



**UNA PANTALLA ELECTRÓNICA ENTRE CERVANTES
Y BOADELLA EN *EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS*.
CINCO VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE CERVANTES**

Rosa Peralta Gilabert



Creo que todas las escenografías desde *M-7 Catalonia* son interesantísimas, y que merece un estudio que no se ha hecho. Lo que sucede es que la escenografía es tan buena, que parece como si no existiera. Por eso nadie habla de ella. Pero existe: pesa ocho o nueve toneladas.¹

ALBERT BOADELLA

Al levantarse el telón el espectador se encuentra con un suelo blanco luminoso y un telón de fondo que recrea una fachada renacentista, la del palacio de los condes de Daganzo. Parece uno de esos decorados barrocos u operísticos que con tanta maestría utilizaban la perspectiva para simular la realidad. Pero no es así. La pantalla, colocada detrás del telón de fondo, surge, aparece como en un juego de fantasmagorías, cual ventana que se abre en los momentos precisos, disolviendo la gran fachada y rompiendo el espacio teatral convencional. A los lados, en los forillos, hay una especie de candelabros que crean un ambiente “sacro”. ¿Referencia a la luminotecnia del siglo XVII? ¿Crítica de todo lo que nuestra sociedad

¹ Opiniones de Albert Boadella en: Elena Posa, “Albert Boadella: el instinto del bufón”, en *Els Joglars, veinticinco años y un día*, Madrid, Cuadernos El Público, 29, 1985 (diciembre), p. 13. Actualmente, sobre la escenografía en los estrenos de Els Joglars, contamos con el libro de Joan Abellán *Els Joglars. Espais*, Barcelona, Ediciones de la Diputació de Barcelona, Institut del Teatre, 2002.

considera intocable, es decir, sagrado? No es nada fácil integrar estos elementos por la luz que desprenden y los contraluces que pueden crear, pero Cesc Barrachina, responsable de la iluminación, lo consigue con naturalidad y maestría.



Albert Boadella. Foto Julián Peña

La pantalla utilizada por Els Joglars en *El retablo de las maravillas*, que se ha mantenido en la Sala Fabià Puigserver del Teatre Lliure durante varios meses y que ya había sido estrenada en otros lugares, es un artificio escénico fundamental en la articulación de la obra. Por una parte es un claro referente a los medios de comunicación que invaden, seducen y manipulan nuestra vida cotidiana; por otra es el objeto que, como el espejo de *Alicia en el país de las maravillas*, nos ayuda a trasladarnos por los tiempos y situaciones de cada una de las *Cinco variaciones sobre un tema de Cervantes*, subtítulo de la obra.² Estos viajes se realizan con bellos cuadros electrónicos, en su mayoría dinámicos, en los que se reflejan diversas tendencias o estilos artísticos, y que podrían

² *El retablo de las maravillas. Cinco variaciones sobre un tema de Cervantes*, Albert Boadella (Text) y Xavier Boada (Adaptació per a aquesta edició), Barcelona, Teatre Lliure, 2004.

competir con cualquier muestra de arte contemporáneo (Boadella artista y crítico de arte), de ese arte que también aquí, como en otras de sus realizaciones, es criticado. Cuadros que están cargados de contenido, que establecen en varias ocasiones un diálogo formal entre los de dentro de la pantalla –la imagen o simulacro– y el actor presencial; como las situaciones en que José Mari posa para diferentes fotografías con los personajes que están en la pantalla. La relación imagen-realidad que se desarrolla en el juego escénico no puede ni debe pasar inadvertida, puesto que proporciona nuevas y diferentes dimensiones al espectáculo.

Otro “artilugio” acertadísimo consiste en unos cubos de metacrilato que sirven de sillas o taburetes y que, por su transparencia, no llaman la atención. Ya que los actores, al sentarse o cruzar las piernas, como casi no se ven, parecen levitar, aumentando la sensación de irrealidad, de sueño y fantasía. ¡Y qué decir de las barras-cartas del restaurante de élite! Cuando son colocadas en línea por los actores, simulan totalmente lo que pretenden: una barra de bar. El espectador apenas tiene que forzar la imaginación: la barra está allí. Porque el “dispositivo de escena”, tal como sugería Gordon Craig cuando el teatro empezó a modernizarse, “en las manos de un artista, es susceptible de todas las variedades de expresión, como lo son la voz o el rostro de un ser vivo”.³ Y, aunque se refería a los biombos cuando hablaba de “dispositivo”, la definición se podría extender a cualquier otro elemento utilizado en la puesta en escena.

El vestuario, de Dolors Caminal, acompaña con sus mutaciones a la pantalla electrónica en su viaje a través de los tiempos y las situaciones: las variaciones. Desde las armaduras del siglo XVI al traje más corriente de hoy en día, el vestido disipa cualquier duda que pueda existir –no la hay– sobre los protagonistas: ya sea Monseñor Jose María, maravillosa recreación de Monseñor Escrivá de Balaguer; la progresía artística que se mueve en torno a una galería; el gran cocinero Don José –otra memorable imitación de Fontseré, en este caso el más internacional de nuestros cocineros, Ferrán Adrià–; el otro gran José María, hasta hace poco presidente y

³ Edward Gordon Craig, “Mi dispositivo de escena”, en AA. VV., *Investigaciones sobre el espacio escénico* (Introducción de Juan Antonio Hormigón), Madrid, Alberto Corazón, Editor, 1970, p. 75.

que aquí comienza de vendedor de pizzas, o los políticos progresistas de la izquierda felipista y el mismo Felipe González. Hay también unos personajes que son atemporales: los pícaros dueños del retablo que, por casualidad, al robar los baúles de unos cómicos italianos se han encontrado con las sugerentes vestimentas de los personajes de la Commedia dell'Arte. Estas vestimentas son las que llevan puestas, incluidas máscaras (elaboración de Lluís Traveria), el músico Rabelín (Briguela); Arbequino (Arlequino), que con las inhalaciones de su mágica seta nos sirve de guía a lo largo de este viaje juglaresco, y su jefe Chanfállez (Pantalone) que se transmuta en diferentes personajes. Los cuadros son críticos y mordaces, saltando entre la pantomima y las ricas ocurrencias, como acostumbran a ofrecernos Els Joglars, y esperemos que lo siga haciendo mucho tiempo.

Los espacios escénicos creados por Els Joglars para sus obras son una excelente muestra de lo que debe ser una escenografía que sabe conjugar los elementos escenográficos tradicionales con las nuevas tecnologías. Y me pregunto si, algunas veces, esos lugares no nacieron al unísono con el texto dramático e incluso, me atrevería a decir, que pudieron precederlo. En ellos, el elemento emisor de luz –el foco, la bombilla, la pantalla, etc.–, es tratado como objeto en sí mismo, visible y palpable. Este protagonismo existía ya en forma de plataformas luminosas en *Laetius: spectacle-reportatge sobre un residu de vida post-nuclear* (1980), realización de escenografía de Dino Ibáñez; en la pantalla electrónica de *Olympic Man Movement* (1981), decoración de Dino Ibáñez; en el dispositivo lumínico de *Bye, bye, Beethoven* (1987), decoración Dino de Ibáñez y Xavier Balbuena o las celosías también luminosas del escenógrafo Fabià Puigserver para *M-7 Catalonia* (1978), que fueron realizadas con faros de coche en el año 1978. Uso del artificio luminoso que también tenemos ahora en los candelabros-forillos, en la pantalla electrónica y en el suelo luminoso de *El retablo de las maravillas*, con espacio escénico de Albert Boadella pero donde hay que citar a Jordi Costa en la dirección técnica, la realización escenográfica y la pantalla electrónica; y a Josep Abellán y Jesús Díaz-Pavón, en la parte técnica.

Lo que no se puede negar, independientemente de los responsables de cada trabajo –desde el ya desaparecido Fabià

Puigserver hasta llegar al Jordi Costa del *Retablo*, pasando por Iago Pericot, Juanjo Guillén, Dino Ibáñez, Xavier Bulbena o Jordi Albet—, es la unidad de estilo que impregna una personalidad como Boadella, muchas veces responsable directo del espacio escénico. Jordi Costa, que se había ocupado en otras ocasiones de la dirección de sonido, en *El Nacional* (1993) lo hacía también de la realización escenográfica y del sonido, y en *Ubú president* (1995) de la escenografía, realización y sonido. En *Daalí* (1999), que ya contaba con una pantalla electrónica, Ibáñez fue el director técnico, mientras que la autoría de la escenografía recaía en Albert Boadella y Lluç Castells. Dino, José María Ibáñez, fue desde 1978 y durante bastantes años, el escenógrafo de Els Joglars, y de él comentaba Boadella: “No se plantea la escenografía como decoración, sino que a partir de un núcleo dramático, piensa un lugar, un espacio. Él me pregunta qué idea tengo, o qué quiero poner, y a partir de aquí elabora un espacio escénico que tiene la funcionalidad absoluta, para dar relieve a la condición dramática”.⁴ Donde se aprecia su implicación en el tema escenográfico y la manera de hacer, en equipo sí, pero bajo las directrices del creador único: Albert Boadella, que es capaz de reunir y darle sentido a cada una de las aportaciones individuales, lo cual no quita tampoco mérito a las mismas. Refiriéndose al montaje de *M-7 Catalonia* (1978), comentaba el escenógrafo catalán Fabià Puigserver: “Me atrevería a decir que, desde entonces, Albert piensa en profundidad como escenógrafo. Esta nueva actitud la ha demostrado claramente en sus dos últimos espectáculos (se refería a *Laetius* y *Olympic Man Movement*) en los que no ha colaborado con ningún escenógrafo concreto. Pero en los que la valoración de la escenografía como elemento integrado del espectáculo se produce claramente y con un alto nivel”.⁵ Así lo confirmaba el mismo Boadella en una entrevista, al hablar sobre la autoría compartida o la supresión del autor a favor del grupo: “nosotros, Els Joglars, lo hemos hecho, e incluso en ciertos momentos hemos ido más lejos y hemos suprimido al escenógrafo... la escenografía de *Laetius*, por ejemplo, es nuestra... como lo es la de nuestro trabajo actual *Olímpic Man* con una

⁴ Elena Posa, *op. cit.*, p. 12.

⁵ Gonzalo Pérez de Olaguer, “Crónica de una historia polémica”, en *Els Joglars, veinticinco años y un día*, *op. cit.*, p. 30.

consulta a Fabià Puigserver en cuanto a algunos detalles técnicos”.⁶ De la preocupación, e implicación, de Albert Boadella sobre el espacio escénico se pueden encontrar innumerables citas: tan sólo añadiré a las dichas un par más de *Els Joglars Espais*, de Juan Abellán. Hablando de *Yo tengo un tío en América* (1991), cuyo espacio escénico también se debía a Dino Ibáñez, nos dice el autor: “Boadella tenia també molt clara la idea de un espai: una selva de cordes. Les cordes li podien servir per representar la selva, per fer d’armes, per penjar la gent dels arbres, per tot allò que l’acció necessités”.⁷ En *La increíble història del Dr. Floit & Mr. Pla* (1997), con dirección y escenografía de Albert Boadella, tenemos:

Albert Boadella pensa que a l’escenografia de *Floit-Pla* hi ha sobretot un excés d’il·lustració, el qual acaba dificultant la idea de contrast que buscava a l’inici del projecte: “Volíem que, dintre de la brutalitat d’un magatzem o d’una fàbrica, aparegués la frescor, la finor del món del teatre, dels decorats. Aquesta idea de contrast estava bé; però el fet d’haver precisat amb excés el magatzem, d’haver-lo fet tan extraordinàriament realista, fa un punt incoherent, per no dir absurda, la idea de l’entrada de la ficció del teatre d’allà dins, Hauria d’haver-me limitat a insinuar aquell espai, a suggerir-lo.”⁸

El saber establecer un diálogo entre los elementos de siempre y la actualidad –llámese tecnología, argot, etc.–, es propio de quien ama y conoce el teatro. Por ello, no podía faltar en el citado libro de Juan Abellán un capítulo dedicado al tema: “Artesanía versus tecnología”, donde se contempla la presencia durante los cuarenta años de existencia del grupo teatral de “components artesanals i tecnològics de la producció, molt paral·lela a la dramatúrgia”.⁹ Aquí, en *El retablo*, hemos podido ver elementos de uno y otro lado, pero subrayaría una peculiaridad: el elemento tradicional se transforma por la trasgresión que efectúa sobre él la impronta del presente, es decir, la tecnología. Así lo veíamos en el telón que se transforma en pantalla, y también está en el suelo luminoso ligeramente inclinado

⁶ Fermín Cabal, “Albert Boadella, un bufón con vocación universal”, en *Primer Acto*, 193, 1982 (marzo-abril), p. 18.

⁷ *Op. cit.*, p. 171.

⁸ *Op. cit.*, p. 200.

⁹ *Ibíd.*

hacia el espectador, formado por una cuadrícula de líneas convergente –el enlosado– que acentúan la perspectiva cónica, y con ello la profundidad. La referencia a la perspectiva, en el suelo, que aquí se desmaterializa por la luz, es un artificio totalmente teatral que aparece en los manuales del creador de decorados desde tiempos remotos, como también el telón, representación realista que es transgredida con las imágenes que surgen en él, con la pantalla que no se ve y que establece una sugerente transición entre diferentes espacios y tiempos.

Y para acabar, después de reconocer los innegables valores de esta puesta en escena, y no sólo de los aspectos escenográficos que son los más comentados, me voy a permitir una objeción crítica: ¿por qué no darle a esta obra, que coquetea con elementos de la “Commedia dell’Arte”, un poco más de espontaneidad, de libertad para adentrarse en los asuntos de hoy en día, como lo hacían aquellos cómicos italianos del Renacimiento? Me refiero a que en ciertos momentos no estaría de más dejar algo a la improvisación, algo fuera del texto preestablecido, y que conectara con esa realidad inmediata que durante los meses de marzo y abril, es decir cuando la obra estaba en cartelera, tanto nos ha vapuleado. ¿No será que mucha estabilidad en el éxito profesional o en la vida merma la capacidad creativa, y el discurso corrosivo? Esto me preguntaba cuando leía una entrevista¹⁰ que le hicieron, no hace mucho tiempo, al protagonista de nuestra historia. En ella, Boadella hablaba de madurez artística y personal, de equilibrio en todos los sentidos. Reflexión que me volvía a plantear al leer las *Memorias de un bufón*, autobiografía del mismo Boadella.¹¹ Porque está claro que una compañía teatral es una empresa que tiene que subsistir y dar una vida digna a sus integrantes, y, hoy en día, en que el teatro ya no es lo que era hace algunos siglos, conseguirlo es todo un arte. No es a eso a lo que me refiero cuando hablo de “estabilidad”, sino a la disminución de la capacidad de indignación ante los acontecimientos o la vida misma y, como consecuencia, de la necesidad de crear una pregunta inquietante ya sea con la palabra, el gesto, la música, la pintura... Una pregunta que necesita encontrar eco en los otros, y

¹⁰ Gonzalo Pérez de Olaguer, “Albert Boadella: 38 anys i un dia d’un joglar”, en *Escena*, Barcelona, 2ª época, 1, abril de 2000, pp. 8-15.

¹¹ Albert Boadella, *Memorias de un bufón*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.

que, por lo general, ha sido habitual en la mayoría de los montajes de Els Joglars, aun con riesgos considerables y en momentos políticos difíciles.