reunión y toma de contacto con la obra y los personajes hasta el último ensayo general previo al estreno?

ÍÑIGO: Probablemente entre 10 y 12 pasos.

ÁLVARO: El trabajo previo consiste en meses y meses de documentación a partir del tema o lenguaje que vamos a afrontar, y/o de la obra que vamos a versionar o adaptar. A partir de estas lecturas realizamos numerosas reuniones creativas conjuntas y después cada departamento (dramaturgia, composición musical, dirección) trabaja por separado para después reunirnos en el local de ensayos y trabajar juntos.

MIGUEL: Normalmente, hay una primera fase en la que se trabaja la dramaturgia del espectáculo. Ponemos en común lo que queremos contar y cómo queremos contarlo. En segundo lugar, el proceso va encaminado a subir el espectáculo al escenario, encontrar sus claves estéticas, su “timing “. En una fase siguiente se suele reposar, corregir todo lo que no ha tenido el resultado deseado durante la fase anterior para, en último lugar, intentar llegar al acabado definitivo del espectáculo

JUAN: Francamente, nunca me he puesto a contarlas ni se trata de un proceso fijo. Hay una idea previa, un trabajo de mesa, lecturas, ensayos en local, pases generales... Nada diferente a cualquier otra compañía.

- G. ¿Qué retos y desafíos entraña la preparación de un personaje clásico–y por tanto preexistente literariamente– frente a un personaje nacido de una obra de creación? Ventajas y desventajas.

ÍÑIGO: Ventajas todas cuando eliminas las desventajas. La clave es no partir de ningún preconcepto, expectativa o posible juicio exterior. Seguir la intuición y ser fiel a los códigos en los que trabajamos como pilares de la compañía y haciendo caso al texto, sobre todo, haciendo caso al texto.

ÁLVARO: No distingo uno de otro. Me parecen idénticos retos y desafíos. En los personajes clásicos ya conocidos me intento alejar de los tópicos actorales preexistentes, y en los personajes creados de la nada intento evitar prejuicios. Trato de divertirme, de no pensar ni procesar intelectualmente la interpretación. Me dejo llevar por el juego en la medida de lo posible.

MIGUEL: En mi caso personal, la creación del personaje tiene siempre la necesidad de no partir de ningún cliché anterior. La necesidad de ser creado desde dentro hacia afuera, por decirlo de esta manera. En ese caso, y aunque es inevitable trabajar con referencias (sobre todo si se trata de un personaje muy popular) me es indiferente para su creación cualquiera de los dos tipos

JUAN: Buscamos la misma libertad que en el resto de procesos creativos. El gran reto siempre como actor es que tu personaje esté vivo y tenga honestidad y verdad, creo que lo demás es secundario.

- H. Yayo siempre sostiene: “Hay que saber cómo transformar la limitación en una virtud”. vuestra proeza interpretativa descansa en la dificultad de ser solo cinco en escena y múltiples y diversos los personajes que aparecen por las tablas. ¿cómo se prepara a nivel actoral esta exigencia interpretativa que requiere de este ‘travestismo’ sostenido en toda vuestra producción?

ÍÑIGO: No tomándose nada en serio y sabiendo a la vez que vale todo menos cualquier cosa. Hay que jugar sin miedo, reírse de uno mismo ante todo y ser muy riguroso. Y nada es grave por muy importante que parezca.

ÁLVARO: No es una proeza. Es trabajo puro y duro. La preparación nos la dan las tablas, cientos y cientos de funciones a lo largo de los años, el trabajo de ensayos y la experiencia vital. Yayo consigue sacar un lenguaje interpretativo común de toda esa mezcolanza.

MIGUEL: Nosotros siempre hacemos trabajos de taller previos a todos los procesos de ensayos de un espectáculo. Estos talleres tienen siempre una finalidad corporal. Hemos hecho talleres de boxeo, de esgrima.... Esa preparación del cuerpo es la que te permite alojar distintas energías para cada personaje

JUAN: No hay más secreto que ensayar mucho. Es un tipo de trabajo que requiere precisión y versatilidad para cambiar de registro y creo que nos ayuda que, además de las diferentes capacidades individuales, nos entendemos y coordinamos bien como equipo por la cantidad de años que llevamos juntos.

- I. ¿Cómo fue la experiencia de estar focalizado únicamente en un solo personaje, aunque vertebral, en el montaje *En un lugar del quijote*? Preparación y responsabilidad.

ÍÑIGO: Fue un lujo y una suerte volver después de más de 10 años a tener un viaje completo desde un personaje. En este caso un privilegio por lo que supone la figura del autor y el personaje. Responsabilidad toda la del mundo, sabiendo a la vez que estaba amparado por un gran equipo. Claves de la preparación: entrenamiento para encontrar la forma física, caracterización natural, dieta equilibrada y eliminación radical del alcohol. Y por supuesto, dormir durante meses con el texto, beber toda la obra cervantina, la vida del autor e investigar en estudios contemporáneos además de recorrer partes geográficas que se describen en la novela. En ningún caso ver otros trabajos anteriores y eliminar cuanto antes la posible necesidad de cubrir las expectativas de nadie del afuera.

Y una sesión de osteopatía semanal.

2. Puesta en escena

1. Una vez ya pasado el estreno de un montaje, ¿cómo es el día a día de una noche de bolo tanto en unas salas de exhibición por un tiempo determinado (temporada) como el viaje itinerante por distintas plazas?

ÍÑIGO: Rutinario. Como cualquier trabajo, somos obreros del ocio. Cumplimos una función y listo. Una vez pasado el proceso de retoques hasta encontrar la forma definitiva del espectáculo por supuesto que hay un viaje de descubrimiento, incluso de redescubrimiento desde el aquí y el ahora, pero se convierte en algo mucho más prosaico de lo que pueda parecer. Viaje, prueba de sonido, función, recogida, hotel (o viaje de nuevo). En cualquier caso, es un privilegio recorrer el mundo con tu propio trabajo y recibir la respuesta generalmente entusiasta y positiva de los espectadores de medio planeta.

ÁLVARO: Cada uno tiene sus rituales previos. Los míos son inexistentes; caliento un poco la voz. Para mí, todo en escena es juego; serio, técnico y responsable, pero juego; así me lo intento tomar. Tenemos citación de prueba de sonido unas tres horas antes de la hora de comienzo. Hay trabajo que hacer, antes y después, porque también participamos del proceso de desmontaje, ayudando en parte al equipo técnico, que lleva todo el día en el teatro. En las funciones de temporada todo es más sencillo, no precisa tanta preparación de cada función.

MIGUEL: Una de las cosas más bonitas que tiene el teatro es que, al ser un arte vivo, la técnica de cualquier actor reside en hacer que lo que ocurra encima del escenario esté vivo. Hagas temporadas o estés de gira, el trabajo es el mismo (o debería ser así, al menos).

JUAN: Yo siempre disfruto mucho en escena como ronalero. Y como en cualquier trabajo hay días más brillantes que otros, a veces estás lleno de energía y otros agotado, algunos días con muchísimas ganas y otros cuesta más entrar en calor, pero el trabajo tiene que ser siempre salir a por todas, a hacer que el espectáculo esté vivo. Es un topicazo, pero es la forma más honesta de afrontar esta profesión y de tratar al público. Personalmente intento no dejar de recordarme a mí mismo el privilegio absoluto que es hacer lo que hago.

2. Actores y músicos a partes iguales, ¿qué exige y qué entraña esta doble condición artística en el director de una representación a nivel de interpretación tanto dramática como musical?

ÍÑIGO: En el director no lo sé, imagino que un buen rompecabezas. Como actor, creador y ejecutante la necesidad de formación y descubrimiento continuos para encajar perfectamente en el puzzle que se plantea en cada producción.

ÁLVARO: Por mi parte, es muy divertido actuar, cantar y tocar, y no entiendo mi actividad sin esas tres realidades unidas. No veo diferencia alguna. No me parece una doble condición; creo que todos los actores deberían cantar y tocar.

MIGUEL: Aquí te respondo desde mi parcela de dirección musical. En Ron Lalá la música, como todo el resto de los elementos teatrales, está puesta al servicio del espectáculo. Esto implica que el trabajo de dirección de la misma debe tener claro ese objetivo. Por otro lado, combinar la energía que se requiere para tocar junto con la que se requiere para actuar es muy interesante y da como resultado el que puede verse en cualquiera de nuestros espectáculos. Son energías distintas que se complementan muy bien en el escenario.

JUAN: Siempre hay que trabajar para mantener la frescura en el escenario. La cantidad de funciones que tenemos la suerte de hacer nos ayudan mucho, pero a la vez hay que cuidar la voz, el cuerpo, tocar muchas horas en casa, leer, oír música, investigar, fijarse en otros... Nunca hay que perder la actitud activa para el aprendizaje.

3. ¿Cuáles son las claves de coordinación y método de trabajo detrás de la escena durante función para mantener viva y en orden la transformación constante del espacio teatral?

ÍÑIGO: Ser muy obsesivos con el trabajo y la partitura pactadas, desde la generosidad y el rigor y por supuesto con una escucha y conciencia integral del espectáculo que tenemos entre manos. Por supuesto, en este momento del proceso, son parte fundamental e imprescindible las personas del equipo técnico de la compañía y de los teatros que nos reciben para el buen desarrollo de la función; y que son piezas del mismo todo en el que jugamos los actores.

ÁLVARO: El trabajo tras la escena es meticuloso, está tan coordinado como lo que se ve en el escenario. Disponemos de un asistente de escenario, además de los dos técnicos. Muchos cambios de vestuario, muchos imprevistos, muchas anécdotas, y siempre procuramos tenerlo todo claro y ser precisos y limpios en los cambios.

MIGUEL: En los espectáculos, desde el punto de vista de la maquinaria, formas parte de un mecanismo que incluye a varias personas más. Tu misión está en constante coordinación con el resto de tus compañeros, así que fundamentalmente, hay que estar muy atento y comunicativo.

JUAN: Ensayo, escucha, atención y buena coordinación con el técnico que nos asiste en escena.

3. Compañía de ‘repertorio’.

Tan solo sois cinco actores y son varios ya los años compaginando en cartel dos y hasta tres funciones a la vez (incluida la adaptación para la enseñanza media de la *Folía*):

- A. ¿Cómo surge la idea de esta compatibilidad y la forma viable de llevarla a cabo?

ÍÑIGO: Es una cuestión de necesidad. Somos una productora teatral de la que dependen al menos 11 personas y sus círculos cada mes. Cuando hay una nueva producción se ven implicadas entre 30 y 40. Hay una estructura que gestionar y más allá de la labor cultural, pedagógica o puramente artística, hay un negocio que mantener en el tiempo.

ÁLVARO: Es un imponderable. Hay que tener varios espectáculos vivos porque así lo exige la situación actual; en ese sentido no nos diferenciamos nada de las compañías de repertorio, ahora en extinción, pero ha sido una realidad constante en el mundo del teatro desde hace siglos. Los teatros, ayuntamientos, diputaciones, etc., solicitan un espectáculo u otro conforme a sus planes y necesidades, y nuestra querida coproductora, distribuidora y compañera Emilia Yagüe sabe que podemos ofrecer varios espectáculos. El juego es así.

MIGUEL: La creencia en la necesidad de ofrecer cultura de calidad en la enseñanza media para formar público o ciudadanía crítica nos lleva a plantear siempre la posibilidad de hacer versiones para esa franja de la sociedad.

El hecho de ser una compañía ubicada en el sector privado y que, además, genera ingresos a través de sus representaciones hace que cuanto más repertorio tengamos en cartel, más trabajemos.

JUAN: No hay una idea previa. Los espectáculos van naciendo, se van sumando unos a otros y siempre es interesante prolongar su vida todo lo posible. Gestionar la compatibilidad entre varios es una de las labores principales de nuestro funcionamiento como empresa, en donde los departamentos de dirección, distribución, producción, técnica y contabilidad tienen que estar en constante coordinación.

- B. ¿Qué requiere a nivel preparatorio y de interpretación la combinación simultánea de montajes que en Ron Lalá se traduce en, sin exagerar, más de una decena de personajes por actor?

ÍÑIGO: Es como cambiar un stick de memoria, un usb, un archivo. Si ha pasado mucho tiempo hay que actualizarlo (vía ensayos, trabajo propio, visionado); si conviven en el tiempo, es cambiar de traje y permanecer en el aquí y ahora, como comentaba antes.

ÁLVARO: Requiere frecuentes repastos de texto y a menudo ensayos totales, parciales o musicales para refrescar las piezas que vamos a representar.

MIGUEL: Mucha memoria, mucha atención y la posibilidad de poder revivir la energía de un espectáculo en cualquier momento.

JUAN: Una vez más, ensayo. Y cuando hay que refrescar un espectáculo después de un tiempo, cada uno se responsabiliza de realizar de forma individual el grueso del repaso. Luego ponemos en común las dudas, lo recordamos todo técnicamente en conjunto y listo.

Madrid 2017