

JOSÉ A. SÁNCHEZ

Desestructurar del teatro

Esta conversación entre Óscar Gómez y José A. Sánchez tiene lugar en Granada, adonde Óscar acudió el pasado mes de abril a participar en un taller-encuentro de una semana. Óscar Gómez es director de la compañía Legaleón-T Teatro desde 1986 y actualmente está afincado en Ginebra donde trabaja como director residente en el Teatro Saint Gervais.

JAS *Es la una de la tarde y, con un sol espléndido, nos sentamos en una terraza del paseo de los tristes, sin permitir por ello que nos impresionen y nos anulen las torres y miradores de la Alhambra. A partir de *El silencio de las Xygulas*, Legaleón abandona la tentación de continuar por el camino de lo que podríamos llamar “teatro poético” y apuesta por una poética de la contaminación o de la desestabilización. Yo creo que ahí está ya definido el estilo propio de Legaleón.*

OG *El silencio de las Xygulas* es uno de los espectáculos más radicales que he montado en cuanto a estructura, composición y discurso teatral, aunque mucha gente no lo ve así, muchos profesionales, y haya sido el público, como ha ocurrido con muchos de mis espectáculos, quien lo ha defendido. Más radical, porque el discurso teatral y el discurso textual van en paralelo, pero son realmente dos cosas completamente diferentes a priori, y las conexiones se hacen por tipos de asociaciones que no son directas. (...) En el momento en que montamos *El silencio de las Xygulas* queríamos cambiar nuestro eje hacia el público. Salíamos de una depresión después de una gira en la red de teatros públicos, por haber visto las salas medio vacías, y la reflexión era: ¿dónde está un público al que le puede interesar otro discurso y al que desde las administraciones, las instituciones no se les propone ese teatro? La conclusión fue que ese público es la gente con la que nosotros andamos, que no son gente de teatro, y están en los bares... Queríamos un tipo de espectáculo que se pudiese hacer en teatros, pero que se pudiese hacer en bares, en cuatro metros cuadrados, que tuviera un sentido completo con todo el espectáculo, que dura una hora y diez minutos, pero que al mismo tiempo, cortando donde quisiéramos, pudiera tener también un sentido. Es un espectáculo que a mí me ha abierto muchas puertas. Gran parte del trabajo que he hecho luego está basado en eso.

JAS *En *El silencio de las Xygulas* se juega con la multiplicación de los referentes, asociaciones, acumulación de elementos escénicos, todo ello compatible con una simplicidad del marco (escaso número de actores, unidad de espacio...) que se ha mantenido hasta ahora. En el contexto de tu producción, *El silencio de las Xygulas* es el primer espectáculo donde lo caótico de la realidad se hace visible. Es el teatro de la época del “zapping”.*

OG *Se trata de proponer al público una estructura que corresponda más a su vida, montado deliberadamente rápido, con un montón de rupturas y con muchas cosas de la televisión. Es toda la cantidad de estímulos que puedes tener en tu vida cotidiana y que modifican ese falso tiempo lógico, que no es así y que se sigue manteniendo en el teatro y en las artes narrativas. Ese tiempo no existe, no*

existe ni desde el punto de vista sensorial ni desde el punto de vista intelectual. Así que, para aproximarnos a ese otro tiempo, el tiempo real, hay una voluntad de romper continuamente el espectáculo, de hacer “zapping” para acercarnos a una manera de percibir que cualquier persona puede tener hoy en día.

JAS ¿Y cómo se traduce eso en el trabajo del actor?

OG *El silencio de las Xygulas* lo montamos de una manera muy coreográfica durante un mes y medio; teníamos ya prácticamente todo el espectáculo hecho, pero aquello no iba con el texto. Entonces dije: “aquí lo que habría que hacer es olvidarnos de la coreografía gestual e introducirle carne”. Y le apliqué un estilo de trabajo que fue el utilizado para el primer espectáculo de Legaleón y que conocemos bien en la compañía, que es el trabajo de bufones; en la técnica que nosotros aprendimos es un trabajo que se basa en la ruptura continua, se trata de anular el pensamiento para que el actor esté completamente disponible, es crear un reflejo de ruptura para que estés disponible y el tiempo entre las cosas se comprima. Y fue muy simple.

JAS Resultado de la aplicación de la técnica de bufones es la construcción de unos personajes aparentemente definidos, pero al mismo tiempo inestables. En alguna ocasión te he escuchado decir que tu objetivo es poner de relieve al actor, presentarlo en escena como una persona excepcional, algo que en cierto modo sustituye al concepto tradicional de personaje.

OG Nosotros no trabajamos sobre la idea de personaje. A veces se habla de ello por centrar el discurso, pero no existe una construcción de personaje. Prefiero ver a la persona y modificarla con ciertas cosas, aplicarle esquemas gestuales, de ritmo, maneras de pensar, y surge eso, lo que queda en *El silencio*, que son personajes, pero si te fijas bien, de una escena a otra no son los mismos personajes, es como un personaje que va haciendo diferentes personajes, y esto es algo que está muy cerca de la personalidad del actor.

JAS El actor como lugar privilegiado de la inestabilidad.

OG Fue uno de los grandes problemas de equilibrio que tuve durante la preparación del espectáculo: asumiendo que el personaje es diferente en cada secuencia, conseguir que no lo parezca, que el espectador no lo vea, no piense en eso, pero al mismo tiempo perciba que no está haciendo lo mismo, aun siendo el mismo.

JAS No da mucho tiempo a pensar, dada la velocidad y la intensidad de acciones y gestos. Se piensa, en todo caso a posteriori, o bien, como repiten los actores, sucumbiendo una y otra vez a una especie de perplejidad metafísica, “el pensamiento va por dentro de las carnes”. Esta idea, como otras que aparecen explicitadas en el manifiesto (*La sintaxis del cerebro magullado, El ritmo del caos*), desvelan en cierto modo la intención constructiva del espectáculo, y no sólo de éste.

desestructurar, ¡Error!Argumento de modificador desconocido.

OG Sí, yo creo que de lo posterior también. *Carnicero español* yo siempre lo he emparentado con *El silencio*, porque yo realmente quería hacer un espectáculo que fuera sucesor de éste. De hecho, se me ha reprochado que hay los mismos elementos. Yo quería que *Carnicero* fuera pariente directo de *El silencio* aportándole la dimensión poética que yo creo que tiene. Los textos de *Carnicero* tienen una dimensión más nostálgica o melancólica; *Notas de cocina* es más violenta, al menos los textos que nosotros hemos cogido, que van ligados al personaje femenino.

JAS Estilísticamente, yo creo reconocer un cambio en los trabajos del “exilio”. Los trabajos son quizá algo menos frescos, pero mucho más maduros. Se produce, por una parte, una recuperación de la teatralidad, de una teatralidad con ciertos ecos de la tradición francesa. Y, unido a ello, se aprecia una mayor intensidad, más concentración. Esto puede tener que ver con la utilización del texto: ambos abordan el problema de las relaciones familiares o, más bien, escogen la familia como escenario en que plantear ciertas cuestiones generales. Y el marco reducido de la familia aporta más intensidad al trabajo.

OG Sí, tienes razón en lo de la concentración dramática. Son dos espectáculos sobre el tema de la familia. *Carnicero* es la familia dentro, el mundo íntimo de la familia, y *Tómbola Lear* es la familia y el mundo, es también uno de los discursos del texto de Shakespeare. *El silencio* es un espectáculo de collage, de cortar y pegar sin ningún prejuicio. *Carnicero* mucho menos, porque hay una idea de trama en el texto, a la que se incrustan cuñas de *Notas de cocina*. Y *Tómbola Lear* es una especie de mezcla entre los textos de Rodrigo García y una vaga idea que podría quedar de Shakespeare, de la repartición: de algo concreto se va a una desestructuración más completa. Es un discurso sobre el teatro, sobre cómo crear los puentes entre la trama aparente que se ha desarrollado antes y un discurso teatral directo. Desestructurar el teatro como se entiende, como sucesión de cosas, y al mismo tiempo que esa desestructuración pase a la trama que antes se contó. Surge una idea muy caótica, que corresponde con una idea que se quiere hacer pasar en el espectáculo, esa última frase del personaje de Edgar que veía el mundo como un paisaje en que no hay muchas alternativas para los jóvenes, la herencia de los viejos.

JAS A pesar de que sigue siendo evidente el “ritmo del caos” y la omnipresencia de la cultura del “zapping”, las estructuras parecen menos atomizadas. Es como si se estuviera llegando a esa fórmula que Beckett definiera como ideal: una forma capaz de albergar el caos.

OG Hay un dominio de la materia sobre la que se trabaja con respecto a *El silencio de las Xygulas*, un dominio del elemento con que se trabaja, porque se explora más en eso, en la materia. Se sabe cómo puede funcionar la estructura, porque ya se ha hecho. En *Carnicero español* yo estaba muy seguro, tenía una estructura, una plantilla que había puesto en práctica, y la cuestión entonces es cómo explorar la materia y el tiempo con respecto al público. En *El silencio* es directo, es como un peloteo, la pelota va y vuelve rápida. En *Carnicero español* es como si la pelota fuera rápida, pero cuando va a llegar al espectador se

desestructurar, ¡Error!Argumento de modificador desconocido.

detiene, va un poco más rápido, se queda un rato y vuelve. Por ejemplo, hay ese momento en que yo cojo a Pierre por detrás, le tapo la boca, le golpeo el ojo como en un palmeo y comienzo a cantar una canción de folklore. Al principio la gente no sabe qué hacer, se ríen un poco, se paran, me paro, ellos piensan que me voy a parar y sigo golpeando y cantando más fuerte, se produce entonces un efecto doble; no se busca un efecto cómico, la gente ríe en el momento en que la situación es más dramática, incluso más violenta físicamente, porque se le está golpeando desde hace treinta y cinco segundos: se trata de graduar eso para que sea la tensión justa respecto al público que tienes delante o para que el público no sepa. Por ejemplo, en la escena de los golpes de boxeo, que el público no sepa si los actores se hacen daño o no. Yo le digo a Delphine que golpee de verdad, porque esa escena sin un grado de violencia o de fisicidad no es nada, no se puede buscar una estilización para crear un contraste entre lo que se está diciendo, lo que se está hablando de la familia, y esos golpes y esa violencia, además del tercer plano del “Sandokán”.

JAS Esa violencia es permanente en el trabajo de Legaleón. Hay un tratamiento fisicista de la acción y del cuerpo humano. El humor y la violencia. Es muy interesante de qué modo se trata el cuerpo propio y el cuerpo del otro, la pervivencia de la crueldad física que forma parte de la definición del humor del payaso, pero que está también desmaterializada en los videojuegos y en el cine de acción. Y, en otro nivel, hay una imagen de la muerte, que aparece en casi todos los espectáculos, pero disociada de la violencia...

OG La muerte como algo que da sentido a la vida es algo que me interesa. El siguiente trabajo tiene ese trasfondo, pero es mucho más sobre la vida. Va a ir en torno al amor, al trabajo y a la muerte, pero la muerte siempre como último estadio de todo lo que le pueda pasar a uno en la vida. En la vida podemos hacer todo por amor, pero siempre todo lo que hagamos comporta mucho trabajo y de todas formas, tengamos éxito o no, la muerte está al final del camino. A mí es una cuestión que me inquieta, como a todo el mundo, en la que pienso mucho: ¿cómo llega uno a la muerte?, ¿qué es lo que pasa exactamente? Está siempre ahí, pero en el sentido de cómo da sentido la muerte a la vida.

JAS Sobre todo lo que queda es una mirada positiva sobre lo humano. A pesar de la violencia constante, de la deshumanización en el trabajo actoral, la conversión a veces en muñecos o en elementos guiñolescos, lo que queda es la mirada positiva, que contrasta con la mirada sobre el mundo, donde se aprecia un posicionamiento crítico. Tus trabajos alertan contra la aceptación de un mundo desproporcionado, injusto, absurdo, apelando al ser humano, mostrando una disposición muy positiva hacia el hombre, que siempre aparece tratado con cariño.

OG Y esto tiene que ver con volver a una realidad física continua. Lo que te decía de los golpes. Los golpes tienen que existir para que haya más distancia. El personaje canta “Sandokán” mientras la mujer está hablando de la familia. Y en medio de los dos lo que existen son golpes. Y tienen que existir esos golpes para

que el texto de la familia aparezca en su realidad, como tiene que ser, y para que el efecto de “Sandokán” sea cómico. Porque si no eso no pasaría.

JAS Es una escena abstracta, en la que estás cantando una canción de la tele, un recuerdo de la infancia, que se superpone con los puñetazos de ella y su texto... y a pesar de la abstracción, llega “por dentro de las carnes”, más que cualquier otro discurso en que se hubiera escenificado una discusión de pareja. Esa mezcla de elementos físicos y asociativos consigue penetrar de manera no intelectual y llega más.

OG Y ahí hay una evolución en cuanto al discurso de lo físico. En *La esclusa* y en *Canción desde isla Mariana* se parte de un tipo de codificación, de una estilización de lo físico, de la realidad gestual. *Canción* planteaba un discurso abstracto de lo sensitivo. Desde ahí, yo creo que estoy quitando lo estilizado, o dándole un barniz por encima, que los elementos estilizados no se vean, o que desaparezcan completamente, me interesa más la realidad física. Pero va todo junto, va con el tiempo del espectáculo: el tiempo de la historia tiene que ser el tiempo del espectáculo, la relación con el público tiene que ser directa, los actores deben poder hablar al público con total libertad... No hay que entender nada: es un teatro de presente, de presente de la acción escénica, lo que ocurre en el escenario, y el tiempo es el tiempo del escenario frente al espectador, y creo que hay cantidad de elementos que se desarrollan y que hablan directamente al espectador de ese concepto ya antiguo de romper la magia del teatro.

JAS ¿Podríamos hablar entonces de una intención política también en los espectáculos? También aquí se ha producido un proceso de maduración que ha llevado a plantear ciertas cuestiones extra-estéticas con más seguridad. *Tómbola Lear*, en este sentido, es el espectáculo con más carga ideológica, donde hay un posicionamiento político más decidido, en un sentido amplio de lo político.

OG Sí, yo creo que los espectáculos más relacionados con Legaleón pueden tener una carga política mayor que los relacionados con otros equipos con los que yo trabajo en Ginebra. Simplemente, porque la gente con que yo trabajo en Legaleón vive en Euskadi, una sociedad muy politizada, y nosotros tomamos una posición política de no hacer un teatro político, de no ser políticos, no nos interesa la política, pero sí nos interesa tomar una posición política respecto al mundo, respecto a la sociedad. Y creo que es una consecuencia de la madurez de todos los elementos de Legaleón y la voluntad de tomar posiciones claras y afirmar nuestra posición política respecto al mundo.

JAS Al mismo tiempo, los espectáculos no se cierran, *Tómbola Lear* no acaba como *El rey Lear*, se compromete al público, el público es el que tiene que cerrar el discurso.

OG Nosotros siempre huimos en las conclusiones de los espectáculos, como en todo lo que se dice, de ser moralistas, incluso las afirmaciones más radicales se las rodea de cualquier otro elemento para que esa afirmación no sea así, para

desestructurar, ¡Error!Argumento de modificador desconocido.

que el público piense: “¿me quieren decir exactamente eso o me quieren decir lo contrario?, ¿qué es lo que piensan realmente?”

JAS Se evita la catarsis y se deja al espectador intranquilo, tiene que pensar.

OG Tiene que pensar. Y esto parte de la idea de que una manera de recuperar al ser humano es recuperar su capacidad crítica, que pueda seleccionar, que pueda tomar sus decisiones con respecto a su vida. Yo no huyo de lo que pueda ser global... pero el ser humano tiene que saber por qué decide, por una cosa u otra, qué es lo que yo quiero... el espíritu crítico, recuperar eso, pensar, pensar un poco, dónde estás, por qué haces las cosas...

JAS Los textos de Rodrigo García han encajado perfectamente en estos planteamientos y los han apoyado. En tus espectáculos siempre has trabajado con textos de otros autores, pero autores en cierto modo ‘distantes’. Rodrigo García es un autor de tu misma generación y con un trabajo como dramaturgo paralelo al tuyo como director. ¿Cómo ha funcionado vuestra relación?

OG Nos conocemos desde principios de los noventa en Pradillo (Teatro Pradillo, Madrid). Yo siempre he seguido la trayectoria como autor de Rodrigo, he leído todo lo que ha escrito. A partir de *Carnicero español* y *Notas de cocina* me interesa mucho el cambio dramático que él tiene. En cuanto a la relación concreta, por ejemplo con *Tómbola Lear* a mí me interesaba el texto, y la primera discusión fue: “este texto me interesa, pero yo no lo voy a montar entero, porque no quiero montarlo entero y no corresponde con el objetivo que yo tengo”. La reacción de Rodrigo a eso es: “por supuesto, este texto no está escrito para que lo montes entero, sino como un material para crear algo”. Y ahí los dos coincidimos totalmente. Cualquier elemento que pueda venir al espectáculo, aparte de los actores, las ideas que yo pueda tener, los materiales textuales que vengan... son un elemento más que ayuda a crear algo delante del público, que creo que tanto para Rodrigo como para mí es lo más importante, ese momento delante del público. Entonces, todo lo que haya detrás pueden ser materiales con los que se puede jugar para crear lo que uno quiere, y ahí hay que tener la máxima libertad posible. Eso, por supuesto, es un punto de vista de autor que la gran mayoría de los autores no tienen para nada: es un punto de vista mucho más relacionado con las artes plásticas, concebir el texto como un material de trabajo.

JAS O relacionado con la tradición de la vanguardia escénica del siglo XX, que ya casi es el siglo pasado. En ese sentido, seguimos rehenes de un conservadurismo salvaje en relación a lo escénico. De ahí la inexistencia de espacios adecuados para la distribución de espectáculos como los tuyos en España. De ahí tal vez que te sientas más cómodo trabajando en Ginebra. ¿Cómo contemplas la situación de la creación escénica en España? ¿Qué echas de menos en relación a tu experiencia en Suiza?

OG Aquí hay un gran problema de estructuras, de estructuras públicas puestas al servicio de los artistas, más o menos consolidados o artistas que vienen. Yo

desestructurar, ¡Error!Argumento de modificador desconocido.

muchas veces pienso: alguien que tiene una idea en este país, que puede haber muchos, pero seguramente entre esos muchos habrá dos o tres que realmente un día van a poder decir algo, y que tienen veinte años, que no han hecho nada, ¿qué hacen? Y eso lo ves cuando das seminarios, yo lo veo en Euskadi, todavía se nos considera a nosotros de las compañías más jóvenes.

JAS Este es un problema que nos preocupa también a nosotros en Cuenca, y que nos ha llevado a plantear situaciones, un festival que entre otras cosas llamará la atención sobre el hecho de que aún se nos siga considerando jóvenes a quienes llevamos tanto tiempo trabajando, lo cual sirve de excusa para desatender a quienes realmente son jóvenes. Es terrible. Y esto ocurre por la inexistencia de estructuras capaces de recoger todo el trabajo realizado y convertirlo en “tradición”, en escuelas, en espacios de encuentro...

OG Hay un gran problema de imaginación y de apertura. Una persona que está ahí y que puede decidir sobre diferentes espacios, salas de ensayo... puede plantearse: ¿cómo yo, en una ciudad, puedo interesar a la gente? Pero no sólo para que vengan, compren su billete y vengan al teatro, que está muy bien; no, seguramente habrá gente que escriba, habrá gente que tenga ganas de hacer una cosita de quince minutos y que quiera enseñarla en su pueblo, siempre que pueda tener acceso a una sala de ensayo o un teatro municipales...

JAS Ahí hay otra vez una política de sacralización de los mayores, especialmente si están muertos, y la gente joven o la gente viva, según la escala, no tiene acceso... Es una decisión política, de política cultural, que está resultando nefasta. Habrá que luchar contra eso.

OG Yo vivo dos realidades, la de Suiza y la de Euskadi. Pero lo que oigo es: “Menos mal que todavía hay gente que hace teatro diferente”, y eso me hace mucha gracia. “Menos mal que hay gente que proponéis otras cosas”. Y yo no digo nada, pero hace diez años había un movimiento mucho más amplio de inquietud y de ambición artística...

JAS El problema es que los modelos se van destruyendo, y que efectivamente ahora Legaleón es algo muy puntual en el teatro español, no lo suficientemente bien conocido y por tanto incapaz de generar por el momento un modelo efectivo. Está La Fura y fuera de eso todo se ha destruido. Los modelos vuelven a ser los de siempre, los del teatro convencional, un teatro que cierra los ojos a una tradición creativa de más de un siglo.

OG Y toda la gente que sale de las escuelas lo que piensan es... eso lo sientes cuando das un seminario, cuando das un curso... a la gente le gustaría trabajar contigo... Cuando yo acabé mi formación, la primera idea que tenía era: a mí me gustaría montar mi compañía para decir lo que yo quiero decir, para montar los espectáculos que yo quiero hacer. Precisamente porque había una serie de modelos que estaban ahí.

JAS Falta el modelo y falta el contexto. El contexto que sí existe, por ejemplo, en Londres, o en Ginebra. ¿Cuáles son tus próximos proyectos?

OG Yo doy por finalizado un ciclo, que creo que empieza en *El silencio de las Xyngulas* y acaba en *Tómbola Lear*. Lo siguiente que voy a hacer creo que parte de un planteamiento muy diferente. Empiezo a ensayar en un proceso que va a durar un año, cosa que nunca había hecho hasta ahora. El nuevo espectáculo se va a estrenar en Ginebra en marzo del 2000, y aunque en medio haga otras cosas, me doy un año de trabajo en diferentes fases, que incluyen cosas hacia el público, que pueden ser acciones en bares o en otros sitios, cortas, que tendrán relación con el espectáculo, pero no directamente, me gustaría utilizar un espacio de Ginebra que programa sólo danza, simplemente porque yo cuando voy ahí me siento mejor con ese público y con lo que yo veo de la gente que pasa por ahí, me siento más cercano al ambiente y al lenguaje, y me gustaría pensar en este espectáculo como en un espectáculo de danza. Parto de otro punto de vista. En este momento, la cuestión que yo me planteo es la relación entre público y teatro, y eso está desarrollado en *Tómbola Lear* bastante bien. *Tómbola Lear* es la ambigüedad. Cómo fluye eso, cómo pasa eso... Es algo que sigo trabajando. El curso que he dado en Granada es básicamente sobre ese tema, ir al máximo. En el trabajo que he propuesto, el actor estaba con una persona sólo, para tratar de sintetizar al máximo, hacer un esfuerzo de todo lo que puede pasar en esas relaciones con el público, y todos los planos y niveles de representación que pueden existir se sintetizan en una esencia. Y a mí eso es lo que me preocupa en este momento: cómo conseguir que realmente el teatro vuelva a la gente. Para que, más allá de cualquier planteamiento formal y estético, lo que prime sea la relación... Y ahí puede ser cualquier tipo de estilo, me da igual, pero la línea, por dónde va el espectáculo... El otro día hablaba de un espectáculo de Jan Fabre, con su actriz fetiche [Els Deceukelier] y tres tarántulas. Al salir del espectáculo yo no podía decir si me había gustado o no, pero con el tiempo lo recuerdo como una gran lección de teatro. Cuando tú empezabas a ver el espectáculo no veías desde la sala las arañas. Había un cambio de luz durante diez o quince minutos y entonces descubrías algo que se movía, la araña. Una gran lección, porque durante diez minutos, sin que el espectador se de cuenta, Fabre modifica completamente la tensión entre espectáculo y espectador, porque en el momento en que descubres las arañas pasas a otra cosa, pues no sabes por dónde han venido y cómo, y más cuando las ves moverse, y más cuando la actriz se va acercando. Pero todo ese principio es increíble, porque esa tensión en la sala es la justa para el resto del espectáculo, y es el vehículo para todo lo que sucede y para ese texto.

JAS Ya que nombras a Jan Fabre, si tuvieras que programar un festival, ¿qué espectáculos incluirías?

OG Dentro de los clásicos contemporáneos, acabo de ver el último espectáculo de Anne Theresa de Keersmaeker y me ha parecido una maravilla: placer humano, placer de los sentidos, del movimiento, placer físico... En danza me gusta mucho el último trabajo de Gilles Jobin. Y algún belga aliado a la compañía Victoria de Alan Platel, uno de los espectáculos con los que más me he reído

hace años, yo creo que tiene que ver mucho con el teatro, y es que eso de las fronteras entre teatro y danza a mí me hace tanta gracia... En Ginebra hay compañías como los Basors, que trabajan a partir de la poesía sonora, con textos contruidos como collages y un trabajo gestual y de sonido muy preciso. En España, nombraría a Rodrigo García, porque creo que va muy lejos en muchos sentidos, y eso hace falta; me gusta Rodrigo en el sentido de la libertad que plantea con respecto a un arte que está muy anquilosado, y hace falta que pete un poco el asunto. Como ves, te he nombrado sobre todo espectáculos de danza.

.....

JOSÉ A. SÁNCHEZ es Decano de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. ÓSCAR GÓMEZ (Irún, 1963), dirige desde 1986 la compañía Legaleón Teatro, constituida por un grupo de actores de formación bastante homogénea, obtenida principalmente en los cursos organizados por el Théâtre du Mouvement de París y en la escuela de Serge Martin en París y en Ginebra. Las técnicas de la comicidad clásica, la danza, el lenguaje del comic y el videoclip y la utilización de la vivencia cotidiana de los intérpretes como material verbal o gestual son algunos de los elementos con que fue construyendo su lenguaje propio. Después de una primera fase dedicada a la producción de espectáculos cómicos, como *Quecas* (1987) y *Aspirantes* (1988), Legaleón T. se reveló a nivel nacional con su versión de la pieza de Michel Azama *La esclusa* (1990). Distribuyendo el monólogo original de una presidiaria en boca de dos actrices, vestidas con camisas blancas y situadas en un espacio desnudo en continua transformación por efecto de la iluminación, Óscar Gómez compuso una partitura de movimientos sencillos, idas y venidas, miradas, gestos, abrazos, poses e interacciones, que conformaban un mundo evocado, donde los límites entre la actualidad y la memoria, la realidad y el sueño, lo externo y lo interno se desdibujaban y que arrebatava al espectador más por su intensidad que por sus elementos inteligibles.

El éxito de *La esclusa* permitió la inclusión de Legaleón T. en la lista de compañías seleccionadas para la gira de teatro contemporáneo en teatros públicos organizada en 1993, y en la que participaron con *Canción desde isla Mariana* (1992), inspirado en una canción de los Pixies y en la imagen de "una mujer que con su coche rojo abandona su pasado y se lanza la océano, deja la tierra por el mar". A pesar de que este trabajo estaba mucho más próximo al tipo de espectáculos producidos a finales de los ochenta, por el protagonismo del espacio (diseñado por Carlos Marquerie), la insistencia en lo secreto, la práctica ausencia de texto y la resolución coreográfica de numerosas secuencias, había elementos que delataban un diverso posicionamiento, principalmente, el tratamiento *más humano* y *amable* de las actrices, comprometidas más como personas que como intérpretes, y las *mezclas* de la banda sonora, en la que aparecían fragmentos de los Pixies, Negu Gorriak, Urban Dance Squad, B.S.O de Bis ans Ende der Welt, Erasehead y Twinpeaks, un tipo de música y una combinación que anunciaban una ruptura definitiva con el tratamiento sinfónico o unitario del teatro surgido de la década anterior.

Tal ruptura se consumaría en *El silencio de las Xygulas* (1994), un trabajo plenamente interdisciplinar, compuesto a partir de textos del músico y vídeo-artista Antón Reixa, que se articula en cinco secuencias, resultantes de la

acumulación de pequeños esquemas de gesto-voz-movimiento que se repiten a veces con ligeras variaciones según avanza la secuencia, y que derivan en o se cruzan con otras minisecuencias o incluso gestos, palabras o acciones singulares. Se juega con el montaje por contraste, la derivación asociativa, la repetición o la aceleración con deformación. A los esquemas iniciales parecen haberse ido adhiriendo ocurrencias e improvisaciones verbales, aportaciones de colaboradores anónimos, sugerencias aportadas por el vestuario o los objetos y, sobre todo, ráfagas de música pop, canciones populares de diversas procedencias culturales, sintonías de radio o televisión y todo tipo de ruidos y efectos de sonido, lo que los de Legaleón T. denominan “la batidora musical”. Los fragmentos acumulados son sometidos en el espectáculo a una precaria ordenación que mantiene visible el caos y que responde a la intención de Óscar Gómez de restituir al espectador la realidad tal como es en un momento dado, clara aplicación de lo que en su “Receta para *El silencio de las Xigulas*” los de Legaleón T. denominan “sintaxis de un cerebro magullado”. La fascinación por el caos limita al mínimo la determinación de la forma y potencia, en cambio, la acción de los factores de desestructuración, principalmente el humor y la violencia.

Este lenguaje se aplicó posteriormente a la reinterpretación de un clásico, *Ubú rey* (1996), de Alfred Jarry, tan lúdico e iconoclasta como el colectivo que lo actualizaba, sin falsos respetos al texto y un claro compromiso con su contexto histórico. Afincado desde 1996 en Ginebra, director residente en el Teatro Saint Gervais, Óscar Gómez ha dirigido dos espectáculos en co-producción con L’Alakran, basados en textos de Rodrigo García y disponibles en dos versiones, francés y castellano: *Carnicero español* (1997) y *Tómbola Lear* (1998).

Nuestra conversación tiene lugar en Granada, adonde Óscar ha acudido a participar en un taller-encuentro de una semana y que acaba de concluir hace unas horas. Es la una de la tarde, con un sol espléndido, nos sentamos en una terraza del paseo de los tristes, sin permitir por ello que nos impresionen y nos anulen las torres y miradores de la Alhambra

>>> www.arteleku.net