

MEMORIA DUNHA MONTAXE: A PROPÓSITO DE *O BUFÓN DE EL REI*

Manuel Guede Oliva
Centro Dramático Galego

Agora, algúns anos máis tarde des que eu tomara a firme decisión de que *O Bufón de El Rei* de Vicente Risco subise ós escenarios de Galicia a partir da miña particular e continxente mirada de director de teatro e dramaturgo, unha imprevista chamada de teléfono vén a me invitar a que deixe por escrito o que durante moito tempo non foi máis cousa ca presentimento, intuición... soar deshabitado de bufón.

O convite telefónico fáiseme, entón, envite persoal, algo parecido a un axuste de contas con certas fendas da miña memoria que eu pensaba clausuradas de vez a noite da estrea de *O Bufón de El Rei*, alá, nun 10 de outubro de 1997 no Teatro Principal da cidade de Ourense, a penas a cincuenta metros de distancia da casa onde Risco soñara e escribira esta peza.

Pero, sobre todo, a localización vén a poñerme no tronso de non querer escusarme, de non poder eludir comigo mesmo o que eu lles pido ós meus colegas de profesión: a necesidade de

reflexionarmos sobre o noso traballo, a obriga de deixarmos escrito e ordenado o caderno de dúbidas, incógnitas, desesperanzas, incertezas, satisfaccións... todo aquilo que, definitivamente, constitúe o silabario dunha posta en escena. E percibo, de contado, que nesa tesitura xorde, temeraria e depredadora, unha sensación parecida ó pudor. Algo próximo á xustificación, á desculpa, á angustia de non ser dono de tódalas palabras que permitan trasladar ó papel a complexa singradura que conforma o día a día, o mapamundi dunha montaxe teatral. Noto que máis que sistematizar, que máis que organizar, pacientemente, o instrumental do oficio, a clasificación que pautou os distintos ritmos da montaxe de *O Bufón*, máis ca todo iso, prende en min, de novo, un arrepiño desmesurado que me invita a seguir creando, a non me conformar co que quedou concluído a noite da estrea. É coma unha vertixe que me emprazase, outra volta, a soñar didascalías, a imaxinar subtextos, a acoutar outros "procesos detrás do proceso...". Naturalmente sei que

isto ten un nome: dinlle insatisfacción ¿ou é, tal vez, remordemento? Sexa o que for, os dous son substantivos que definen, elocuentemente, a natureza esencial do director de teatro. É demasiado fráxil a estrutura sobre a que se constitúe a nosa actividade creadora como para poder conciliarnos a nós mesmos sen nos poñer, permanentemente, en dúbida. Acontece que nesa angustia que nos reivindica, que nese estado de ánimo que nos compulsa, o túnel polo que atravesamos a construción dunha montaxe teatral para o seu director parece non ter fin, e sempre, finalmente, nos resulta brevísima, incompleta, fugaz... e, citando un dos nosos grandes mestres, “non importa canto tempo teñamos ensaiado; sempre necesitaríamos quince días máis”, e aquilo que no principio aparecía como fascinación, transfórmase en delirio, e no delirio negóciase mal a relevancia dramática e a coherencia histórica, incluso a propia saúde, enfrontada a un longo insomnio que nos atrapa ata a conclusión do proceso, unha insomne responsabilidade que devén no estado natural do director de teatro no transcurso da montaxe... Finalmente, o único que podemos é perdoarnos.

SOBRE A POSIBLE XÉNESE DE O BUFÓN

Eu non sabía daquela, en maio de 1985, a importancia que ía adquirir para min e para este *Bufón de El Rei* asistir

como espectador á posta en escena de *O Rei Lear* de Shakespeare polo Dramaten de Estocolmo, baixo a dirección de Ingmar Bergman. Transcorreran, só, tres anos des que rematara os estudos de dirección e dramaturxia no Institut de Teatre de Barcelona e, unicamente naquela montaxe de Bergman, puideron corroborar, con certeza, o que en longas tardes académicas polo Carrer da Baixa de San Pere algún profesor ben intencionado teimaba en explicar con palabras: a asociación simbólica para conxurar imaxes de morte, noite e silencio. Alí estaba, baixo un enorme ciclorama púrpura, o escenario shakespeariano, rotundo, espido, libre de calquera artefacto, liberado de ter que renderlle peaxe ó truco, ó simulacro que decote se ergue para que o suceso pareza real. Alí comparecía Bergman para proclamar que aquela produción escénica só era responsable diante da súa propia integridade e coherencia como expresión artística.

Algúns anos despois, a *Salomé* de Oscar Wilde, con dirección de Steven Berkoff, provocou en min a mesma impresión inaugural: estaba diante dunha posta en escena fundamental, instauradora e constituínte para que *O Bufón de El Rei* de don Vicente Risco empezase a reclamar, teimudo e resentido, un espazo na escena do noso país.

Teño referido estes dous sucesos como fitos responsables de que un día de 1995 eu tomara a decisión de

programar no Centro Dramático Galego a obra do escritor ourensán, asumindo a dirección artística da empresa. E téñoo afirmado sen enunciación presuncións. Máis ben recoñecemento e admiración. E débedas e respecto. E máis que nada, unha toma de posición artística: eu creo que a estas alturas, así como xa só se fai literatura desde a literatura, así mesmo, só se constrúe teatro desde o teatro, e o que non é imitación (influencia, referencia, contaminación, mestizaxe...) vén resultando plaxio.

O LUGAR DA DECISIÓN

Será necesario, en calquera caso, circunscribir aquela miña decisión a un contexto preciso e particular: o ámbito dunha compañía institucional, o Centro Dramático Galego; e a unha circunstancia substantiva: a miña dobre condición de director desta institución pública e de responsable artístico da montaxe. No primeiro territorio, a elección desta peza inscríbese nunha política de programación teatral que defende, con erros e con acertos, pero con coraxe e convicción, o rescate da nosa literatura dramática. Sobre todo, a posta en valor daqueles autores dramáticos galegos que, habitando un tempo hostil, escribiron teatro aínda sabendo que os seus textos dificilmente alentarían ó se encarnar na escena. Seguramente, gracias a eles, somos. Quen non acepte a súa altura teatral deberá aceptar, en calquera caso, que eles representan a tradición

escénica que temos. Eu estou, definitivamente, persuadido de que a recuperación daquel seu legado era unha urxencia ineludible para o teatro público galego e a esa tarefa me entreguei, sabendo que, ó tempo, estaba a reconciliar a nosa responsabilidade de creadores coa restitución da memoria teatral do noso país, misión que eu entendo orgánica para unha institución pública como é o Centro Dramático Galego. A ese territorio programático pertencen, desde que eu me fago cargo da dirección da Compañía –agosto de 1991– as postas en escena de autores como Cunqueiro, Otero Pedrayo, Ramón Cabanillas, Rafael Dieste, Gil Vicente, Cotarelo Valledor, Villar Ponte, Blanco Amor, Posada Curros, Xavier Lama e, finalmente, Vicente Risco. Un traxecto do noso repertorio que traza, creo que elocuentemente, a defensa dun teatro nacional posible. Con certeza, non están tódolos que son, tempo haberá para facelo, pero, sen dúbida, son tódolos que están.

Desde esa paisaxe parecía inescusable dirixirlos pasos á única obra teatral que don Vicente Risco nos legara. Con máis razón aínda se recordámo-lo patrimonio escénico que o profesor Carballo Calero decidiu denominar “Teatro Nós”, triloxía na que encadraba *Os vellos non deben de namorarse* de Castelao, *A lagarada* de don Ramón Otero e o propio texto de Risco. Obras as tres que, se se quer, converxen nun

momento determinado da historia da nosa literatura dramática na necesidade de inaugurar territorios de innovación para o teatro galego, nunha consciente filiación ás grandes liñas de acción teatral europea que por aquel tempo pulaban en constituí-lo denominado “teatro da arte”. Pero, sobre todo no caso de “Nós”, aquela aspiración inaugural porfiaba en fuxir tanto das retóricas impostadas que caracterizaban o peor teatro español daquel tempo coma dun pintoresquismo temático e dun badoquismo formal que resultaban ó cabo e agás fermosas excepcións, esforzos inútiles e enerxías malgastadas por aquela chea de honestos e voluntariosos militantes galeguistas das Irmandades da Fala.

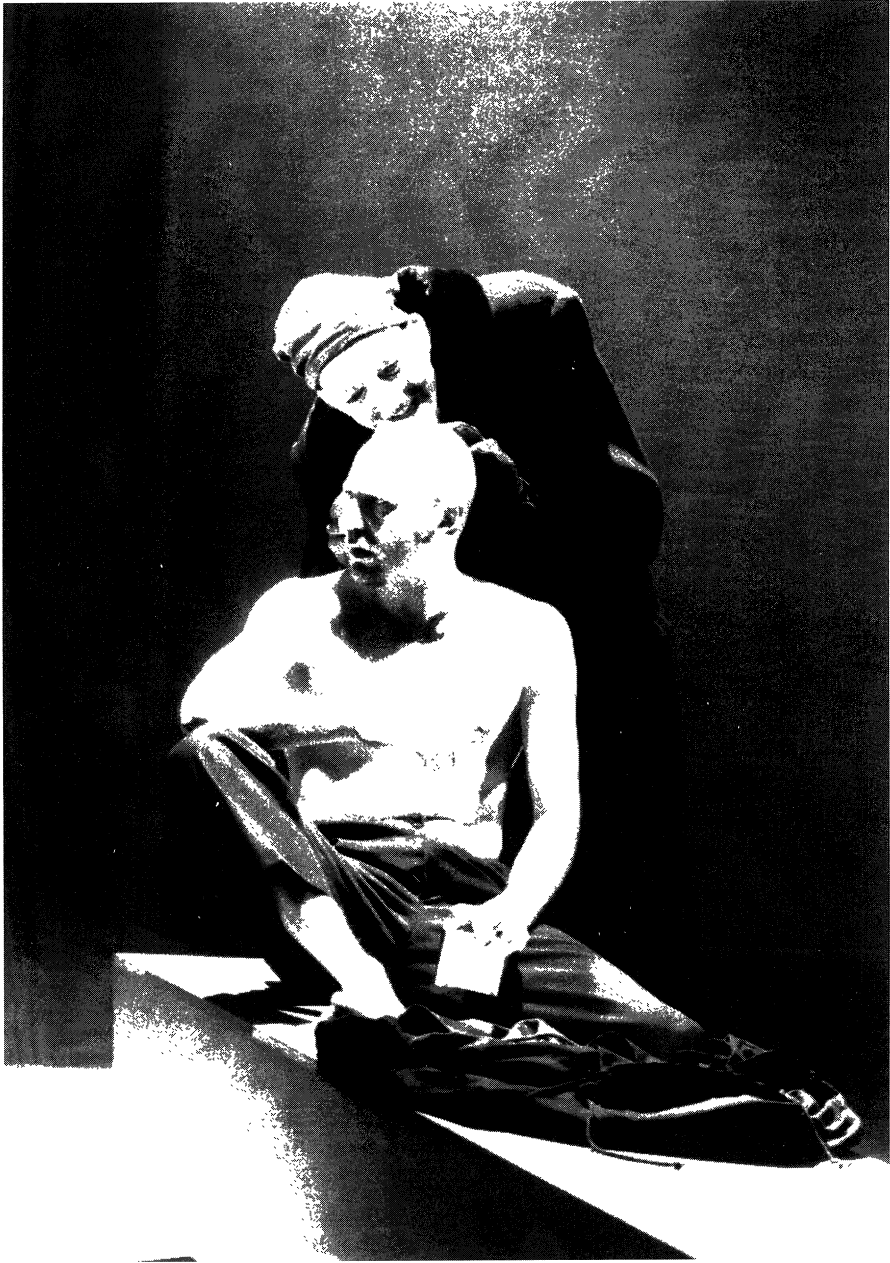
A concreta historia teatral galega que o Centro Dramático vai escribindo desde a súa fundación dá conta, no ano 1985, da montaxe de *Os vellos non deben de namorarse* de Castelao. Así mesmo acontece con *A lagarada* de Otero, estreada no ano 1991. Cumpría, daquela, facer da escrita teatral de Risco materia escénica, instante de representación. Pecha-lo ciclo “Nós”. E así se fixo.

Pero todo isto, escrito deste modo, con alento programático e impulso sentencioso, parece demasiado simple, esencial, impecable; coma vestido dunha evidencia que se impuxese no destino polo seu propio peso. Non o é tal.

O texto de Risco é complexo e precario. É áspero e con problemas de estrutura dramática. É brevísimo e, sen embargo, pretencioso. Quere opo-sitar á totalización. Retórico. Con fallas narrativas de aprendiz e incoherencias na súa armazón que delatan a quen descoñece os mecanismos elementais do xénero ou a quen non o deixou madurar suficientemente, co obxectivo de presentalo ás présas a algún concurso teatral. Definitivamente, un reto fascinante. O encontro cun imposible que, aínda así, se me ía impondo dun modo perverso, imprevisto, desafiante. Naturalmente, a cada paso que daba no exercicio de despo-xar de literatura o texto literario de *O Bufón* percibía con máis angustia e desalento a inestabilidade daquela arquitectura dramática, mellor entendía as razóns polas cales ningún director quixera baterse con aquel texto no campo profesional da escena e, paradoxalmente, máis estímulos turraban de min, máis insolencia viña a me habitar, máis ousadía me emprazaba para defender con paixón aquela empresa.

DA HISTORIA DUN BUFÓN

Como é loxico, cada director afronta o proceso dramatúrxico desde o seu intransferible imaxinario: pon en pé o seu propio ritual e invoca os seus deuses particulares. No meu caso, veño aplicando un proceso de apropiación que consiste en reescribir á man a peza



que vou representar. Supoño que ten que ver coa miña forma de entende-la creación. Nunca serei capaz de construír un poema, un relato, unha novela, directamente no ordenador. Necesito facerme dono das palabras e para min as palabras seguen tendo olor a tinta. Iso foi o que fixen, tamén, con *O Bufón de El Rei*. E desde a miña caligrafía aquel texto empezou a desvelarse. O duque de Kerganor advertíume, entón, de que Risco o quixo construír con sangue shakespeareana, que o pretendeu emparentar coa estirpe do ducado de Gloucester, daquel *Ricardo III* tolleito, magnético, terrible, hipócrita, contradictorio, ambicioso, brutal...

O proceso dramatúrxico foi longo, paciente, lento. Partía da vantaxe que supón ser responsable dunha programación, tamén no calendario. E sen agobios nin urxencias fun alentando dúbidas, documentándome, recollendo toda a bibliografía posible sobre bufóns, sobre Risco, sobre o simbolismo. Lendo. De certo, un descoñece en qué lugar de qué libro lerá calquera cousa que lle ilumine aquela acción física que veña a multiplicar de sentido ou de contrasentido a intención de qué parlamento. Por exemplo, hai un momento na representación no que o Bufón desprega a súa renartería máis devastadora delatándolle ó Rei a infidelidade de Iolanda. Faino, aínda, con dobreces, con circunloquios, cunha verba de altísima maldade e eficacia. Eu decidín que toda esa escena viñese

a se soste a partir dunha acción física que consiste no aseo persoal do Rei. Resolvína en tres partes, todas elas executadas polo Bufón, mentres acusa: a pedicura, o afeitado e, finalmente, o vestir. Pois ben, ese momento da representación —que moitos espectadores cualificaron como o máis brillante na resolución escénica— vén alumeado a partir dunha anécdota trivial, protagonizada por Luís XIII, polo seu Bufón, Marais, e polo Cardeal Richelieu, que se recolle no libro de A. Gazeau, *Historias de Bufones* (Miraguano Ediciones. Madrid, 1995).

Para min é este un momento dramatúrxico especialmente significativo da montaxe. Procedo por acumulación de dúbidas para estar en condicións de convertelas en incógnitas e trasladalas, como tales, ás seguintes fases do proceso. Dramaturxia é optar, e optar é comprometerse. Por iso, resulta decisivo fornecerse da maior cantidade de información e de documentación na temeridade do compromiso. Sei que a partir do instante no que descolgue o teléfono para compartir co resto do equipo artístico a tarefa de poñer en pé a representación (escenógrafo, figurinista, iluminador, coreógrafo, responsable da música...), no momento no que o meu nome conforme a base da nómina teatral deste espectáculo, as incógnitas da montaxe irán deixando de pertencermes. Por iso mesmo só quero trasladar incógnitas e debater sobre elas nese momento no que a creación empeza a

democratizarse. Seguirei reservando para a miña intimidade as dúbidas, elas serán as que me acompañen ata a noite da estrea, ata a última función...

A DEMOCRATIZACIÓN DA MONTAXE

— O actor

A actual configuración do Centro Dramático Galego, formulado como compañía de repertorio cun período contractual de dous anos, provoca, neste caso, que a perspectiva sobre a que un director afronta a cuestión máis delicada da montaxe, isto é, o reparto, quede establecida e acoutada nos termos concretos do actual elenco. É desde ese elenco desde onde tiven que conforma-la distribución dos papeis. Harold Clurman ten afirmado: "Fagan o reparto con bos actores e serán bos directores". Eu creo nesa máxima. Afortunadamente, o actual elenco da compañía do Centro Dramático Galego comparece co talento e a enerxía suficientes como para non necesitar doutras coartadas. Pero, aínda con todo, tiven dúbidas no reparto. Sempre se teñen dúbidas co reparto.

Por exemplo: a decisión de conformar unha Iolanda adolescente e asombrada de irreflexiva paixón, tal e como nunha primeira lectura do texto se pode desprender, determinaba un perfil físico que invitaba a adxudicar

ese papel a unha actriz concreta. Vinte e poucos anos aparentes. Lecturas posteriores, consideracións privadas, visións máis perversas e poliédricas sobre a natureza da luxuria feminina, inclináronme a optar, a arriscar outra Iolanda de trazos maduros, de xestos contidos, de iconografía delatora da miseria sexual daquela monarquía. Quixen afrontar unha Iolanda desolada por un incendio de paixón, derrotada de sexo. E iso necesitaba máis idade. Unha muller. Non unha adolescente.

Sei, tamén, que pasarán moitos anos ata poder estar en condicións de esquece-lo rostro do Bufón. O rostro de Xosé Manuel Olveira, *Pico*. Pois eu son dos que pensan e defenden que non existen os personaxes teatrais, que estes só son realidades que se encarnan e teñen nome no nome do actor ou da actriz que os representa. Con respecto a este punto, recollo unha anécdota acontecida nalgún seminario lacaniano e que conta Alain Badiou na súa magnífica *Rapsodia polo teatro*: "Sorprendido polos interminables debates por saber se Hamlet é un fóbico ou un esquizofrénico, ou se non sabe cómo afronta-la castración, Lacan poñía remate á cuestión con esta observación, que sempre me divertiu, de que tales consultas analíticas eran inútiles, por canto Hamlet non existe. O que se presenta é o actor, e se a súa interpretación presume a existencia de algo como Hamlet, o teatro disólvese".

Galehaut, o Duque de Kerganor, *O Bufón de El Rei* de don Vicente Risco, será durante moitos anos a memoria que conseguimos salvar desa presenza escénica extraordinaria chamada Xosé Manuel Olveira, nunha función defendida polo Centro Dramático Galego.

— A escenografía

Cando chamei a Iago Seara para propoñerlle a escenografía de *O Bufón* uníame a el moitos anos de compartir unha idea común sobre a arte, sobre a cultura, sobre a nosa nacionalidade espacial. Tiveramos ocasión de traballar xuntos, no plano teatral, nunha outra montaxe, dirixida finalmente por Eduardo Alonso e titulada *Tagen Ata*, sobre o famoso relato de Méndez Ferrín, *Retorno a Tagen Ata*. Iago Seara é arquitecto, eu creo que é poeta, en calquera caso o que eu defendo é unha política de encontros para o noso teatro onde as alianzas creadoras co resto das profesións artísticas se integren dun xeito dialéctico e xeneroso. O diálogo coa arquitectura, desde a poética teatral, parece unha obviedade, pero aínda, entre nós, necesita do encontro e da superación de estraños prexuízos. Espacio, dimensión, memoria, tempo, son nomes naturais e comúns na terminoloxía de ámbalas profesións, e a pesar da coincidencia de enunciados, infelizmente, veñen resultando escasísimas as experiencias escenográficas en Galicia asinadas por arquitectos.

Digo todo isto porque a contribución de Iago Seara resultou decisiva e exemplar neste proceso polo que tivo de tensión creadora e de contribución intelixente a aquel inventario de incógnitas que eu trazara na fase previa. Eu sabía do espacio escénico, única e vagamente, tres cousas: unha certa cor, a necesidade do plano inclinado, algo parecido a un territorio chamado “o non lugar” e unha xeografía de transparencias. “O non lugar” era unha intuición desoladora que pretendía borrar calquera marca que se parece á Historia. Un imposible punto equidistante entre o visible e o invisible, entre o medieval e o contemporáneo, entre unha cámara real e o vestíbulo dun aeroporto, un contedor da nada. O plano inclinado e as transparencias querían ser citas, homenaxes, ós simbolistas franceses que iniciaran a vangarda teatral europea investigando, arriscando espazos escénicos con máis vontade ca medios, con máis paixón ca coñecementos, pero coa firme certeza de soñar coa autonomía do feito teatral. Eles foron os que sentaron as bases para que, logo, nacesen Appia, Gordon Craig, Artaud, Meyerhold... Eles foron os primeiros, exactamente cen anos antes, en utilizar transparencias, planos inclinados... No fondo, eu pretendía, nun acto de humildade, recoñecer-la inmensa contribución legada por eles, pois fora nese clima de asombro e arrebatado desde onde habería que entender, tamén, o contexto teatral europeo no



que Risco ideaba o seu *Bufón*. Pretendía restituílos, pois a tarefa teatral de Paul Fort, de Lugné-Poé, de Maeterlinck... na Francia do seu tempo, era tamén a tarefa solitaria de Vicente Risco na escura Galicia de entón. Estes foron, pois, os materiais negociables a partir dos cales Iago Seara debería resolve-las miñas incógnitas escenográficas. A súa formidable achega a este *Bufón* vén reflexionada, coa honestidade intelectual que caracteriza o traballo de Seara, no libro do espectáculo que acompaña as producións do Centro Dramático Galego, no capítulo titulado "A luz, sobre todo, a luz" ó que eu remito os que queiran indagar no tránsito que se estableceu

desde o lugar das miñas incógnitas ata a súa formulación dun "espacio ausente": a escenografía de *O Bufón de El Rei* de Vicente Risco.

— A coreografía, a música

Sen Mónica Runde esta representación non existiría. A súa integración ó proceso de traballo resultou excepcional. A súa rigorosa entrega, un modelo no que mirarse. Nesta profesional da danza hispano-alemana, residente en Madrid e directora de coreografía na súa Compañía "10 y 10", recaeu, posiblemente, a misión máis ingrata de todo o proceso da montaxe. Resultaba necesario incorporar, dun xeito orgánico e coherente ó trazado estilístico da posta en escena, a presenza física dun coro. Dez actores que, sen papel orixinal no texto de Risco, conformasen a existencia máis palpable ó longo da representación. Quería asignárllle-la misión de compoñer unha atmosfera suxestiva, inquietante, *estrañadora*, ó redor dos personaxes principais. E facer desa presenza a esencia protagónica do espacio; procurar, entón, unha estilización extrema, atopar unha actuación fantasmagórica, versátil, polisémica. Inscribilos no espacio escénico, case no aire, compoñendo siluetas emblemáticas para o espectador e desapercibidas para os cinco personaxes principais. Algo así como unha maldición ou unha vinganza. Naturalmente, escrito nun papel, resulta moi poético. Darlle forma

física a iso xa é fariña doutro costal. Pero o costal era o de Mónica Runde e o Teatro Físico o seu forno natural. Ós resultados quero remitirme. O nivel de integración acadado, a mestizaxe proposta entre o coreográfico e o teatral creo que é un dos maiores méritos desta representación. Con Mónica Runde falamos de Robert Abirached, autor do libro *La crisis del personaje en el teatro moderno* e, sobre todo, de Jean Duvignaud, *Sociología del Teatro, Ensayo sobre las sombras colectivas* e dos textos teóricos de Meyerhold, materiais que máis tarde se lles incorporaría ós actores nas primeiras xornadas de traballo. A circunstancia de non ter coñecementos Mónica Runde do idioma galego obrigoume a proporcionarlle o texto traducido ó castelán. Fíxeno a partir das primeiras anotacións dramáticas, e polo tanto introducidas xa, esencialmente, tódalas alteracións, manipulacións, recomposicións, deconstrucións que aplicara coa obra orixinal. O esforzo engadido desa tradución tivo como recompensa atoparme coa distancia lingüística que me proporcionou a lectura de *El Bufón del Rey*. Intencións e conflitos visualizados previamente nunha lingua adquiriron dimensións e matices diferentes contemplados desde o castelán, enriqueceron o meu imaxinario nunha certa distancia de fonemas que me permitiron indagar con máis frialdade o percorrido fatídico do Bufón. É posible que esa certa identidade glacial,

distante, como xermánica, que caracteriza a posta en escena desta peza tamén teña débedas contraídas co exercicio obrigado desta tradución. Insisto que un ignora sempre o lugar no que atopa as incertezas, o manancial dos presentimentos e das intuicións.

Con Mónica Runde viñemos a establecer unha perfecta complicidade creadora, unha sorprendente confabulación estética que nos permitiu acadar, xa nas primeiras xuntanzas, un clima de confianza manifesta, a sensación de que aquel Bufón que nacera galego ía ter nunha hispano-alemana a súa mellor alianza. Era coma se o destino quixese, pola parte alemana, facer unha viaxe de volta por Mitteleuropa e vir a lle gastar unha rexouba a don Vicente Risco. Porque de Mónica Runde ían depender tanto a responsabilidade da paisaxe coreográfica coma o peso da atmosfera musical (inquieta e enigmática) do que emerxese o clima do espectáculo.

Finalmente esta montaxe tamén corroborou o principio de que o teatro é unha posibilidade de patria universal.

— O vestiario

Conta Lugné-Poe que no proceso da súa montaxe de *Pelleas e Melisande*, querendo consultar con Maeterlinck, o autor da peza, o ton dos figurinos, este viñera a suxerirle un vestiario dos séculos XII-XIII, ou, se acaso, ó Memling (século XV), “como

vostede queira e segundo as circunstancias". Eu sempre tiven claro que *O Bufón de El Rei* de don Vicente Risco sería o das miñas circunstancias. Era eu quen tiña que da-las respostas. Pois só desde esa postura concibo o oficio da dramaturxia. Unha posición que se incardina na necesidade de dialogar, de me comunicar cos meus contemporáneos. Pretendía, sobre todo, ser coherente co momento no que o lector do texto que fun un día enfronta e se sente interesado polo seu particular "nivel de lectura". O concreto que me emociona e que me leva a comprometer cun determinado Bufón. Isto é, aquilo que me empraiza a converterme, desde a literatura dramática de Risco, en autor dunha determinada escrita escénica, que rematará chamándose a representación de *O Bufón de El Rei*.

Confeso que quixen percibir unha reprodución do propio Risco. E era un risco. Confeso que quixen arriscar, se cadra, en exceso, esta percepción ata pretende-lo rescate da dramatización duns papeis inéditos de don Vicente. Trátase, trátase, dun "prego de descargos", datado en 1937 e dirixido ó gobernador militar de Ourense, tenente coronel Luís Soto, nos que Risco se defende, con elegancia, valentía e rigor, das acusacións que o cualificaban, entre outras cousas, de separatista, e polas que moitos dos seus compañeiros de militancia galega e galeguista foran directamente fusilados. Finalmente, non me quixen atrever, aconsellado por

Antón Risco, o fillo de don Vicente. E creo que, con sabedoría e prudencia, renunciámos a traer a debate un momento da historia persoal do polígrafo ourensán que xa provocara demasiada e inxusta turbulencia. Todo isto ten que ver, en calquera caso, coa decisión do vestiario. Coma coa escenografía, tamén aquí, pretendemos unha indumentaria que de pura contemporaneidade resultase neutral. Que puidese atravesar todo o século XX sen que o seu suceso icónico dispersase os espectadores en inútiles lecturas de "época". Que non distraese do conflito principal. E o conflito do Bufón (tamén o civil) está nos seus adentros. Na guerra máis interior. Do profundo de onde naceron tódalas grandes confrontacións bélicas do noso século.

Con humildade e cun enorme sentido da disciplina teatral, Belén Naverán, a deseñadora do vestiario, dispuxo o resto. Concha Abad, a xastra, elaborou os patróns no taller.

— A iluminación

Sempre me achego con respecto infinito e con algo de sagrado fetichismo a este momento solar da montaxe. Recoñezo a miña radical ignorancia sobre os aspectos elementais da técnica. Con laboriosísimo esforzo distingo un par can dun gobo e un proxector de recorte dun fresnel. E sen embargo, a luz é para o meu xeito de entende-lo acontecemento dramático unha materia de



esencial transcendencia. A luz tiña que ser en *O Bufón de El Rei* como un milagre. Un instrumento de fundamental santería que dese coherencia ós innumerables esquemas escénicos que preliminarmente o habitaban: mangados de pouca cousa que don Vicente Risco, como un segador compulsivo, fendía a eito, supoñendo que nunca a súa peza subiría a escena e que xamais director teatral ningún se atoparía no dilema de relacionar aquela inmensa cantidade de pasos pequenos, escenas mínimas, cadros brevísimos... que el decidira establecer sen máis criterio có da urxencia formularia.

O papel da iluminación, como motor do tempo do espectáculo, como referencia dos tránsitos, árbitro das atmosferas, cinética do clima escénico... comparecía aquí tal cal unha suma abrumadora de dificultades. Á complexidade de iluminar un único espacio escénico, en plano inclinado, cunha altura no fondo dun metro e vinte e cinco centímetros para unha emboadura de nove metros; de dialogar con transparencias, a través de bastidores, de propoñer unha luz lateral que convivise en paz con cenitais que creasen zonas atmosféricas de intensidade enigmática... resultou unha reválida

que Francisco Veiga tivo que afrontar sen máis recursos cós da súa sensibilidade e talento xunto coas miñas numerosas incógnitas, trasladadas, iso si, con toda a afouteza e paixón poética da que fun capaz.

DO TEMPO DOS ENSAIOS

Agora, no inicio deste proceso, onde todo o soñado durante tantos días e tantas noites esixe a materialización, onde todo o que imaxinaches xa non admite demora, onde a distancia entre o signo escrito e a significación escénica empeza a adquirir rostro, sabes ben que che queda por percorre-lo camiño máis ingrato, tamén o máis indispensable.

En fronte túa tes toda a compañía. É o primeiro día de ensaios e son, eles, quince. Quince rostros, todos á espera, dispostos a facer un traxecto no que, probablemente, non crean. Ignoras por qué azar quince actores, diante de ti, van se-los responsables de completa-la *dramatis* desta historia. Pero sen eles ti non existes. Non es. A penas un insomne e nocturno constructor de analoxías, empeños de nada. Terás que te incluír na súa pel, nos seus ollos, na súa voz, para poder ser. Para poder seguir construíndo *O Bufón de El Rei*. Recoñeces esa verdade esencial do feito escénico. Eles serán os que lles dean realidade ás túas incógnitas, e aínda, en moitos casos, a pesar deles

mesmos e das súas conviccións, das súas adscripcións estéticas, dos seus paradoxos... Dis, pensas, queres advertilos: será necesario partir dunha evidencia que convén lembrar sen segundas intencións... A posta en escena non está ó servicio do actor. É o actor quen se somete ás necesidades da posta en escena...

Virán días difíciles, xornadas de duro traballo. Conclúes que non vai paga-la pena establecer cos actores un traballo de preliminar persuasión, de tactismo, de convencementos previos. Nada hai, tampouco, tan fráxil e tan desvalido coma un actor emerxendo contra si na procura dun personaxe que non existe noutro lugar distinto á túa estadea. Nada tan orfo en Galicia coma un actor galego no momento en que porfía en se espir de si mesmo para construírse en nada... ¡Queda tanto por facer! Pero queda o traballo.

Boto man de textos que me complementen, que me permitan asinar con firmeza e autoridade a enerxía do proxecto. Pero, agora, nos primeiros días de ensaios, o director case sempre se enfronta a esta tesitura como a un acto de fe. De aquí ata a estrea, ata que o público referende co seu xuízo o veredicto da función só tes unha alianza: a que estableces co teu propio convencemento. Eu teño a norma de desconfiar sempre... Creo, profundamente, que a marca de identidade dunha creación teatral non hai que

negociala nunca cos actores. Eles están, para ben e para mal, nas túas mans, nas mans do director de escena, e ese é o seu destino. E nun destino tan constitutivamente submisivo sempre aparecen síntomas de obxección, de amotinamento, de trincheiras testemuñais... Conforma a base da súa existencia, sobre todo, como é o caso, cando a linguaxe que empregas incorpora terminoloxía apartada do naturalismo ou da farsa, as prazas máis frecuentadas pola profesión actoral do noso país e da que nós, os directores, xunto coa nosa tradición escénica, somos responsables, tanto ou máis ca eles.

Os días transcorren a ritmo de vertixe. Simultaneando ensaios de interpretación e de coreografía... de súpeto acontece o milagre. Aquilo parece ensamblarse: música e silencio, palabras e xestos, cores, movementos, liñas, intencións, ritmos... todo parece organizarse nun sentido próximo a aquel soño intuído hai algún tempo. Aquel soño que lle fuches trasladando con verbos tenteados ó escenógrafo, á coreógrafa, ó iluminador, á figurinista, xermola agora en *quinesia* próxima. Son un espectador, conclúo. Algo máis, ben pouco máis, é un director: un espectador privilexiado. Pois ben, desde esa condición de privilexio, teño a íntima certeza xa, nalgún día de mediados de setembro, que a posta en escena de *O Bufón de El Rei* vai funcionar. E desde esa sensación inicio a miña propia defensa do espectáculo:

volvo poñer en dúbida case todo. Amaino o rexistro dos actores, excesivamente mediatizados polas miñas marcas, presos dos meus requirimentos. Renunciamos, con Mónica Runde, a determinadas aparicións do coro en escenas nas que inicialmente estaba previsto. Propoño, con Francisco Veiga, reforza-lo papel da luz para obviar algúns recursos, se cadra efectistas de máis e que eu tiña considerado como definitivos. Poño por caso, un mecanismo do que xurdiría sangue que salferiría o rostro dos personaxes do coro... Recorto parlamentos escolmados do manifesto estético risquián "Preludio a toda estética futura"... ¡A función non debe durar máis de hora e cuarto!

Invito amigos meus ós ensaios. Non son todos, necesariamente, xentes da profesión. Pero son amigos. As súas palabras, as súas opinións teñen a forza da lealdade, o valor da franqueza. Dos seus comentarios tiro conclusións que, nalgúns casos, matizan o xesto, noutros, referendan o matiz. Resultan importantes.

Chego á casa e reviso. Rebobino. Unha vez máis. Pero esta noite sei que se produciu o momento. Ese momento exacto do ensaio no que, de súpeto, todo empeza a ter sentido.

Alberte Permy, o deseñador do cartel, o responsable da edición do libro que acompaña o espectáculo, leva



días urxindo a entrega de tódolos orixinais. Só faltou eu por entrega-lo texto. Empezo a escribir. Será a guía que acompañe o espectador, o programa de man e a xustificación coa que se imprima o libreto facsimilar de *O Bufón de El Rei*. Quedan só dez días para a estrea e todo o que non diga agora xa non o direi nunca (porque entón, ignoraba que unha imprevista chamada de teléfono me emprazaría a esta nostalgia). Digo:

“Preséntase aquí o texto da representación de *O Bufón de El Rei*: isto é, o intento de sistematiza-la distancia do

signo escrito á significación escénica. Entre os novos materiais incorporados nesta dramaturxia o lector reconecerá fragmentos de *Ricardo III* de William Shakespeare, así como lostregazos escolmados do “Preludio a toda estética futura” do propio Risco. Tamén un breve diálogo necesario para o engarzaemento da cita shakespeareana co orixinal desenvolvemento posterior da peza do de Ourense, a responsabilidade do cal é so da miña incumbencia. Do resto das alteracións, manipulacións, recomposicións e remudas ás que se someteu o texto de Risco só se culpe á miña insolencia e a certas lecturas dos textos

teóricos de Meyerhold que me animaron a tal aventura. Renuncio, naturalmente, a xustifica-las contaminacións decididas e só ó resultado final da súa eficacia e coherencia escénica quero encomendarme. Non tiven máis aquel có da intuición e dunha intuición non se fai un discurso, simplemente se comproba. Ó cabo, vou confirmando con máis certeza que o exercicio da dramaturxia soamente se dá enunciado entre neboeirás e o teatro é a máis carnal das prácticas artísticas.

Quero advertir que a decisión de eludirla organización que Risco estableceu en pasos, cadros e escenas, tivo que ver coa decisión de imaxinar unha cerimonia en tránsito ou unha liturxia onírica cos seus correspondente ritos de paso nos que, a penas, unha leve sombra servise de elo. Pois imaxinei que o gran protagonista desta peza era, coma en Prometeo, o pobo que chora diante do cadáver do heroe, pero non por se sentir asoballado, senón que se laia, covarde, diante dun heroe ó que executou para se xustificar.

Conviña, tamén, deixar dito, que esta proposta dramaturxica só a sei entender trasladada en climatoloxía, vestuario, luz, espaciao musical, xeografía escénica... a un imaxinario que ten que ver, absolutamente, coa fin do noso século. Pois, aínda que parece ser que tódalas fins de século resultan cuspidiñas, eu só dou respondido da que me corresponde”.

Son, outra volta, palabras. Pero, agora mesmo, non teño máis nada. Ata que non se erga o pano e se inicie a función non terei máis cousa ca palabras. E aínda despois, máis tarde, cando a luz se esvaeza e cos aplausos da estrea, eu quede meditando, coma nun bolero, no que puido ter sido e non foi. Manganchas. Coartadas. Estrataxemas. Finalmente, como nos lembra Malraux, os directores de teatro elaboran teorías sobre o que lles gustaría facer e ó cabo, fan o que poden.

Iso foi o que fixen. Iso foi o que foi *O Bufón de El Rei*.

