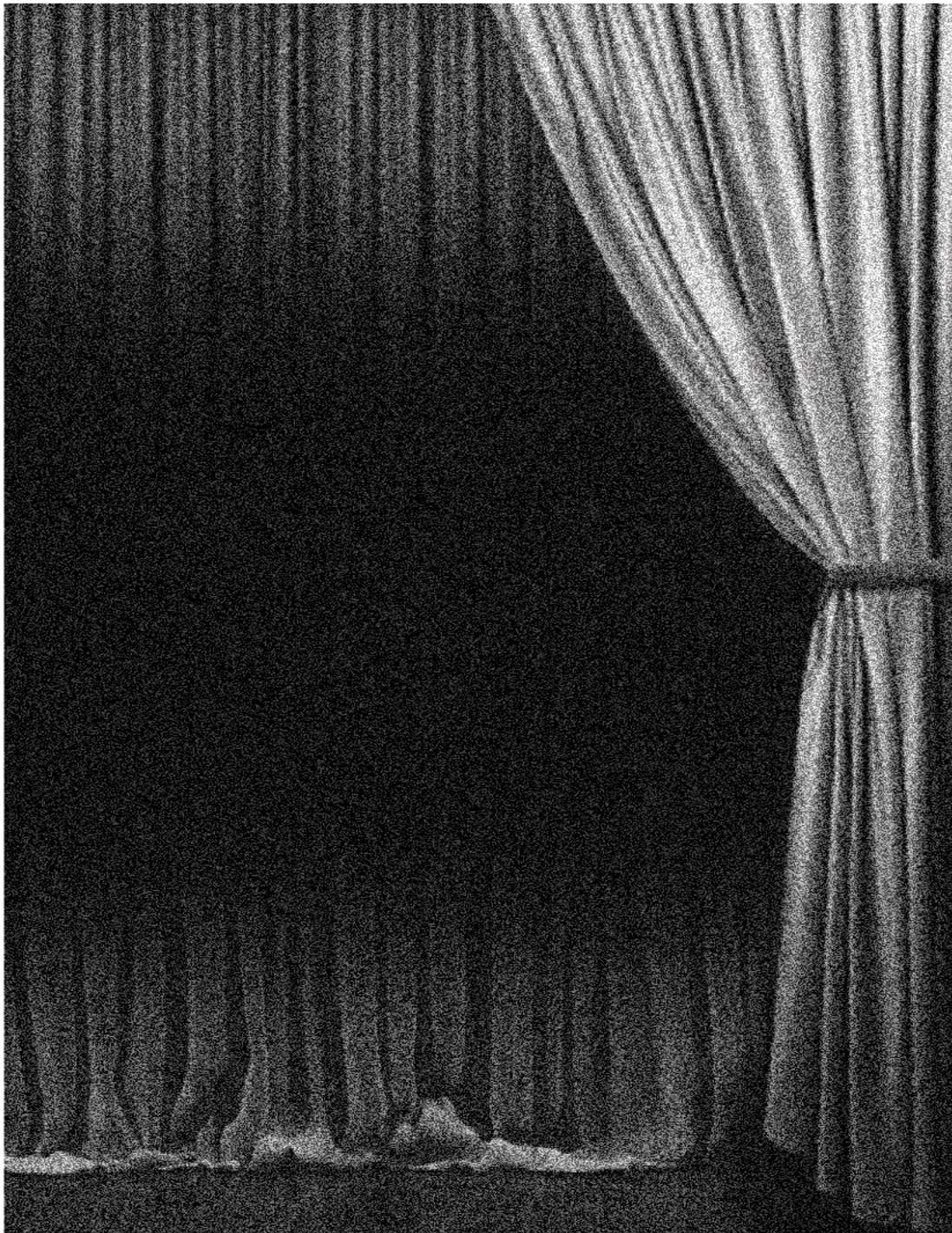


TEATRO



INSTITUTO INTERNACIONAL DE TEATRO UNESCO CENTRO MEXICANO | NÚMERO 27



EN 2020 BAJÓ SÚBITAMENTE EL TELÓN

PRÓLOGO / PROLOGUE

CAPICÚA Y AÑO BISIESTO 2020

PALINDROME AND LEAP YEAR 2020

Al comenzar este 2020 teníamos la sensación que éste iba a ser un año especial y la seguridad que sería de buena ventura ¡Oh Sorpresa! Estamos viviendo este año realmente muy especial pues dentro de todo lo que nos trajo, hubo desde un eclipse hasta una gran pandemia, señal de la decadencia en la que estamos sumergidos.

Esto me ha hecho reflexionar sobre una teoría que siempre desde los escenarios les comento a nuestros amantes del teatro “que el Teatro era lo único que nunca moriría siempre y cuando existiera en la faz de la Tierra un ser humano que actúa y uno que ve y escucha”; la primera expresión artística que bajó súbitamente el telón han sido las artes escénicas, y ahora creemos que hemos encontrado la forma de hacer teatro a través de los medios electrónicos. A ésta forma no se le puede llamar Teatro, pues éste es un fenómeno que se da sólo con la energía entre los seres vivos presentes físicamente.

Y a pesar de todo éste número de nuestra **Revista TEATRO** está siendo testigo de la comunicación de las diferentes culturas, por medio de la colaboración con algunos Centros del ITI, escribiendo y enviando artículos de otros países para mantenernos en contacto en espera de nuestro siguiente Congreso para darnos un abrazo grupal y mundial.

Con toda la solidaridad para no dejarnos vencer.

Isabel Quintanar
Directora de la Revista TEATRO

At the beginning of this 2020 we had the feeling that this was going to be a special year and the safety that it would be of good fortune, oh Surprise! We are living this year really very special because within everything it brought us, we went from an eclipse to a great pandemic, a sign of the decay in which we are immersed.

This has made me reflect on a theory that I always tell our theater lovers from the stage “that theatre is the only thing that would never die as long as we have on the face of the Earth a human being acting and one who sees and listens”; the first artistic expression that suddenly lowered the curtain has been the performing arts, and now we believe that we have found a way to do theater through electronic media. This form cannot be called Theater, for this is a phenomenon that occurs only with energy among living beings physically present.

And despite all, this issue of our **TEATRO Magazine** is witnessing the communication of different cultures, through collaboration with some ITI Centers, writing and sending articles from other countries to keep us in touch waiting for our next Congress to give us a group and global embrace.

With all the solidarity to not let ourselves be defeated.

Isabel Quintanar
Editor-in-chief of TEATRO Magazine

ÍNDICE



1. "Fuenteovejuna". Hacia una relectura histórica de los clásicos

Fuenteovejuna: towards a historical reinterpretation of the classics

5

Liuba G. Cid. Académica de las Artes Escénicas de España (AA.EE). Doctora en Artes y Humanidades por la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Investigadora en Artes Escénicas, comisaria del ciclo Clásicos en el Museo del MUN (Museo Universidad de Navarra).

Liuba G. Cid. Academic of the Academy of the Arts Escénicas de España or AA.EE, by its acronym in Spanish (Academy of Performing Arts in Spain). PhD in Arts and Humanities from the Rey Juan Carlos University in Madrid. Researcher in Performing Arts, curator of the Classics cycle at the MUN Museum (Museo Universidad de Navarra).



2. Qué papel tiene el arte en la misteriosa vida del organismo social

How art plays a role in mysterious life of social organism

15

Tatjana Ažman, dramaturga eslovena se graduó en la Academia de Teatro, Radio y Televisión de Ljubljana. Desde 1995 es dramaturga interna del Teatro Nacional de Ópera y Ballet de Ljubljana de Eslovenia y se convirtió en una aclamada dramaturga en 2015.

Tatjana Ažman, a Slovenian dramaturge graduated from the Ljubljana Academy for Theater, Radio and Television. Since 1995 she is in-house dramaturge of the Slovenian National Theatre Opera and Ballet Ljubljana and became an acclaimed dramaturge in 2015.



3. EL TEATRO SOCIAL-ARTÍSTICO: una herramienta de transformación social

SOCIAL ART THEATER: an engine of social transformation

23

Hamadou Mandé es profesor e investigador de Estudios teatrales en la Universidad de Joseph Ki-Zerbo de Burkina Faso. Director artístico del Festival Internacional de Teatro y Marionetas de Ouagadugú. Presidente del Centro de Burkina Faso ITI UNESCO. Vicepresidente del ITI mundial y coordinador adjunto de investigación del Observatorio de Políticas Culturales en África (OCPA).

Hamadou Mandé is a lecturer-researcher in Theatre Studies at the Joseph Ki-Zerbo University in Burkina Faso. Director and theater company manager. Artistic director of the International Theatre and Puppet Festival of Ouagadougou. President of the Burkina Faso Centre ITI. Vice-president of the ITI worldwide. And deputy research coordinator of the Observatory of Cultural Policies in Africa (OCPA).



4. El arte de la transformación/ The art of transformation.

35

Arturo de la Cruz. México. Licenciado en Ciencias de la Comunicación. Docente artístico, actor, director, productor escénico, periodista, fotógrafo. Director de la Compañía teatral Ixayakatl Teatro. Miembro del Comité de Análisis y Testimonio del Encuentro Nacional de los Amantes del Teatro. Arturo de la Cruz. Mexico. Degree in

communication Sciences. Artistic teacher, actor, director, stage producer, journalist, photographer. Director of the Ixayakatl Theater Company. Member of the Committee for Analysis and Testimony of the National Meeting of Theater Lovers.



5. ¿Qué es el teatro?, ¿Una odisea sin un (feliz) final?

What is theatre? An odyssey without (happy) end?

37

Tobias Biancone. Berna, Suiza. Director General del ITI. Poeta y escritor, estudió literatura y lengua francesa y alemana, así como historia del arte, en la Universidad de Berna. Tiene una larga historia de trabajo para las artes, prestando su experiencia en diversos campos. Presidente de la Red de Educación Superior en Artes Escénicas desde 2014.

Tobias Biancone. Bern, Switzerland. Director General of the ITI. Poet and writer, he studied French and German literature and language, as well as art history, at the University of Bern. He has a long history of working for the arts, lending his expertise in various fields. President of the Network of Higher Education in Performing Arts since 2014.

6. Directorio, Créditos Y Agradecimientos

45

7. Memoria fotográfica 2020.

47

“Fuenteovejuna” Hacia una relectura histórica de los clásicos

Fuenteovejuna: towards a historical reinterpretation of the classics

Liuba G. Cid

En lo concerniente al montaje escénico, toda adaptación lleva consigo una revisión dramatúrgico -literaria del texto original, por consiguiente, un proceso de ‘interpretación’ – ‘re-presentación’ abierto, que repercute en el sustrato de la obra dramática, afectando la estructura formal, la ordenación secuencial del relato, la relación personaje-discurso, el marco referencial histórico en el que se sitúan los acontecimientos, y en algunos casos, operando modificaciones sobre el género dramático o encapsulando un nuevo ideograma para una lectura más específica de las fuentes dramáticas, véase como ejemplo algunas versiones inspiradas en el texto original de Lope de Vega: *De Fuente ovejuna a Ciudad Juárez* (Nueva York, 2010), adaptación de Sergio Adillo, *Fuenteovejuna. Breve tratado sobre las ovejas domésticas* (Alcalá de Henares, 2013), dramaturgia de Anna Maria Ricart o *Crónica de Fuenteovejuna*, versión de José Carlos Plaza (Huesca, 2007).

En el contexto de la producción escénica de los siglos XX y XXI reconocemos dos aspectos relevantes para el estudio de la recepción del texto clásico y su “puesta en sentido”, por un lado, están los fundamentos innovadores de Brecht y su teatro épico, el que produce “aquellos pensamientos y sentimientos que tienen una función en el cambio de la sociedad misma” (35), por otro, la tesis de la existencia de un teatro posdramático, también llamado posbrechtiano, en la noción de Hans-Thies Lehmann; un “organismo dramático” que sigue “estando presente” bajo la forma de un “recuerdo floreciente en doble sentido”, “que remite al hecho de que una cultura o una práctica artística ha surgido del horizonte previamente incuestionable de la modernidad” (45).

As far as staging is concerned, every adaptation involves a dramaturgical-literary revision of the original text; hence, an open ‘interpretation’ – ‘performing’ process, which has an impact on the essence of the dramatic work, compromising the formal structure, the sequence of the story, the relationship between character and speech, the historical framework in which the events occur, and in some cases, shaping the dramatic genre or limiting a new ideogram for a more specific reading of the dramatic sources. Examples of these would be some versions inspired by the original text of Lope de Vega: *De Fuente ovejuna a Ciudad Juárez* (New York, 2010), adapted by Sergio Adillo, *Fuenteovejuna. Brief treatise on domestic sheep* (Alcalá de Henares, 2013), play by Anna Maria Ricart or *Crónica de Fuenteovejuna*, version by José Carlos Plaza (Huesca, 2007).

In the context of the 20th and 21st centuries’ stage production, we identified two important aspects for the study of the acceptance of the classical text and its *mise-en-sens*. On the one hand, the innovative principles of Brecht and his epic theatre, which creates “those thoughts and feelings that play a role in changing society itself” (35), and on the other hand, the thesis of the existence of a post-dramatic theatre, also called post-Brechtian, based on the notion of Hans-Thies Lehmann; a “dramatic organism” that is still “present” as a “two-way flourishing memory”, “which refers to the fact that some culture or artistic practice has emerged from the previously unquestionable horizon of modernity” (45).

Toda búsqueda hacia una puesta en escena de “los clásicos” en la escena contemporánea se traduce en reflexión crítica, siendo el motor del juego escénico la actualización de los mensajes significativos verbales y no verbales, la urgencia de un renovado análisis semiológico, la interpolación experimental entre texto y representación; el código teatral como la suma de los signos textuales y los signos de la representación. Este mecanismo bisagra indaga en posibles soluciones transformadoras que van, desde adaptaciones extremas del texto, **escisión/desconexión**: sesgo de actos, cuadros o escenas, cortes, anulaciones, ruptura de la tripartición clásica, ligaduras, reiteración, intrusión de nuevas fuentes textuales o dramaturgias colaterales, una nueva transversalidad de los acontecimientos, distopías, desplazamiento y deconstrucción programada del eje del personaje que deja de ser objeto del discurso, hasta el **Restyling**, una renovada arquitectura de la comedia que no altera sustancialmente el texto, aplicando procesos no invasivos con el cuidado de injertos que permiten adaptar la obra sin negar su naturaleza primigenia.

En cualquiera de los supuestos anteriores, el director de escena pone en marcha una amplia maquinaria de recursos y combinaciones, prospección de un nuevo universo referencial que da sentido a un nuevo discurso crítico, lo que Geneviève Serreau define como la verdad sustancial del hecho escénico, “hacer de la escena un lugar propio de una realidad nueva” (8).

El debate entre el texto literario-dramático y representación ha sido una constante desde el nacimiento de la vanguardia hasta nuestros días. Queda al descubierto *ex profeso* la fisura abierta entre el lenguaje y su objeto, la dicotomía planteada por Ortega y Gasset entre “género literario” y “visionario-espectacular”; “la dramaturgia es solo secundaria y parcialmente un género literario y, por tanto, aun eso que, en verdad, tiene de literatura no puede contemplarse aislado de lo que la obra teatral tiene de espectáculo” (37).

El montaje de un clásico encarna un cúmulo de relaciones productivas que atañe, no solo la convención de lo estrictamente teatral; el texto, las posiciones fronterizas del montaje, la creación dramática del actor, la planta escénica del director como rejilla cohesiva de vectores geométricos y semiológicos, también absorbe de otras fuentes como la música, la pintura, la danza, la filosofía, las nuevas tecnologías, el *performance*, la arquitectura, la sociología, la sicología o el diseño, aunque en este sentido, cabe destacar que, toda superposición de capas en el montaje debe jugar un papel funcional, inherente a la materialización del alegato ideoestético del director desde la coherencia discursiva, no efectista.

Tenemos una visión predeterminada de ‘lo clásico’, una necesidad, un impulso generacional de materializar la forma disponiendo de herramientas que, como hemos dicho en párrafos anteriores, de un modo u otro, arrastran la adaptación a una reforma estructural compleja, cuya puesta en marcha supone lo que Tadeusz Kowzan definió como “verdadera polifonía informacional” (242).

Every pursuit towards a *mise-en-scène* of “the classics” in the contemporary scene leads to a critical reflection, the driving force of the scenic game being the updating of the verbal and non-verbal communication, the urgency of a renewed semiotic analysis, the experimental interpolation between text and performance, and the theatrical code as the sum of the written signs and the performative signs. This hinge mechanism investigates possible transformative solutions that range from extreme text adaptations, **excision/detachment**—bias of acts, frames or scenes, cuts, cancellations, shift on the traditional triple stage, ligatures, reiteration, intrusion of new textual sources or collateral dramaturgies, a new transversality of events, dystopias, programmed deconstruction and alteration of the character’s substance that ceases to be the subject of the speech—to **Restyling**, a renewed comedy structure that applies non-invasive processes through careful integrations that allow adapting the work without denying its original nature, thus not altering the text drastically.

In any of the previous cases, the stage director implements a variety of resources and combinations, exploring a new referential universe that gives meaning to a new critical discourse, which Geneviève Serreau defines as the essential truth of the stage event, “to make the stage a place inherent to a new reality” (8).

The debate between the literary-dramatic text and performance remains a constant from the birth of the avant-garde to the present day. The breach between language and its subject matter, the dichotomy raised by Ortega y Gasset between “literary genre” and “visionary- dramatic”, is deliberately exposed; “dramaturgy is a literary genre only secondarily and partially; therefore, even that truly literary part of it cannot be considered in isolation from what the theatre has of dramatic” (37).

The staging of a classic embodies an accumulation of productive relationships that concern not only the convention of the strictly theatrical; the text, the border positions of the staging, the cast’s dramatic creation, the director’s stage plan as a cohesive grid of geometric and semiotic vectors, but also absorbs from other sources such as music, painting, dance, philosophy, new technologies, performance, architecture, sociology, psychology or design. Although in this sense, it is worth mentioning that any overlapping layers in the staging must play a functional role, inherent to the materialisation of the director’s ideological-aesthetic argument based not on the visual coherence, but in the discourse one.

We have a predetermined vision of what is ‘classic’, a need, a generational impulse to materialise form by using tools that, as previously mentioned, in one way or another, drag the adaptation to a complex structural reform, the implementation of which entails what Tadeusz Kowzan defined as “a real informational polyphony” (242).

Nuestra adaptación de *Fuenteovejuna* gira sobre tres macroprocesos que conforman el *Corpus piramidal de la Puesta en escena* (CPPE). Esta herramienta desarrollada, fruto de la investigación realizada en los últimos diez años, funciona como soporte metodológico en las diferentes fases del proceso de adaptación dramatúrgica y creación espectacular del teatro clásico, estableciendo una jerarquía funcional por fases compositivas: **Abstracción** (nivel 1: Corpus dramático), **Estilización** (nivel 2: Corpus de la representación), **Codificación** (nivel 3: Corpus semiológico-significación ideológica del discurso espectacular).

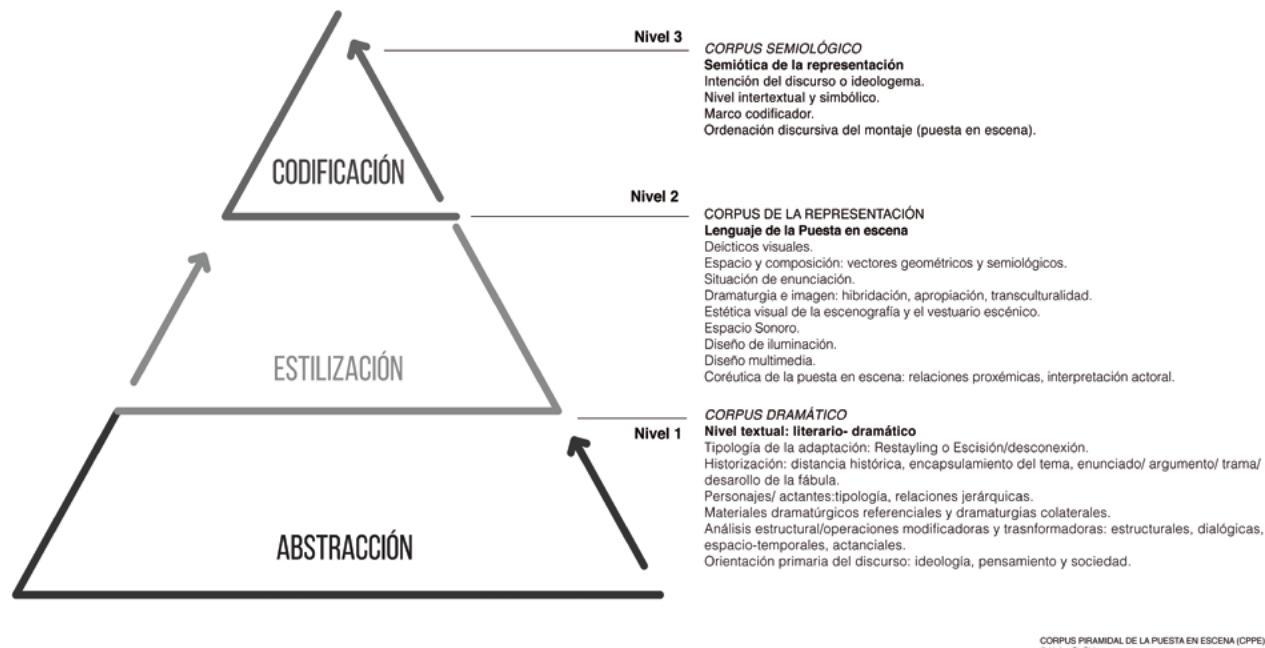


Figura 1. Corpus Piramidal de la Puesta en Escena (CPPE). Jerarquía del proceso metodológico de investigación para la adaptación y puesta en escena de la obra *Fuenteovejuna* de Lope de Vega.

Versión y puesta en escena Liuba Cid (España-Almagro 2009).

El proceso de **Abstracción** (nivel 1), remite al aspecto dramatúrgico-literario, labor del dramaturgo/dramaturgista, si nos remitimos al uso contemporáneo del concepto, cuya tarea, entre otras funciones, es adaptar o modificar el texto fuente. La abstracción está vinculada al marco histórico, el material inicial que determina el punto de partida o germe de la idea. Trabaja de forma pormenorizada en los intersticios del texto e interviene en su análisis y posibles modificaciones desde la distancia histórica, dispuesto a aislar lo esencial de lo irrelevante, lo trascendente de lo cotidiano.

El proceso de abstracción en nuestra adaptación de *Fuenteovejuna* evitó trabajar sobre los tópicos del binomio; “dictadura vs. libertad”, “poder militar vs. poder civil”, “capitalismo vs. socialismo”, “sumisión vs. rebelión”. La hipótesis principal, en este primer estadio, afrontaba la siguiente reflexión: ¿es posible trasladar el texto de Lope

Our adaptation of *Fuenteovejuna* revolves around three macro-processes that make up the *Pyramid Corpus of Staging* (CPPE, by its acronym in Spanish). This developed tool, a result of the research carried out in the last ten years, works as methodological support in the different phases of the process of dramaturgical adaptation and drama creation of the classic theatre, establishing a functional hierarchy by compositional stages: **Abstraction** (level 1: dramatic corpus), **Stylisation** (level 2: corpus of performance), **Codification** (level 3: semiotic corpus-ideological significance of the dramatic discourse).

Figure 1. Pyramid Corpus of Staging (CPPE) Hierarchy of the research methodological process for the adaptation and staging of *Fuenteovejuna*, by Lope de Vega.

Version and staging by Liuba Cid (Spain-Almagro 2009).

The process of **Abstraction** (level 1) refers to the literary-dramaturgical aspect, work of the playwright/dramaturgist—if we refer to the contemporary use of the concept—, whose task, among other roles, is to adapt or modify the source text. The abstraction is linked to the historical framework, the source material that determines the starting point or seed of the idea. It works in detail on the text gaps and intervenes in its analysis and possible modifications from a historical distance, ready to isolate the essential from the irrelevant, the transcendent from the ordinary.

The process of abstraction in our adaptation of *Fuenteovejuna* avoided the binomial topics of “dictatorship vs. freedom”, “military power vs. civil power”, “capitalism vs. socialism”, “submission vs. rebellion”. In this early stage, the main hypothesis coped with the following reflection: is it possible to portray Lope’s text from a new interpretation in

a una nueva lectura en clave política, socioeconómica y religiosa, realizando un viaje transversal por la Cuba colonial y poscolonial? Nuestra versión indaga en la relación entre pasado y presente, la correlación entre causa-efecto, en la medida en que la autocracia, circunstancia histórica que penetra y permanece en la cuba colonialista y poscolonialista, enfrenta al individuo condicionando su libertad individual en pos de una identidad colectiva socializadora. Persiste en toda la obra la presencia de una marcada idiosincrasia que se expresa en los límites del sincretismo religioso, en las diversas manifestaciones y expresiones del pueblo. La idea del destino, y la ofrenda como conexión mística con la alteridad en su representación politeísta y primitiva, florece marcada por el omnipresente culto a sus mitos indestructibles; los *Orishas*, un pueblo avezado en el *Fluctuat nec mergitur* en un acto continuado de resiliencia histórica.



Figura 2. Escena de la llegada del Comendador a la aldea, bienvenida del pueblo, polirritmia sobre bandejas vacías de latón. Versión y dirección Liuba Cid (España-Almagro 2009). Foto: ©MTeresaGL

La adaptación, incorpora a la obra textos en prosa del literato y pensador cubano José Martí, y titula cada acto con un enunciado del pensamiento martiano procedente de los discursos políticos del escritor realizados entre 1873 y 1893: I Acto “Los grandes derechos no se compran con lágrimas sino con sangre”, II Acto “La libertad no puede ser fecunda para los pueblos que tienen la frente manchada de sangre”, III Acto “La patria es dicha, dolor y cielo de todos y no feudo ni capellanía de nadie”.

En el nivel 2, macroproceso de **Estilización** del CPPE (nivel 2), interviene el aparato visual, centrado en la escenografía y las estrategias del diseño sobre los vectores geométricos y semiológicos de construcción. Nuestro propósito fue dar un “sentido de lugaridad” y no de “obviedad”, anclando el texto en la subjetividad del emisor; el pueblo de Cuba, sin perder las referencias geográficas inscritas en el texto de Lope; Cuba y Córdoba influyéndose recíprocamente. Para ello, la concepción escenográfica planteó un espacio vacío cuyo fondo es un telón de transparencias que semeja un bosque; campo de córdoba/monte cubano, tomando como referencia la etapa abstracta y cubista del pintor cubano Wilfredo Lam (1902-1982).

political, socio-economic, and religious terms, by making a transversal journey through colonial and post-colonial Cuba? Our version delves into the relationship between past and present, the cause-and-effect correlation, to the extent that autocracy —a historical circumstance that permeates and remains in colonial and postcolonial Cuba— faces the individual by conditioning his personal freedom in the pursuit of a socialising collective identity. The presence of a strong idiosyncrasy lingers throughout the work, conveyed within the limits of religious syncretism, in the diverse manifestations and expressions of people. The idea of destiny, and the offering as a mystical connection with otherness in its polytheistic and primitive representation, flourishes marked by the omnipresent worshipping of its indestructible myths; the *Orishas*, a people adept at *Fluctuat nec mergitur* a continuous act of historical resilience.

Figure 2. Scene of the Commander's arrival to the village, welcome from the people, polyrhythm on empty brass trays. Version and direction by Liuba Cid (Spain-Almagro 2009). Photo: ©MTeresaGL

The adaptation includes prose texts by Cuban writer and thinker José Martí, and entitles each act with a statement of Martí's thoughts from the writer's political speeches made between 1873 and 1893: Act I “You do not buy your rights with tears but with blood”, Act II “Freedom cannot flourish where peoples' foreheads are stained with blood”, Act III “The homeland is the happiness, pain and heaven of all; it is no one's fiefdom or chaplaincy.”

In the CPPE **Stylisation** macro-process (level 2), the visual mechanism is involved, focused on the scenery and design strategies on geometric and semiotic construction vectors. Our aim was to give a “sense of place” rather than “obviousness”, by anchoring the text in the subjectivity of the sender, the Cuban people, without losing the geographical references in Lope's text, Cuba and Córdoba influencing each other. For this purpose, the scenographic notion outlined an empty space with a backcloth of transparencies resembling a forest —Cordovan field / Cuban mountain—, taking as a reference the abstract and cubist stage of the Cuban painter Wilfredo Lam (1902-1982). The



Figura 3. Telón del espectáculo (fragmento), recreado a partir de el cuadro de Wilfredo Lam, *La Jungla* (1943).

Versión y dirección Liuba Cid (España-Almagro 2009).

Foto: ©MTeresaGL

Figure 3. Show's backcloth (fragment), recreated from Wilfredo Lam's painting, *The Jungle* (1943)
Version and direction by Liuba Cid (Spain-Almagro 2009).

Photo: ©MTeresaGL

El telón de fondo como marco enunciativo, es punto de fuga y equilibrio de la simetría axial del escenario, establece una constante visual que materializa su naturaleza modelando espacios y estancias interiores y exteriores: la plaza, la casa de la junta, la cárcel, el bosque, la sala de tortura..., actuando como membrana separadora de mundos, el cosmos donde no hay tiempos iguales ni idénticos espacios.

Como elementos significativos en el proceso de estilización, la escenografía y el vestuario escénico fueron diseñados siguiendo cuatro niveles narrativos vinculados al sincretismo de la religión afrocubana. Para cada personaje o grupo se diseñó un vestuario que conjugaba referentes históricos de los siglos XVI, XIX y XX, manteniendo la estética conceptual de la representación, así como una paleta de colores jerárquica en función de los diferentes niveles del relato visual e iconográfico: el aparato de poder y dominación representado por la figura monolítica de El comendador en su rango militar, fortalecido y alentado por la ambición carnal del mundo, personificado por el dios Changó que sincretiza en el cristianismo con Santa Bárbara; dios del fuego, del rayo, del trueno, de la guerra, de los ilú-batá o tambores sagrados, del baile, de la música y de la belleza viril (Bolívar 189). El rojo en su capa simboliza el poder doctrinal, en la espalda y en el hombro derecho lleva incrustada la Cruz de la Orden de Calatrava que le representa, formando un nuevo ícono simbólico, similar a las Patipembas o firmas de palo, símbolo sagrado perteneciente al legado religioso del Mayombe.

backcloth as an illustrative framework is a vanishing and balance point of the stage's axial symmetry, as it sets a visual constant that materialises its nature by modelling indoor and outdoor spaces and rooms: the square, the meeting house, the prison, the forest, the torture room..., hence acting as a world dividing layer, the cosmos where there are no equal times, nor identical spaces.

As significant elements in the stylisation process, the scenery and scenic costumes were designed following four narrative levels linked to the syncretism of the Afro-Cuban religion. Costumes that combined historical references from the 16th, 19th, and 20th centuries were designed for each character or group, maintaining the performance conceptual aesthetics, as well as a hierarchical colour palette according to the different levels of the visual and iconographic story: the mechanism of power and domination represented by the monolithic figure of The Commander in his military rank strengthened and encouraged by the carnal ambition of the world, personified by the god Changó who is syncretised with the Christian Saint Barbara; god of fire, lightning, thunder, war, the iyállù bátá or sacred drums, dance, music, and virile beauty (Bolívar 189). The red colour on his cape symbolises doctrinal power, and on his back and right shoulder, he carries the Cross of the Order of Calatrava which represents him, creating a new symbolic icon, similar to the Patipembas or Palo signature, a sacred symbol belonging to the religious legacy of Mayombe.

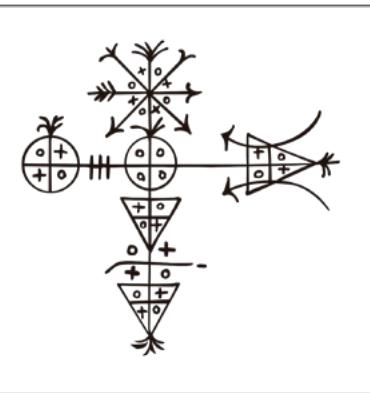
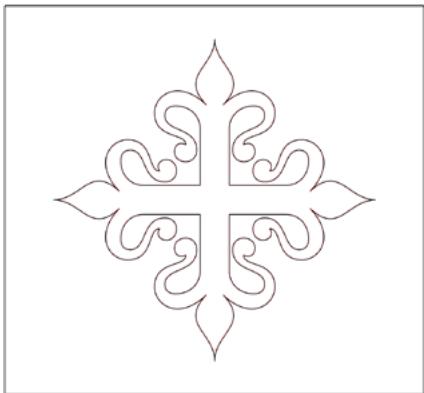


Figura 4. Ideograma iconográfico comparativo. De izquierda a derecha: Cruz de la Orden de caballería de Calatrava, s.XII y símbolo sagrado Abakuá, atribuido a Fernán Gómez, Comendador de Fuente Ovejuna. Versión y dirección Liuba Cid (España-Almagro 2009).

Figure 4. Comparative iconographic ideogram. From left to right: Cross of the Order of Calatrava, 12th century, and sacred symbol of the Abakuá, assigned to Fernán Gómez, Fuente Ovejuna's Commander. Version and direction by Liuba Cid (Spain-Almagro 2009).

Figura 5. El Comendador (Vladimir Cruz) y La Hechicera (Yolanda Ruiz). Versión y dirección Liuba Cid (España-Almagro 2009). ©FidelBetancourt

Figure 5. The Commander (Vladimir Cruz) and The Sorceress (Yolanda Ruiz) Version and direction Liuba Cid (Spain-Almagro 2009). ©FidelBetancourt

Los criados: Ortuño y Flores; la abominación, representados por Oggún, dios violento, patrón de los soldados, dueño de las llaves, las cadenas y las cárceles (Bolívar 73), también portan el brazalete con la insignia religiosa del comendador y visten uniforme verde olivo. La hechicera, nuevo personaje que introduce la adaptación, cumple determinadas funciones diegéticas y extradiegéticas para interconectar pasado y presente, es la encargada de enlazar el mundo terrenal de la aldea de Fuenteovejuna con el orbe espiritual de la cuba rural, panteón habitado por los *Orishas*. Encarna a Orula, dios de la adivinación, el gran benefactor de los hombres y su principal consejero, el oráculo supremo (Bolívar 199), viste de blanco, pero ataviada con colores entrecruzados que representan a los 22 *Orishas*, con su báculo coronado por semillas que al agitarse invocan su alteridad. Al pueblo, representado en sus necesidades íntimas y colectivas se le atribuye el no color: el blanco. Superficie homogénea que semeja un lienzo virgen, la prohibición de todo matiz, con la insignia o brazalete de su comendador, distintivo estampado a fuego para la manada, para los más ancianos; guayabera blanca y sombrero de güano. El vestuario registra un cuerpo uniformado, o el nacimiento de un nuevo sujeto, dispuesto a crecer y desarrollar. Esta trilogía del color, trígrama blanco, verde y rojo, que encierra “cielo, tierra, infierno”, comparte escenario con otros objetos poéticos: el mobiliario es diseñado para conjugar el continuo entre lo material y lo espiritual.

El altar, tribuna elevada que fragmenta el espacio en dos niveles codificados: casa del poder vs. plaza del pueblo. Sobre la madera decorada con firmas de palo Mayombe, se eleva el trono-silla con grabados religiosos propios del lenguaje Yoruba de *iFá*, coronado por la silla o trono real del comendador, la estilización de un sólido altar que combina terror y atracción, dolor, placer, dogma y religión, coronada por la “cabeza de caballo”, cráneo real momificado pintado en oro, fetiche religioso que resume el poder sobre la vida y la muerte, “Jung

The servants, Ortuño and Flores, the abomination, represented by Oggún, violent god, master of soldiers, owner of the keys, chains, and prisons (Bolívar 73), also wear the bracelet with the religious insignia of the commander and dress in an olive-green uniform. The sorceress, a new character brought by the adaptation, fulfils certain diegetic and extra-diegetic functions to interconnect past and present. She is in charge of linking the earthly world of Fuenteovejuna village with rural Cuba's spiritual world, a pantheon inhabited by the *Orishas*. She embodies Orula, the god of divination, the great benefactor of men and their main advisor, the supreme oracle (Bolívar 199), dressed in white with intertwined colours representing the 22 *Orishas*, with her crosier crowned by seeds which invoke their otherness when shaken. The people, represented in their intimate and collective needs, are credited with the non-colour: white, a homogeneous surface that resembles a virgin canvas, the prohibition of all nuances, with the insignia or bracelet of their commander, distinctive fire patterns for the herd; and for the elders; with a white guayabera shirt and a straw hat. The costume displays a uniformed body, or the birth of a new subject, ready to grow and develop. This colour trilogy — white, green, and red—, depicting “heaven, earth, and hell”, shares the stage with other poetic objects: the furniture is designed to combine the constant between the material and the spiritual.

The shrine consists of an elevated platform that divides the space into two coded levels: the house of power vs. the town square. Above the wood decorated with Palo Mayombe symbols stands the throne with religious carvings of the *iFá* Yoruba language. It is all crowned by the royal chair or throne of the Commander, the stylisation of a solid altar that combines terror and attraction, pain, pleasure, dogma, and religion. On top sits the “horse's head”, a real mummified skull bathed in gold. This is a religious fetish that summarises power over life and death.

llega a preguntarse si personificará el caballo la madre, y no duda de que expresa el lado mágico del hombre, la ‘madre en nosotros’, la intuición del inconsciente (Cirlot 118).

Al pueblo se le atribuyen las bandejas de latón que semejan las de un *Gulag* soviético estalinista, o las de un comedor obrero estudiantil de la década de los 80 en cuba, sustituyendo el rudimentario plato de barro del campo cordobés. Pavis, nos habla de una tipología del objeto escénico que supone un arco compositivo que va de la materialidad; objeto mostrado, y la espiritualidad; objeto evocado (191), en este sentido, los objetos, en el nivel de estilización, se comportan como déicticos visuales, representan la materialidad del grupo, su máscara individual y social.

“Jung asks himself if the horse represents the mother and does not doubt that it expresses the magical side of man, the ‘mother within us’, the intuition of the unconscious.” (Cirlot 118).

The people are assigned the brass trays that resemble those of a Stalinist Soviet Gulag, or those of a working-class student mess hall in Cuba during the 1980s, which substitute the rudimentary clay plate of the Cordovan countryside. Pavis talks of a typology of the scenic object which implies a compositional arch which ranges from materiality (shown object) and spirituality (evoked object) (191). In this sense, objects in the stylisation level behave as visual pointers and represent the materiality of the group, its individual and social mask.



Figura 6. Escena de la coronación de El Comendador Fernán Gómez de Guzmán. Versión y dirección Liuba Cid (España-Almagro 2009). Fotografía ©Fidel Betancourt (España 2009).

Figure 6. Scene of the coronation of Commander Fernán Gómez de Guzmán. Version and direction by Liuba Cid (Spain-Almagro 2009). Image ©Fidel Betancourt (Spain 2009).

El espacio sonoro en la adaptación cumple una función connotativa, intensificando y focalizando los acentos del juego escénico con el poder del ritmo y la música tradicional cubana. La música, ejecutada en directo, combinada con otros efectos sonoros, efectúa múltiples derivaciones, conjunciones e hibridaciones que combinan formas clásicas, experimentales y populares. Se mantienen las coplas de la llegada del Comendador al pueblo (vv. 529-544) y la escena de la boda entre Laurencia y Frondoso (vv. 614-616), añadiendo las melodías y ritmos del repertorio popular de la música cubana: “Son de la Loma”, “El gavilán” y “Zumba Antonio”. Los músicos son personajes del pueblo que permanecen continuamente en escena, su función, como observadores activos de la comedia, es la de tocar los Batá, tambores sagrados, instrumentos polirítmicos que trabajan sobre diferentes franjas: grave, medio y agudo, además de otros instrumentos autóctonos de la música folklórico-popular cubana como las maracas, el cencerro, el güiro, el idiófono o quijada, el shekere y la clave cubana. Uno de los momentos más significativos del espectáculo es la fusión entre la pieza “Canarios” de Gaspar Sanz (1640-1710) y el toque del tambor Batá junto a otros instrumentos autóctonos. Sinccretismo manifiesto entre dos formas rítmico-musicales, paradigma del repertorio tradicional en ambas latitudes que combina la hemiola del barroco europeo con la síncopa de la clave cubana.

El tercer y último proceso aplicado a la versión de *Fuenteovejuna* responde a la **Codificación** (nivel 3). Ésta nos acerca al cuerpo semiótico de la representación, a la construcción de significados a través del lenguaje de la puesta en escena y el predominio del espacio sobre el tiempo, cuando el enunciado de la obra inicia un proceso de reconocimiento en el que se establece un determinado nivel de lectura o ideologema. Es la fase en la que la dirección del discurso tiene el propósito de aportar las claves necesarias para una lectura ulterior del receptor, en un acto en el que se interponen estímulos sensoriales, identificación, rechazo, aceptación, colisión de ideas, complementándose para alcanzar una comprensión razonada de sentido de la puesta en escena; la relación fáctica entre significado y significante.

A las puertas del comienzo de una nueva centuria, la versión de *Fuenteovejuna* se presenta como autoficción de un pueblo que conecta pasado y futuro. La “cubanización” del texto acerca la versión a la especificidad de un código cultural con acento propio. La prosodia relacionada al código interpretativo textual-gestual de los actores facilita la actualización de expresiones. La identidad de los personajes, sus caracteres dramáticos no se pierden, fluyen entre lo clásico y lo contemporáneo, allanando la conexión entre el mundo de la aldea cordobesa y la manigua cubana.

Del Corpus Piramidal de la Puesta en Escena (CPPE), en sus tres niveles: Abstracción, Estilización y Codificación, se infiere una metodología como herramienta de estudio para el director, como paradigma de los diversos procesos morfológicos que actúan sobre la multiplicidad de códigos de la puesta en escena, afectando tanto al texto dramático como al texto espectacular.

Sound space in the adaptation has a connotative function. It intensifies and focalises the accents in the scenic play with the power of rhythm and traditional Cuban music. The live music, combined with other sound effects, bring about a series of derivations, conjunctions and hybridisation that combine classical, experimental, and popular musical forms. The *coplas* of the Commander's arrival to town (vv. 529-544) and the scene of Laurencia and Frondoso's wedding (vv. 614-616) are maintained, adding the melodies and rhythms of the popular repertoire of Cuban music: “Son de la Loma”, “El gavilán”, and “Zumba Antonio”. The musicians are townsfolk characters that remain onstage. Their role as active observers of the comedy is that of playing the Batá, sacred drums. These are polyrhythmic instruments that work in high, medium, and low voices. Furthermore, they play other native instruments of Cuban popular folk music, like the maracas, cowbell, güiro, idiomophone or jawbone, shekere, and the Cuban claves. One of the most meaningful moments of the show is the fusion of the song “Canarios” by Gaspar Sanz (1640-1710) and the beats of the Batá drum with other native instruments. It is a syncretism demonstrated by two musical and rhythmic forms, a paradigm of the traditional repertoire found in both latitudes that combines the baroque European hemiola and the syncopation of the Cuban clave.

The third and last process that is applied to the version of *Fuenteovejuna* is that of **Codification** (level 3). This brings us closer to the semiotic body of the representation and the creation of meanings employing the onstage language and the predominance of space over time, when the play's message begins a process of reconnaissance in which a certain level of ideological understanding is established. This is the phase in which the discursive direction has the purpose of providing the necessary keys for an ulterior understanding by the receiver. This happens in an action in which sensory stimuli, identification, rejection, acceptance, and the collision of ideas interpolate, complementing each other to reach a reasoned comprehension of the play. This is the factual relationship between signifier and signified.

Nearing the dawn of a new century, the version of *Fuenteovejuna* presents itself as an autofiction of a town which brings past and future together. The “Cubanization” of the text brings to the version a specificity proper of a cultural code with its own accent. The prosody which is related to the gestural and textual interpretative code of the actors enables the modernisation of expressions. As for the characters' identities, their dramatic nature is not lost: It flows between the classic and the contemporary, making a smoother connection between the world of the Cordovan village and the Cuban marshlands.

On the Pyramid Corpus of Staging (CPPE) in its three levels: Abstraction, Stylisation, and Codification, a methodology is inferred as a tool of study for the director, acting as a paradigm of the several morphological processes that act upon the pluralism of codes of the staging, affecting both the dramatic and spectacular texts.

Nuestra versión hunde sus raíces en las fuerzas significantes del verso de Lope, su grito subversivo de libertad es apreciación de lo bello y experimental en las formas de la “comedia nueva”. El problema de la recepción de “los clásicos” en el contexto teatral remite a la compleja negociación lingüística, la doble experiencia de la escritura dramática y espectacular en los procesos de adaptación y refundición, obligándonos a conectar al destinador con su destinatario; los clásicos levantan el telón enfrentándose a un público heterogéneo que se pregunta: ¿qué hacen ahí? ¿qué son? ¿qué significan?, éstas y otras preguntas obligan al director de escena, en un acto deliberado de apropiacionismo creativo, a elaborar nuevas estrategias compositivas de diseño como materialización iconográfica del texto desde una óptica polisémica. Un proceso inacabado, híbrido y abierto, que ofrece nuevos postulados para la lectura escénica de nuestros clásicos, paradigma de un universo representacional ante la crisis, al igual que hace 400 años, ante una nueva perspectiva histórica en los albores del siglo XXI.

Our version has its roots buried in the signifier forces of Lope's verse. Its call for subversion and freedom is appreciative of that which is beautiful and experimental in the forms of “new comedy”. The problem with the acceptance of “the classics” in a theatrical context resides in the complex linguistic negotiation, the double experience that entails dramatic and spectacular writing in the processes of adaptation and rewriting. This forces us to connect the issuer to its target audience. The classics open the curtain and face a heterogeneous audience that presents a series of questions: What are they doing there? What are they? What do they mean? These, among other questions, force the director, in a deliberate act of creative appropriationism, to elaborate new compositional design strategies, like the iconographic evocation of the text from a polysemous point of view. It is an unfinished, hybrid, and open process that offers new proposals for the stage interpretation of our classics, a paradigm of a universe which represents crisis in the same fashion as 400 years ago, and a new historical perspective at the dawn of the 21st century.

Referencias bibliográficas: / Works Cited:

Bolívar Aróstegui, Natalia. *Orishas. El panteón afrocubano*. Cádiz: Quorum editores, 2008. Print.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Siruela, 2011. Print.

Kowzan, Tadeusz. “La semiología del teatro”. *Teoría del teatro*. Ed. Bobes Naves, M. C. Madrid: 1997. 121-153. Print.

Lehmann, Hans-Thies. *Teatro Posdramático*. Murcia: CENDEAC. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2017. Print.

Ortega y Gasset, José. *Idea del Teatro*. Madrid: Revista de Occidente, 1958. Print.

Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos. Teatro, Mimo, Danza y Cine*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000. Print.

Serreau, Geneviève. *História del Nouveau Théâtre*. México: Siglo XXI, 1967. Print.

Estilo de referencias utilizado en el artículo. Modern Language Association (MLA) / Bibliographic format used in the article. Modern Language Association (MLA)

©Liuba G. Cid

El Escorial. Madrid, 08/2020



2021 SUBE EL TELÓN

