A AULA DE TEATRO UNIVERSITARIA DE OURENSE
E A MITEU

PÁXINA 129:
Máscara de Jesús Costa para 'O lapis do carpinteiro'
PÁXINA ANTERIOR:
Fotos de 'O despertar' (2003)

A AULA DE TEATRO UNIVERSITARIA DE OURENSE E A MITEU

¿Sementar aí, nesa pruma que o vento revoa? ¿E que semente? Ponte no meu lugar. Pídocho de corazón. Un gran de millo, se o sementas, dá millo.[27]

A **Aula de Teatro Universitaria de Ourense** nace no ano 1991 baixo a dirección da Compañía de Teatro Sarabela. Nos primeiros anos depende do Vicerreitorado de Relacións Exteriores da Universidade de Vigo. De 1998 a 2003 pasa a depender do Vicerreitorado de Extensión Universitaria. A partir de 2004 depende do Vicerreitorado de Planificación e Desenvolvemento do Campus de Ourense.

Na actualidade a Aula reporta 4 créditos aos seus alumnos.

Nun primeiro momento, a Universidade de Vigo, nos campus de Ourense, Vigo e Pontevedra, establece convenios con compañías profesionais con experiencia no ámbito pedagóxico-teatral: en Ourense, Sarabela; en Vigo, Vagalume, e en Pontevedra, Kalandraka. Sarabela está conformada por profesionais do teatro entre os que se atopan pedagogos, filólogos, titulados na Escola Superior de Arte Dramática de Madrid, na Escola de Expresión de Barcelona, etc.

A fundadora da Aula é Ánxeles Cuña Bóveda, directora ata 1994. En 1995 cede a dirección a Fernando Dacosta. A formación actoral nas máis variadas disciplinas é o paso previo á realización de montaxes. O equipo docente está conformado por oito compoñentes de Sarabela (Ánxeles Cuña, Begoña Muñoz, Elena Seijo, Sabela Gago, Suso Díaz, Fina Calleja, Flor Figueroa e Fernando Dacosta) ao que se suman cada ano conferenciantes e docentes de fóra da compañía.

FRONTES

A Aula de Teatro Universitaria de Ourense ten **cinco frontes básicas:**

I. A FORMACIÓN ACTORAL, que desde o ano 1996 é nivelada.

Na actualidade hai tres niveis, que acollen máis de 50 alumnos. Impártense máis de 10 cursos ao ano. Algúns deses cursos, a modo de exemplo, foron: o teatro como xogo e como arte; os mecanismos do actor; os espectros da improvisación; creatividade expresiva co noso corpo; o actor/a actriz, parte e arte no proceso dramático; o corpo esperto, mostra de traballo; o corpo como encrucillada de enerxías; a poética do movemento; os sons da interpretación; a voz á conquista do espazo; ao redor da palabra; na procura da acción dramática, montaxe de escenas; teoría e estética teatral; dramaturxia; as liñas da construción; posta en escena...

Os alumnos teñen a posibilidade de asistir a cursos variados que compoñen un curso teatral máis xenérico e no que se tratan disciplinas actorais desde un punto

[27] Cunqueiro, Álvaro: *O incerto Señor Don Hamlet*, Vigo: Galaxia, 1990, páx. 24.

'Ubu rei' (1995). 'Terror e miseria da nación poderosa' (1996).

de vista fundamentalmente práctico pero sen descoidar os aspectos teóricos. A dramaturxia propia tamén ocupa un lugar importante. Os tres niveis teñen obxectivos dispares e complementarios. O primeiro ano é o de descubrimento do espazo, do propio corpo, da relación lúdica e desinhibida cos compañeiros. Estase a conformar un grupo que esperta ao mundo do teatro. O segundo ano afóndase na adquisición de coñecementos, de técnicas actorais. Consolídase aquilo que se recibía o primeiro ano e aparecen conceptos como ritmo, redución, significación, organicidade, resoadores, impulsos, contención, relaxación, tensión, etc. O terceiro ano é o de aplicación do aprendido e adquisición de novos conceptos: a maior parte do ano xira en torno a unha montaxe «formativa».

A Aula Universitaria de Ourense ten varias peculiaridades cara á potenciación do feito teatral na sociedade desde a universidade. Está permitida a entrada de alumnos que non sexan universitarios aínda que a porcentaxe de universitarios deberá ser sempre maior (lembramos que é unha actividade financiada pola propia universidade); poden entrar persoas interesadas na aprendizaxe teatral que xa estean no ámbito laboral, e mesmo alumnos que aínda non cursen estudos universitarios. Isto outorga heteroxeneidade, que tende a enriquecer o grupo de traballo-xogo. As realidades vitais son distintas, polo que tamén o son os puntos de vista e o xeito de afrontar a súa participación na Aula.

Por outra banda, a Aula de Ourense non fai probas de acceso á mesma. Entendemos, non obstante, que é precisa unha limitación. En Ourense está fixada en 20 alumnos para o primeiro nivel (no resto dos niveis o paso é automático) cunha lista de espera. O criterio é a orde de inscrición.

É certo que pode resultar errado, mais dáse o caso, pola experiencia desenvolvida, que os que quedan no curso teñen ganas de aprender e de facer teatro. Isto débese a que o teatro, sendo un xogo, é un xogo que esixe moita dedicación, moita entrega. É selectivo de por si, polo que rematan entrando na Aula aqueles que estean en lista de espera e realmente así o queiran, ao ser a oferta bastante ampla. Xulgamos pouco oportuno facer probas no ámbito pedagóxico teatral. Se temos que procurar elixir os supostos «mellores» non queda moi claro que tarefa lle queda ao mestre. Por último, o feito de rexeitar a alguén nunha proba é volvelo contra si mesmo e finalmente contra o «teatro», ámbito de aprendizaxe e xogo que supostamente o rexeitou.

Ademais, na Aula non é preciso abandonar, como alumno, ao rematar os tres anos. Hai estudantes-actores que chegaron a estar 5 e 6 anos. O propio fluxo creado cos niveis leva a que cada ano entre un número pequeno de alumnos no 3.º nivel e que saian os que deciden dedicarse profesionalmente, os que cambian de cidade ou os

'No tempo do crepúsculo' (1998). 'Terror e miseria da nación poderosa' (1996).

que cren que rematou un ciclo da súa vida. Iso fai que o propio alumno teña opcións de estar vinculado ou non ao feito teatral, o que cremos que leva consigo querenza polo teatro no momento de deixalo ou, máis aínda, nos casos en que se decide apostar dun xeito profesional por el. Da Aula de Teatro saen novos actores e futuros directores e autores. Varios son os casos de alumnos que chegaron a profesionalizarse. Coa desestruturación do teatro afeccionado e a falta de apoios ao mesmo, esta canteira fundamental de actores e espectadores derivou cara ao teatro universitario, de aí que non sexa casual o auxe dese teatro a comezos dos anos 90: coincide coa práctica desaparición do teatro afeccionado.

A relación da universidade e dos docentes das materias teatrais cara aos alumnos é moi diferente do ensino máis regulamentado e academicista. Isto faise extensible á relación entre os alumnos. O contacto físico desinhibido é o habitual, como o é amosar emocións, xogar co propio corpo e o dos demais, traballar cos sentidos e cos sentimentos, reflexionar e criticar. En teoría isto pode darse en calquera materia universitaria. Co teatro dáse na práctica.

Durante os ensaios hai convivencia, coñecemento dos demais, observación. O teatro é diálogo, é escoita, é defensa de puntos de vista encontrados. En definitiva, o teatro é en esencia democrático, e iso debe plasmarse nas relacións dos que compoñen a actividade como alumnos e como profesores. Esta forma de entender as cousas conduce a unha grande querenza respecto ao feito teatral.

Desde a Aula Universitaria, ademais, poténcianse os espectáculos e as outras actividades teatrais que visitan a

cidade. A mobilización de grupos de teatro que podiamos denominar «de base» aumentan o número de espectadores dunha determinada zona. Os exemplos de localidades que perderon teatro «de base», e con el público, é numeroso, igual que o é o feito de que alí onde hai grupos afeccionados ou universitarios que funcionen hai, por norma xeral, un número interesante de espectadores.

Ábrese para os alumnos-actores unha vía de traballo no caso dos que se queiran dedicar profesionalmente a algunha das facetas teatrais. Así mesmo, e como mínimo, estase a obter un público cualificado, formado, que aumenta o número e a capacidade de recepción de espectadores nunha cidade. Se a experiencia resulta enriquecedora e grata, ese novo espectador atraerá ao seu contorno cara ao teatro. Buscamos formar a futuros activistas teatrais: persoas que apoiarán o teatro coa súa presenza e a dos que o rodean, cos seus cartos da entrada, coa posibilidade de levar grupos (no caso de profesores e outros colectivos) ou con axudas empresariais ou institucionais no caso de futuros directivos ou cargos políticos.

II. O PROCESO DE ENSAIOS, A MONTAXE E A EXHIBICIÓN DE OBRAS.

Segundo o nivel trabállase con *happening,* teatro de rúa ou partindo de improvisacións (1.º nivel), montaxe de escenas (2.º nivel) ou montaxe de peza teatral (3.º nivel).

'O país das últimas cousas' (1999). Carteis de Pablo Otero para 'O país das últimas cousas' e 'Un conto de inverno'. 'O país das últimas cousas' (1999). 'Un conto de inverno' (2000). PÁXINA ANTERIOR: 'Un conto de inverno' (2000),

As accións e as montaxes varían segundo o nivel da Aula.

No primeiro nivel é habitual a mostra de traballo colectiva e en espazos non convencionais. O teatro sae á rúa, aos edificios públicos, ao propio campus. O traballo circunscríbese ao *happening* ou as accións teatrais. Tamén é posible que se traballe a partir de improvisacións que xurdiran ao longo do curso. En calquera dos casos, o alumno-actor leva ensaios dabondo para saber o que ten que facer: hai que coidar o resultado aínda que estea dentro do ámbito pedagóxico e o que máis importe sexa o proceso.

Estas accións, que se fan extensibles aos outros niveis, teñen un compoñente lúdico e crítico como norma habitual. Implican a espectadores desprevidos (que non levaron a cabo o acto consciente de asistir a un espectáculo teatral).

O número de receptores pode medrar dun xeito extraordinario nas aparicións na rúa ou nos desaloxos, como se ten feito, das propias aulas do campus. Téñense interrompido clases para amosar un espectáculo. Téñense ocupado espazos destinados a outros fins. O espectador enténdeo, e agradéceo. A orde lóxica e cotiá dá paso á maxia do espectáculo: teatro. Estase a fomentar a presenza de novas persoas interesadas pola arte teatral. Para iso, para interesar, hai que elaborar con rigor a proposta artística: non estamos falando de actos inconscientes, estamos poñendo enriba da mesa a **intervención cultural** dun xeito total e aberto. Non é preciso facer unha morea de preparativos para asistir a unha representación: o teatro chama á porta e o espectador vai ou non a velo. A resposta adoita ser masiva.

Igualmente a **implicación** do alumno con aquilo que se quere comunicar é fundamental. Estamos a tratar con mozos nunha etapa vital determinante. Como pedagogos debemos coidar as inquedanzas propias da etapa evolutiva na que se atopan. Debemos facer espectáculos nos que se encontren a gusto. Isto non significa facer o que eles queiran sen criterio. Buscamos implicalos nun proxecto cultural organizado, estruturado e con obxectivos claros, falamos da responsabilidade do mestre. Nesta cadea hai outro axente: o espectador. Os alumnos universitarios teñen uns receptores determinados, débese coñecer, saber ou intuír aquilo que lles pode interesar, aquilo que tamén nos interese a todos nós contarlles e como facelo. Establecer unha comunicación fluída. Partimos de que entendemos o teatro como comunicación, como necesidade de plasmación dunhas actitudes con formas artísticas determinadas.

Cabe salientar, no caso das montaxes, que as obras se adaptan ao grupo e non ao contrario. Pártese do alumno, non da imperiosa necesidade de facer unha obra

'Os ecos da Celestina' (2000). 'Ao redor de Shakespeare' (2002). Cartel de Pablo Otero para 'Vodas de sangue'.

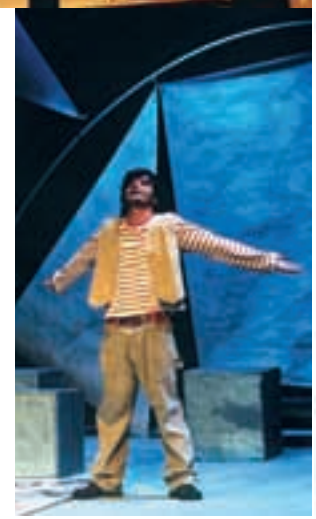
As montaxes da Aula no 3.º nivel, Maricastaña, son:
1992: *O sangue do tempo*, de García Pintado.
1993: *Amantes e outros estraños*, sobre textos de T. Williams, P. Highsmith, Dario Fo, Franca Rame e Á. Cuña.
1994: *Caleidoscopio e faros de hoxe*, de Sergi Belbel.
1995: *Ubú Rei*, de A. Jarry.
1996: *Terror e miseria da nación poderosa*, de Bertolt Brecht.
1997: *Hamlet*, de W. Shakespeare.
1998: *No tempo do crepúsculo*, de Max Aub, Maricastaña e Fernando Dacosta.
1999: *O país das últimas cousas*, dramaturxia de F. Dacosta a partir da novela de Paul Auster.
2000: *Conto de inverno*, de W. Shakespeare.
2001: *Vodas de sangue*, de F. García Lorca.
2002: *Fahrenheit 451*, dramaturxia de F. Dacosta a partir da novela de Ray Bradbury.
2003: *O despertar*, baseada en *Despertar de primavera,* de Frank Wedekind.
2004: *Tótem*, dramaturxia de F. Dacosta a partir de *Señor das moscas,* de W. Golding.
2005: *Frankenstein*, dramaturxia de F. Dacosta a partir da novela de Mary W. Shelley.

O 2.º nivel, Cordelia, puxo en escena:
1999: Escenas de Goytisolo, Nieva, A. Jornet, Rubín, J. Pujol e Halvorson.

determinada. É dicir: segundo o número de persoas que haxa no 3º nivel, as súas capacidades, o traballo que convén desenvolver para a súa formación e aquilo que se desexa transmitir, xurdirá o espectáculo.

As **representacións** son un camiño de coñecemento importantísimo para o alumno universitario. Pasando por esa experiencia será capaz de entender moito mellor calquera representación que presencie ao longo da súa vida. Na Aula ourensá hai a posibilidade, ademais, de contrastar espectadores de toda a Península, o que enriquece a bagaxe dos alumnos.

Progresivamente, a dramaturxia propia vai tendo un papel máis importante.



'Vodas de sangue' (2001). 'Fahrenheit 451' (2002). Carteis de Pablo Otero para 'O despertar' e 'Frankenstein'.

2000: *Os ecos da Celestina.*
2001: *Fuenteovejuna en proceso.*
2002: *Ao redor de Shakespeare.*
2003: *Ítaca 16-03.*
2004: Escena de *Rei Lear.*
2005: *Máis alá da estación.*
As dramaturxias e direccións corren a cargo de Elena Seijo e Fina Calleja.

Rosaura, o 1.º nivel, fai teatro de rúa, escenas en escaparates, accións e desfiles. Corre a cargo de Sabela Gago. Suso Díaz é o realizador das escenografías e deseños de luz. Cómpre sinalar no aspecto técnico a colaboradores como Ruth Díaz, Mónica G. Sueiro ou Pablo Otero *Peixe.*

A Aula participou en **mostras e encontros universitarios** de:
Ourense (1992-93-94-95-96-97-98-99-2000-01-02-03-04-05); **Chaves, Portugal** (1992-93); **Pontevedra** (1994-95-96-97-98-2001-03-04-05); **Vigo** (1994-98-99-2000-01-02-04); **Vilanova de Arousa** (1996); **Lugo** (1996-97-98-99-2001-02-03-04-05); **Covilhã, Portugal** (1996-98-99-2000-02-03-04-05); **Compostela** (1997-98-99-2000-01-02-03-04-05); **A Coruña** (1997-2000-01-02-03-04-05); **Badaxoz** (1997-98-99-2000-02-04); **Cáceres** (1997-98-99-2000-01-02-03-04-05) **Cádiz** (1998-99-2003-04); **Coimbra, Portugal** (1998); **Alacante** (1998); **Murcia** (1998-2002); **Zaragoza** (1999-2000-04); **Puerto Real** (1999-2003); **Almería** (1999); **Madrid** (1999); **Xerez** (2000-04); **Lisboa, Portugal** (2000-03-05); **Muros** (2001); **Plasencia** (2001-05); **Xaén** (2001-05); **Burgos** (2001); **Eibar** (2003); **Mérida** (2003); **Casablanca, Marrocos** (2003-04); **Aveiro, Portugal** (2005).

III. OS CICLOS DE CONFERENCIAS, encontros e cursos extra, que desde o ano 1995 teñen traído persoas destacadas no eido teatral e cultural galego e estatal.

Esta actividade persegue varios obxectivos de intervención teatral:
Por unha banda, os alumnos coñecen autores, directores, críticos, actores, etc. que viven no terreo profesional. O coñecemento produce unha comprensión de situacións laborais, de propostas artísticas, de realidades daquel ámbito no que están levando a cabo os seus estudos. Escoitan a aqueles que viron subidos aos escenarios, fanse partícipes dos seus medos e ilusións, das súas propostas e dos seus universos.

Luis García Berlanga e Fernando Dacosta. Albert Boadella e Ánxeles Cuña. Quique San Francisco, Ernesto Chao e Olga Mojón.

Por outra banda, engádese a isto a presenza de figuras de recoñecido prestixio (casos de Belbel, Berlanga ou Boadella), ábrese ao mesmo tempo a toda a cidadanía, e a mestura ofrece unhas salas de conferencias cheas onde se está a falar de arte, de interpretación, de aspectos laborais e de teatro galego: outórgaselle ao cidadán a posibilidade de coñecer, de sensibilizarse. Dáselle a importancia de estar alí e compartir, preguntar, criticar directamente.

Dentro das conferencias: Sergi Belbel, Ánxeles Cuña, Quico Cadaval, Begoña Muñoz, Pilar Pereira, María Bouzas, Luis García Berlanga, Antonio Gómez Rufo, María Pujalte, Evaristo Calvo, Víctor L. Mosqueira, Albert Boadella, Cándido Pazó, Camilo Franco, Rosa Álvarez, Rubén García, Antón Lamapereira, Quique San Francisco, Ernesto Chao, Manuel Martín Cuenca, Luís Tosar, Antonio Durán *Morris,* Miguel de Lira, Míriam Gallego, Jorge Sanz e Carmelo Gómez (na celebración dos 25 anos de Sarabela) son os nomes que pasaron ata o de agora por este ciclo para falar de temas como a dirección teatral, a escrita teatral, a interpretación, o cine español onte, hoxe e mañá; un teatro para unha sociedade, ou a recepción teatral.

Dentro dos cursos extra: Marifé Santiago, Jesús Maestro, Ánxeles Cuña, Marcos Orsi, Vicente Fuentes, Rosa Yuki (Xapón), Rodolfo Nome (Chile), Cintia Colavita (Italia), Clemence Bücher (Francia), Tito R. Asorey, Jesús Costa...

IV. O TEATRO INFANTIL E A MOTI

Desde o ano 2004, coa creación da Aula Universitaria de Teatro Infantil, desenvólvese unha actividade cun grupo á parte dos tres niveis anteriores. Formación teatral e posta en escena dunha obra. No ano 2004, *O merlo branco,* de Cándido Pazó. Nese mesmo ano xorde a MOTI (Mostra de Teatro Infantil de Ourense). Con 8 representacións que acadaron o cheo total (2.500 espectadores ademais das accións e os espectáculos de rúa). As compañías de teatro profesional, neste caso, viñeron de Aragón, Madrid, Cataluña, País Vasco, Valencia...

Olga Mojón, Fernando Dacosta, Luís Tosar, Manuel Martín Cuenca e Antonio Durán 'Morris'. Acción de Cordelia na Miteu do 97

v. A MITEU (MOSTRA INTERNACIONAL DE TEATRO UNIVERSITARIO)

A Aula de Ourense organiza en 1994 a I Mostra de Teatro Galego Universitario de Ourense, que pasará en 1996 a constituírse na I MITEU (Mostra Ibérica/Internacional de Teatro Universitario).

Esta Mostra pretende potenciar o intercambio artístico e humano entre grupos galegos e grupos da Península ou de fóra dela. Ao remate das funcións establécese un coloquio sobre a obra e sobre os procesos de ensaios e as distintas xestións dos grupos universitarios. As datas de celebración son na segunda quincena do mes de abril.

O seu ámbito fundamental é a Península Ibérica, pero teñen asistido grupos dos cinco continentes.

¿QUE É A MITEU? MITEU son as siglas de Mostra Internacional de Teatro Universitario de Ourense. O feito de manter «TEU» contén unha referencia ao movemento de teatro universitario que se presentou cunha forza fundamental para o teatro e a cultura deste Estado na década dos 70. Así mesmo, xa que o ámbito fundamental de programación universitaria é a Península Ibérica o «I» tamén serve para designar iso, Ibérica, ao igual que cando se trata de Mostra Iberoamericana.

¿POR QUE SE FAI? No ano 1994 enténdese como necesidade dos alumnos-artistas o feito de presentar os seus traballos interpretativos en máis campus que o propio. Hai que ter en conta que desde o ano 90 funciona a Aula de Teatro de Santiago e que hai movemento teatral universitario (mediante un Clube da Universidade) na Coruña. Únese tamén Lugo. O teatro Universitario de Galicia ten posibilidade de crear un circuíto. Ese é o ano de nacemento da I Mostra Galega de Teatro Universitario de Ourense, organizada e creada, como tantas e tantas cousas, por Ánxeles Cuña.

En 1996 hai un incremento de alumnado considerable nas Aulas, os directores perfilan modelos de Mostra de grande interese e con resposta de público, e a Universidade entende que está diante dun escaparate cultural de gran futuro con implicación nas distintas cidades. Nace o proxecto MITEU, parello ás Mostras de Vigo, Pontevedra, Lugo, Santiago e Coruña. Cada unha coa súa marca e a súa pegada.

¿PARA QUE? A Mostra de Teatro é a culminación da actividade da Aula de Teatro Universitaria e un factor de intervención social e cultural de grande importancia na cidade de Ourense.

Por iso, e nun marco universitario que está ofrecendo unha panorámica internacional dos autores, directores e intérpretes do século XXI, o debate, a formulación de interrogantes e respostas, a explicación de maneiras de enfrontar os traballos, a clarificación de contextos sociais (especialmente nos grupos de fóra da Península) serven para os artistas-estudantes e para os espectadores. Hai que ter en conta que estamos a ver, en moitos casos, os intérpretes e directores que rexerán o teatro dos vindeiros anos.

Trátase, en definitiva, de potenciar o intercambio artístico e humano entre actores universitarios galegos, da Península Ibérica e de fóra dela. E, a carón disto, nun tempo concentrado entre a inauguración e a clausura, achegar historias e xeitos de contalas diversos a Ourense e á súa Universidade. Que os cidadáns viaxen por este o noso mundo co billete que inclúe a entrada e coa equipaxe do seu maxín.

¿POR QUEN SE PON EN PÉ? A idea parte desde a dirección da Aula como complemento formativo.

Saída do desfile na I Miteu. Grupo de teatro de Londrina (Brasil) na II Miteu. Kyoto (Xapón) na IV Miteu.

A idea da Mostra proponse á Universidade e na organización colabora o Vicerreitorado de Extensión Universitaria da Universidade de Vigo e posteriormente o de Planificación e Desenvolvemento do Campus de Ourense. Ao longo dos anos e progresivamente foron entrando patrocinadores na MITEU: Concello de Ourense (Áreas de Cultura e de Educación), IGAEM, Deputación Provincial... A sede é o Teatro Principal. Tense celebrado tamén no Liceo, no novo Auditorio de Ourense, nas rúas, nos pubs...

¿ONDE SE DESENVOLVE? O ámbito da MITEU é Ourense. É esta unha cidade de gran tradición teatral con grupos que desde os 70 percorren en maior ou menor medida Galicia e o Estado, ademais de seren dinamizadores culturais constantes: Valle-Inclán, Histrión 70, Caritel, Rúa Viva, Escena, Mariluz Villar, Maricastaña, Sarabela...

No contorno da cidade están o Festival Internacional de Teatro de Ribadavia e o Festival de Teatro Galego do Carballiño. A cidade responde a características especiais en canto á mobilización posible neste tipo de eventos.

¿CANDO? No mes de abril. A elección fundaméntase en que antes sería difícil que estivesen as montaxes, xa que os grupos universitarios adoitan comezar o traballo no mes de outubro. Por outra banda hai que fuxir dos exames de febreiro e de xuño (é un teatro feito por universitarios e a base do público tamén é universitaria). Ademais, sitúase no tempo a distancia do Festival de Ribadavia (xullo) e do Carballiño (setembro), así como do Festival de Cine Independente de Ourense (novembro), algo que hai que ter en conta de cara á repercusión nos medios de comunicación.

¿COMO É A MITEU? En canto á súa organización, a Mostra de Teatro Universitario de Ourense remata no mes de xuño cos informes, as contas, os balances, etc., e comeza no mes de setembro cos proxectos, a petición do Teatro e as primeiras cartas. Polo medio, moreas de chamadas, envíos, dosieres indo e volvendo, cálculos e xestións, moitas xestións.

No mes de outubro sae a primeira carta para todas as universidades de España e de Portugal, o espazo de programación orixinario da Mostra: a Península Ibérica.

Despois de manter contactos cos patrocinadores vese a viabilidade de organizar unha Mostra Internacional de Teatro. Comezan os contactos cos países obxecto de interese por variadas circunstancias artísticas, sociais e políticas: a MITEU busca as voces acaladas.

No mes de decembro adoita haber máis solicitudes das que se podían acoller.

No mes de febreiro está a programación practicamente pechada. Veñen os contactos cos grupos seleccionados, a petición de máis información (un mes antes vai o programa á imprenta). Explícanse as condicións da Mostra (como no resto do Estado, os grupos que asisten a unha mostra teñen financiada a viaxe pola súa universidade. O aloxamento, a manutención, a cobertura técnica, os espazos, a promoción, etc., corren a cargo da organización).

O organigrama da Miteu

DIRECTOR: Fernando Dacosta
COORDINADORA: Elena Seijo
RELACIÓNS PÚBLICAS: Fina Calleja
PLANOS E PRENSA: Sabela Gago
TÉCNICOS DA MOSTRA: Suso Díaz, Rubén Dobaño, José Manuel Bayón, Lalo Gallego, Marcos Andrés..., ademais dos técnicos do teatro
DESEÑO GRÁFICO: 1:Media. Deseño e comunicación

Grupos de Venecia (Italia), Covilhã e Lisboa (Portugal) e Almería na IV Miteu. Actuación de Cordelia na IV Miteu.

EQUIPO ORGANIZADOR: Ánxeles Cuña, Flor Figueroa, Begoña Muñoz, Araceli Gallego...

A PROMOCIÓN. Son varias as fases de promoción e varios tamén os recursos empregados para que a Mostra Universitaria de Ourense sexa, ano tras ano, unha das de mellor acollida de toda a Península.

É certo que hai factores non previsibles, que fan que nunca, no eido artístico en xeral, poida chegar a dicirse que algo «funciona» de cara á presenza masiva de espectadores (se se ten en conta, sobre todo, que o ámbito no que nos movemos, o universitario, implica a falta de perfección, de pericia técnica, xa que non deixa de ser unha mostra de procesos educativos-teatrais), pero o que si resulta imprescindible é, dentro dos medios económicos cos que se conta, botar moita imaxinación e moito tempo na procura de espectadores. Buscamos seducir os espectadores para que acudan ao teatro.

Entre os meses de decembro e xaneiro fixéronse enquisas á poboación ourensá, reparto de preto de 5.000 octavillas en puntos como a Universidade, o Concello, institutos, oficinas onde hai movemento de xente, cafés e librarías, e outras accións publicitarias. Faise publicidade da Mostra tres meses antes de que comece.

Desde unha semana antes entréganse **octavillas** de diversas cores e postais por moitos puntos da cidade coa programación da Mostra.

Unhas semanas antes faise a **rolda de prensa** de presentación da Mostra. Unha coidada convocatoria e o interese dos medios de comunicación fai que teña unha grande repercusión.

Ao principio da Mostra é tradicional a realización dun **desfile** polas rúas da cidade con música e traxes vistosos. Pórtase unha banda que anuncia a Mostra e repártense octavillas.

Todos os días hai **encontros coa prensa** para que entrevisten aos responsables artísticos e/ou de xestión dos distintos grupos que chegan á Mostra. A prensa escrita da cidade responde dun xeito excepcional á convocatoria, polo que cada día hai información.

Non se desbotan **outros medios** de promoción, entre os que se encontran **bandas na rúa, carteis,** presenza en programas de radio, fomento de entrevistas aos participantes, asistencia á televisión local ou autonómica, reparto de pases ás entidades colaboradoras, etc.

A campaña conta coa participación da **Área de Educación** do Concello de Ourense, polo que todos os días asisten un número importante de alumnos de Ensino secundario.

Carteis de 1:Media. Lisboa (Portugal) na IV Miteu.

OS COLOQUIOS. Rematada a obra, e como se anuncia nos programas e nos carteis de entrada ao teatro, hai coloquios sobre as propostas escénicas que se acaban de ver. É esta unha práctica que propón a Mostra de Ourense desde o comezo e que retoma a fórmula dos 70 e de encontros de teatro nacionais de Teatro Xoven de finais dos 80.

Agora parece difícil poder reflexionar sobre os traballos; sempre se anda na procura de persoas que falen do que se acaba de ver. A suposta indiferenza, o non saber o grao de acollida da montaxe, é incómodo. É posible recibir unha idea mediante o aplauso, pero tamén é certo que, agás casos de claro apoio dos espectadores polo clamor ao rematar a obra, ou, no caso contrario, de silencio, o aplauso é unha fórmula que sofre un certo anquilosamento: o espectador responde dun xeito semellante a obras que o emocionaron ou a obras que non disfrutaron.

Por iso, e nun marco universitario que está ofrecendo unha panorámica internacional dos autores, directores e intérpretes do século XXI, o debate, a formulación de interrogantes e respostas, a explicación de maneiras de enfrontar os traballos, a clarificación de contextos sociais (especialmente nos grupos de fóra da Península) serven para os artistas-estudantes e para os espectadores. Hai que ter en conta que estamos a ver, en moitos casos, os intérpretes e directores que rexerán o teatro do século XXI.

Ás veces o debate vólvese áspero, pero sempre é enriquecedor. En todo caso, a presenza constante de espectadores ao remate das obras, nun tempo que pode chegar a ser o mesmo que o da representación en ocasións, fai que a organización manteña os coloquios como peculiaridade desta Mostra. Outro xeito de aprendizaxe.

O INTERCAMBIO. Ademais dos coloquios, a MITEU propicia o intercambio de experiencias nos xantares e nas ceas, nos paseos, nas representacións en pubs...

Así mesmo, os grupos comparten albergue ou hotel e as ganas de diversión e coñecemento ao remate das representacións.

A fórmula de que o grupo que chega á Mostra pague a súa viaxe reprodúcese no resto do Estado e de Portugal. Isto propicia o intercambio. No caso dos grupos de fóra da Península finánciase a metade da pasaxe. Se proveñen de países con dificultades económicas custéase toda a viaxe.

Cada función, cada coloquio é un intercambio. Coa MITEU viaxamos dun xeito inesquecible a Londrina (Brasil), Abidjan (Costa de Marfil), Temuco (Chile), Kyoto (Xapón), Santa Fe (Arxentina), Budapest (Hungría) e Ramala (Palestina); tantos e tantos lugares... Voces que encheron para sempre o noso maxín e nosa respiración.

O PREMIO DE DRAMATURXIA «CARLOS COUCEIRO». A razón do nome é a homenaxe sentida, emocionada e merecida que lle brindamos ao noso compañeiro desaparecido no ano 99, o dramaturgo Carlos Couceiro Carro.

Grupo de Estremadura na IV Miteu.

Carlos marchou demasiado axiña e, ao tempo, está connosco, escribindo coa súa agudeza única. A MITEU parecía un bo marco para lembralo.

Con este premio preténdese estimular a creación dramática dos novos autores cara a un teatro novo, orixinal e enriquecedor para a intelixencia e o espírito crítico das persoas.

Cada ano establécese un xurado que valore todas as propostas presentadas na Mostra. Tamén se establece un premio do espectador.

No terreo dos patrocinios, o premio creouse grazas ao apoio de CITIBANK (un ano), posteriormente de Caixanova (dous anos) e finalmente do Teatro Principal.

Breve historia da Miteu

I MITEU (ALGO SE MOVE EN OURENSE)

Realizouse no Liceo Recreo Ourensán no ano 1996.

Foi 'Mostra Ibérica de Teatro Universitario'.

Reuniu 9 grupos da Península Ibérica: Ourense, Pontevedra, País Vasco, Sevilla, Zaragoza, Santiago (2), Lisboa e Lugo.

O seu antecedente era a Mostra Galega de Teatro Universitario de Ourense, que levaba dúas edicións realizadas.

II MITEU (A MOSTRA DUNHA CIDADE, O TEATRO DUNHA UNIVERSIDADE)

Realizouse no Teatro Principal no ano 1997.

Foi 'Mostra Iberoamericana de Teatro Universitario'.

Chegou aos 3.000 espectadores.

Reuniu 14 grupos de 5 países distintos: Santiago (2), Pontevedra, Santa Fe (Arxentina), Lleida, Lisboa, Covilhã (Portugal), Cáceres, Ourense, Vigo, A Habana (Cuba), Lugo, A Coruña e Londrina (Brasil).

III MITEU

Realizouse no Teatro Principal no ano 1998.

Foi 'Mostra Ibérica de Teatro Universitario'.

Superou os 3.000 espectadores (máis de 200 de media diaria).

Reuniu 15 grupos: Córdoba, Compostela (2), Lugo, Madrid, Sevilla, Barcelona, Getxo, A Coruña, Covilhã (Portugal), Alacante, Ourense (2), Badaxoz e Pontevedra.

IV MITEU

Realizouse no Teatro Principal no ano 1999.

Foi 'Mostra Internacional de Teatro Universitario'.

Reuniu 3.920 espectadores, cunha media de 261,3 ao día.

Houbo 16 espectáculos de 5 países e 3 continentes distintos: Zaragoza, Xaén, Compostela (2), Ourense (2), Cáceres, A Coruña, Venecia (Italia), Covilhã (Portugal), Madrid, Bucaramanga (Colombia), Almería, Kyoto (Xapón) e Málaga.

V MITEU (5 ANOS, 5 CONTINENTES)

Realizouse no Teatro Principal no ano 2000.

Foi 'Mostra Internacional de Teatro Universitario'. Completou os 5 continentes no quinto ano.

Tivo 3.512 espectadores (media diaria de 206,5).

Reuniu 17 espectáculos de 11 universidades, 4 países e 3 continentes: Ourense (2), Badaxoz, Lugo, Lisboa, Abidjan (Costa de Marfil), Tenerife, Vigo, Alacante, Eibar, Zaragoza, Brisbane (Australia), Araba, Compostela e Covilhã (Portugal).

VI MITEU (OURENSE, ESPACIO TEATRAL)

Realizouse no Teatro Principal no ano 2001.

Foi 'Mostra Internacional de Teatro Universitario'.

Tivo 5.101 espectadores (3.951 no teatro).
Reuniu 23 espectáculos de 12 universidades, 5 países e 2 continentes: Ourense (3), Burgos, Vigo, Pontevedra, Zaragoza, Madrid, París (Francia), Compostela (2), Tegucigalpa (Honduras), Covilhã (Portugal), A Coruña, Lugo (2), Cáceres, Venecia (Italia) e Barcelona.

VII MITEU

Realizouse no Teatro Principal no ano 2002.
Foi 'Mostra Internacional de Teatro Universitario'.
Tivo 5.400 espectadores (3.900 no teatro).
Reuniu 21 espectáculos de 14 universidades, 4 países e 2 continentes: Ourense (3), A Coruña, Querétaro (México), Lisboa, Zaragoza, Xaén, Alcalá, Pontevedra, Vigo, Santiago, Illas Baleares, Temuco (Chile), Salamanca, Lugo (2), Cáceres, Coimbra e Alacante (2).
Incorpórase á MITEU o ciclo de conferencias da Aula (IV Ciclo, con Quique San Francisco e Ernesto Chao).

VIII MITEU

Realizouse no Teatro Principal no ano 2003.
Foi 'Mostra Internacional de Teatro Universitario'.
Tivo 5.781 espectadores (3.801 no teatro).
Reuniu 21 espectáculos de 12 universidades, 5 países e 3 continentes: Ourense (3), Compostela, Lugo (2), Covilhã (Portugal) (2), Baleares, Pontevedra, Vigo, Madrid, Aveiro (Portugal), A Coruña, Querétaro (México), Badaxoz, Angola, Xaén e Marrocos; concerto (Lamatumbá e grupo angolano), contada colectiva.
Mantense na MITEU o ciclo de conferencias da Aula (V Ciclo, con Jorge Sanz, Miguel de Lira e Míriam Gallego).

IX MITEU

Realizouse no Teatro Principal e noutros espazos no ano 2004.
Foi 'Mostra Internacional de Teatro Universitario'.
Contou con varios grupos profesionais.
Tivo 6.900 espectadores.
Reuniu 24 espectáculos; 12 universidades; 3 grupos profesionais; 3 grupos de música; 1 día de conferencias; 2 obradoiros teatrais; 2 espectáculos de maxia; 2 exposicións; 4 países (aos que hai que sumar Italia e Francia, procedencia das profesoras dos obradoiros): Ourense (3), Lugo (2), Covilhã (Portugal) (2), Zaragoza, Pontevedra, Granada, Madrid, Coimbra (Portugal), A Coruña, Budapest (Hungría), Plasencia, Huelva, Valladolid, Birmingham (Inglaterra); Quinquilláns, Mofa e Befa, Quico Cadaval, concertos (Xestreu, El Pararrayos, Deluxe), exposicións (Pepe Vilamoure e Pablo Otero).

X MITEU

Realizouse no Teatro Principal, no Auditorio e noutros espazos no ano 2005.
Foi 'Mostra Internacional de Teatro Universitario'.
Contou con varios grupos profesionais.
Tivo 9.300 espectadores.
Nesta Mostra: foron 26 espectáculos; 4 países, 11 universidades; 6 grupos profesionais; 1 día de conferencias; 1 obradoiro teatral; 1 espectáculo de maxia; 2 exposicións; 4 países: Ourense (5), Lugo (2), Covilhã (Portugal), Italia, Madrid, A Coruña, Coimbra (Portugal), Pontevedra (2), Vigo, Lisboa (Portugal), Compostela (3), Albacete (2), Aveiro (Portugal), Valladolid, Barcelona, Cáceres, Ramala (Palestina); Leo Bassi, Mago Romondi, Yllana, Quico Cadaval e Carlos Blanco cos Cool Hamster, Mofa e Befa; exposicións (Palestina en fotos, Palestina en debuxos).
160 actores e actrices participantes, 52 técnicos de montaxe, escenografía, luz e

Covilhã (Portugal) na V Miteu.
Zaragoza na VII Miteu.
Abidjan (Costa de Marfil) na V Miteu.

Coimbra (Portugal), Madrid, Huelva, Pontevedra, Zaragoza, Xaén e Estremadura na IX Miteu.

son, 23 directores e directoras, 27 autores, 1 mago, 7 músicos, 15 profesores de cursos, 1 profesor de obradoiro, 2 persoas na organización da Mostra durante todo o ano, 10 persoas como equipo para a Mostra, 55 alumnos colaborando na organización.

O POUSO. Moitas son as cousas que deixa, ano tras ano, a Mostra Internacional de Teatro Universitario de Ourense.

Unha gran parte pode intuírse ou desprenderse do exposto aquí. Outras moitas experiencias quedan nas lembranzas dos espectadores, nas mentes dos participantes...

Na MITEU hai movemento de moitas persoas, hai aprendizaxe, hai calor, hai traballo, hai dificultades para levar cos medios dispoñibles unha Mostra desta importancia, hai vontade, hai crítica, hai momentos que quedan nas pedras da cidade, ou na copa dalgún pub, ou nunha butaca de platea..., hai cariño.

Limitarémonos a dicir, como o incerto señor:[28] *Páxinas hai en min que a min mesmo mas vedo. Outras soamente as podería ler eu, finxindo coa miña voz máis confidente, coma quen agasalla a escuso cun vaso de licor de precio, vido de moi lonxe* [...]. *Outras páxinas de meu son confusos soños emborrallados. Outras hai que son un pouquiño de música doce á hora vespertina...* A MITEU, quizais...

Ademais dos cinco apartados especificados, hai outras actividades como os desfiles, as animacións nas rúas e outro tipo de accións ou *happenings* con compoñente crítico e/ou lúdico. Tamén está a **VÍDEO-BIBLIOTECA**, que funciona como arquivo e como outra posibilidade de expansión cultural. A cultura non debe ir contra a natura, e menos no actor. Han de ser complementarias. O actor intelixente e culto, como calquera persoa, é máis libre, é capaz de amosar o seu ser crítico e artístico e con iso é tamén capaz de involucrar e facer disfrutar á súa comunidade.

No ano 1998 levouse cabo a acción teatral dos tres niveis da Aula *Viaxe na noite esquecida,* no Campus de Ourense. No ano 2003, tamén os tres niveis fixeron *Perfusión,* acción teatral que percorreu espazos públicos de toda a cidade. Ademais, a Aula colabora ocasionalmente con Amnistía Internacional, Special Olimpics, grupos musicais e outras organizacións.

A Aula ten recibido diversos **premios e distincións:**

— Premios XUVE 95, 97 e 99 por *Ubú rei, Hamlet* e *O país das últimas cousas,* respectivamente.

— Finalista XUVE 96, 98 e 2000 por *Terror e miseria, No tempo do crepúsculo* e *Conto de inverno,* respectivamente.

— Premio FITUC (Festival Internacional de Teatro Universitario de Casablanca,

[28] *Ibid.* nota 27.

Maricastaña e Cordelia, Budapest (Hungría), Granada na IX Miteu.

Marrocos) 2003 á mellor actriz protagonista, á mellor actriz secundaria e á mellor escenografía por *O despertar.*

— Premio do espectador do Festival Internacional de Teatro Universitario de COVILHÃ (Portugal) 2004 por *Tótem.*

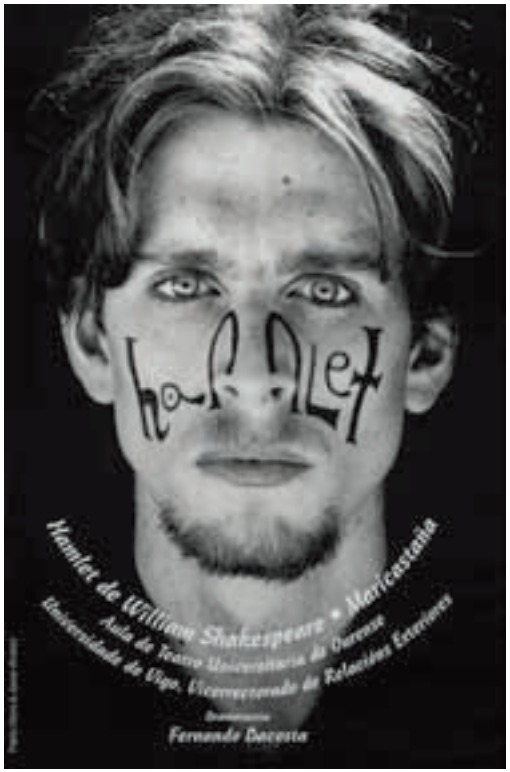
— Premio do Instituto Cervantes de Casablanca (Marrocos) pola participación no FITUC 2004 con *Tótem.*

NÓMINA

(Velaquí o desexo de ofrecer unha nómina de alumnas-actrices e alumnos-actores que pasaron pola Aula de Teatro. Vai por ano de entrada e espectáculo realizado. Faltarán nomes. Perdón. Os arquivos anteriores aos ordenadores xeneralizados cambiaron de casas e almacéns. Estarán igual e sempre nesta Aula.

Con todos vostedes:

Ruth Díaz, Eva Fernández, Ana Montero, José María Gómez, Pablo García, Sonia Ferro, Cristina, Andrea, Toño Iglesias, Javier Millán, Mónica G. Sueiro, Sergio Zearreta, Cristina Carro, Txus Lence, Lidia Gómez, Maite Gómez, Juanjo García, Pablo Silva, Óscar Ortega, Miguel Freire, Paz Grande, Iñaki Lema, Laura González, Cristina Ponce, Elisa Anta, Tito R. Asorey, Anxos Cabada, María López, Eva Aguilera, Anxo Blanco, David Rubín, Magola Encinas, Elizabeth Caride, Luz Moscosa, Begoña González, Noa Nicolás, Alejandra Díaz, Begoña Díaz, Salomé Rodríguez, Iria de Pazos, Anabel Castro, Ruth Sabucedo, Dorinda Udías, Mónica Varela, Xoán Carlos Lorenzo, Carmen Suárez, Susana Nóvoa, Lucía Gómez, Teresa Estévez, Beatriz R. Bóveda, Tegra Vázquez, Lois Magariños, Elena González, Sonia de Sendón, Begoña Mayra, Pilar Romero, Marta G. Nóvoa, María Gallego, Esther Movilla, Míriam Blanco, Xaime Mateo, Míriam, Dani Rocha, Carlos Rafael, Lucía, María Feijoo, Nate Borrajo, Eva Vilar, César J. López, Gema Pérez, Daniele Tommasini, Montse Blanco, Iolanda Rivero, Mercedes de Santaló, Alejandro Blanco, Marisol González, Javier Vila, Beatriz Ferro, Paula Ameijeiras, Lina Pérez, Trini Domínguez, María Díaz, Iago López, Alfonso Míguez, Beatriz Rañó, Beti Yáñez, Natalia Taboada, Pilar González, Patricia Álvarez, Ledicia Álvarez *Lele,* Uxía Pérez, Cristina Alsira, Marisol González, Lourdes Souto, Míriam Rodríguez Torres, Carmen Méndez, Manel Precedo, Patricia Gómez, Irene Fernández, Óscar Lorenzo, Jorge Martínez, Carmen Aranda, Tito Escudero, Beatriz Medeiros, Paula Aznar, Galicia Gutiérrez *Gali,* Belén Iglesias, Ariadna Losada, Cristina Campos, Mariló Arias, Iván Xusto, Alberto Gesteira, Pilar C. Aparicio, Francisco Trelles *Capi,* David Varela, Patricia Portela, Lorena Sotelo, Valvamuz Coterillo, Graciela Rojo, Leo Cadaya, Froila López, Rafael Meixus, Míriam Rodríguez, Carmen Gil, Yu Estévez, Marie Feltz, Manuel Fernández, Celso Ferro, Teté García, Natalia Gómez, Abraham Herrero, Ana Belén Iglesias, Iria Loisa Justo, Miguel Anxo Martínez, Marta Pérez, Iria Piñeiro, Eva Prieto, Aitor Rey, Francisco Rodríguez, María José Sousa, Elena Tourón, Paloma Ugilde, Eva Reyes Leiro, Cristina Iglesias, Conchi Pérez, Lucía Méndez, Héctor Casas, Nuria Rodríguez, Laura Mosca, Doa Ocampo, Ventura Bretal, Paula Cardaveira, Leticia Cerdeira, Belén Andrade, Tania



'Hamlet' (1997) Cartel para a obra feito por Pablo Otero e Javier Álvarez

González, Olaia Salgado, Óscar Docampo, César Carballo, Paula Dopazo, Tamara Rojas, Rafa Álvarez, Pilar, Craciela, Silvia Domínguez, Sara Rey, Ana María Seijo, Raquel Penín, Adán Rey, Uxía González, Rosa Diéguez, Pablo Montenegro, Jonathan González, Jesús Mira, Céline Fournet, Juan Méndez, Iria Justo, Míriam Castro, Silvia Domínguez, Saleta Fontaíñas, Celsa González, Rubén Salgado, Alberto Gutiérrez, Carmen Méndez, Eva Tato, Laura María Pereira, María del Molino, Vanessa Merelles, Brais Moreno, e o etcétera do nome que puido non ir ou ir con incorreccións, pero que está.

'HAMLET' DE WILLIAM SHAKESPEARE

UNHA MONTAXE DA AULA DE TEATRO UNIVERSITARIA DE OURENSE. Fernando Dacosta

No curso 1996-97 a Aula de Teatro Universitaria de Ourense monta *Hamlet,* de William Shakespeare.

Os motivos para achegarse a esta obra son, probablemente, tan poderosos coma os motivos para non facelo. Xunto aos valores literarios, as enormes posibilidades escénicas ou as múltiples lecturas das pasaxes, está o medo de enfrontarse a un xigante, a unha creación que vai máis aló do creador.

O certo é que non hai nocións de que HAMLET, o texto de Shakespeare, se teña montado en Galicia, algo que pode parecer, cando menos, necesario. Pero non foi iso, sen dúbida, o que máis atraía. Tal e como aparecía no programa de man da peza, moi pronto chegaremos ao cuarto século despois da escrita de HAMLET. Se Shakespeare é autor entre autores, HAMLET é peza entre pezas. É posible que haxa outras moitas máis fermosas, máis perfectas, pero é moi difícil que haxa pezas que enxendren desde a literatura tanta literatura, tanta crítica, tanta filosofía, tanto teatro.

Houbo un crime. Ese é o motor da obra HAMLET.

Nun mundo desencaixado, nunha Dinamarca na que algo cheira a podre, un mozo recibe un mandato do alén.

O heroe ten que enfrontarse coa corrupción, coa desorde, coa súa conciencia de home moderno nun mundo bárbaro. Para iso contará con amigos e con instrumentos poderosos, pero terá en fronte inimigos e instrumentos que farán da vinganza unha empresa ardua.

Para que moverse e facer ruído se, pasado o tempo, podemos obter o trono? Quen se move demasiado nun mundo inmobilista pode ser destruído, quen se adapta ao medio decadente pode medrar.

Quizais Hamlet sexa un anacrónico «antiburgués», un deses elementos molestos que ten toda sociedade e que ten a teima de achegar o espello ás conciencias para que vexamos o pozo mouro que hai en cada un.

Cunqueiro deixounos escrito no seu *Don Hamlet* que, cando as pantasmas se atopan, se fan a seguinte pregunta: «Como podemos ao mesmo tempo existir e non existir?». Quizais a resposta dea claves para o fenómeno HAMLET: Teatro.

As versións literarias ás que se pode recorrer son múltiples. Algunhas delatan o paso do tempo máis ca outras e algunhas achegan unha tradución de certas pasaxes ben máis interesante ca outras. Das moitas revisadas quedamos coa de Manuel Ángel Conejero (bilingüe en inglés e castelán) e, en maior medida, coa de Miguel Pérez Romero (bilingüe en inglés e galego). O traballo do estudoso galego é digno de eloxio. Gaña a obra en ritmo ao rachar cunha retórica que vai máis aló do texto orixinal en moitas versións e ao ofrecer unha tradución máis certeira, ao meu entender, de determinadas pasaxes, co que se gaña en claridade.

O exceso de retórica, dun suposto agrandamento-enxalzamento das palabras do texto, fan que se perda en viveza, en forza dramática nunha peza que está chea dela.

Hai unha cantidade enorme de **estudos** sobre a peza de Shakespeare, ademais de versións que afondan sobre determinados aspectos da peza. Deses estudos quedámonos fundamentalmente cos de Manuel Ángel Conejero; Cándido Pérez Gallego (e a súa *Hamletología*); Esther Sánchez Pardo, Leopoldo Mateo, Martínez Luciano, Claramunt López ou Sola Buil (en *Guía de Hamlet*); Jan Kott; ou o aínda ben interesante de Salvador de Madariaga (*El Hamlet de Shakespeare*).

Un dos grandes retos á hora de facer a montaxe é concienciarse de que, como director, como actores, como técnicos, estamos a dirixirnos a espectadores de finais do século XX e non de principios do século XVII. Case catrocentos anos separan os receptores do espectáculo «orixinal» dos de hoxe. Shakespeare era autor, actor, director e empresario, é dicir, podemos supor que a súa pretensión era intervir directamente nos espectadores que asistían ás representacións das súas pezas. Catro séculos despois non podemos obviar isto, e, do mesmo xeito, debemos utilizar a expresión teatral da nosa época para comunicar a mensaxe dese texto aos espectadores de hoxe. Non estou a falar aquí de actualización temporal só formal, que se pode resolver con traxes de hoxe e cunha escenografía contemporánea que encerre un teatro arcaico e mortalmente aburrido para o espectador. Estamos a falar dunha actualización do sentido, dunha re-presentación de hoxe na que o contido estea asociado coa expresión para facer palpitar os espectadores que se achegan á peza. Estamos a falar, en definitiva, de **dramaturxia.**

Para empezar cremos que sería impensable, polo menos no ámbito no que se ía expoñer a nosa montaxe, unha posta en escena do texto completo. Iso podería levar ás catro horas e media ou cinco tranquilamente. No teatro isabelino, coma no barroco español, era habitual que os espectadores fosen ao teatro para divertirse durante toda unha tarde.

Cambiou este hábito nas nosas sociedades. O ocio ou a reflexión ten un ámbito temporal limitado para cada un de nós. Aínda que pretendamos facer da cultura un modo de vida, a duración dunha obra de teatro debe roldar a hora e media e se é hora e vinte mellor.

Desde a dramaturxia enfrontámonos aos cortes, algo que denomino dun xeito humorístico «corte e confección», xa que hai que reducir a peza e ao mesmo tempo que quede fermosa, que non se note o corte. Aínda así, a obra durou dúas horas e dez minutos, pero dada a cantidade de accións que hai en HAMLET, o profuso e interesante da historia, creo que non chegaba a facerse longa para o espectador: primaba o visual, o ritmo cambiante (adagio-allegro), a traxedia contrastada polo humor e viceversa (atopei moito humor en HAMLET, dentro da gran traxedia); a acción, en definitiva.

Segundo falaba o mestre arxentino Augusto Fernandes,[29] é tremendamente útil atopar nunha peza tres aspectos que nos axudarán a poñer os acentos da posta en escena: **o factor desencadeante, o obxecto de conflito e as forzas en oposición.**

O factor desencadeante atopámolo no asasinato de Claudio, que mata ao vello rei Hamlet mediante o veleno vertido polo oído, tan utilizado na época. A partir de aí orixínase a obra, que terá múltiples puntos de xiro.

O obxecto de conflito non resulta tan evidente pero semella estar á vez dentro e fóra do protagonista: a vinganza.

Hamlet, cun pensamento de home moderno, cunha cultura que o leva a considerar corruptos certos costumes do seu pobo, debátese entre a inclinación intelectual moderna, que non quere matar, e a chamada do sangue, que o

inclina á vinganza medieval. De aí o atraso en consumar o asasinato de Claudio. Hamlet non creo que sexa covarde, como se ten suxerido nalgún estudo. Hamlet dubida. E esa dúbida é propia do ser humano intelixente. Un bárbaro, unha besta, atacaría de inmediato a aquel que lle fixo dano. Hamlet tarda en acometer o mandato da fantasma porque non é un asasino. Recibe o mandato pero tarda en actuar. Unha das causas ás que apela é a posibilidade de que a fantasma que viu sexa o demo, que ás veces toma a imaxe de seres queridos para enganar e para que se cometan actos horribles, seguindo a crenza da época. De aí a necesidade de asegurarse por el mesmo de que efectivamente Claudio, o seu tío, matou o seu pai. O instrumento é a representación dos cómicos: Claudio ve representado o seu crime e non pode soportalo. Horacio, o amigo de Hamlet, é testemuña obxectiva diso. Hamlet ten a proba definitiva. Desde aí bríndaselle unha ocasión na que a súa exaltación o leva a case matar o seu tío, pero está rezando e daquela iría ao ceo. Debe esperar a que estea no cume dos seus pecados para que sexa condenado. Matalo tal e como el o fixo co seu pai. Por último, Hamlet consuma a vinganza cando é atacado, cando Claudio pecha unha trampa mortal sobre el na que a súa resposta é matalo.

[29] O director arxentino impartiu un curso en Lectour (Francia), onde había actores e actrices galegas e estaba tamén a directora de Sarabela Ánxeles Cuña Bóveda, en 1990. En 1991 e 1992, despois do mestre Martín Adjemian, viría invitado pola AADTEG para impartir dous cursos de teatro.

Claramente Hamlet non é un asasino pero, debido ás circunstancias, mata cinco persoas: a Rosencrantz e Guildenstern indirectamente ao cambiar a carta pola que era el quen debía morrer en Inglaterra, a Poloño pensando que era Claudio, a Laertes sen saber que a espada estaba envelenada, a Ofelia ao ser o principal causante da súa loucura e, por fin, ao seu tío cando este deixa morrer a Gertrudis envelenada e descobre que a espada de Laertes é portadora da morte. Só aí Hamlet, como resposta aos ataques á súa vida, reacciona matando directamente.

As forzas en oposición poden dividirse entre Hamlet e Claudio. Hamlet conta con Horacio, os soldados fieis e o poder do sangue. Claudio conta con Poloño, Rosencratz e Guildenstern e o poder da coroa. Hai personaxes que oscilan nesas forzas en oposición. Laertes aparece como unha forza contra Claudio no acto IV, pero alíase a este. Finalmente, antes de morrer, ponse do lado de Hamlet. A raíña está no lado do rei ata a escena cuarta do acto III, na que se pon definitivamente do lado de Hamlet.

Ofelia, pola súa banda, está no medio das forzas terribles, é a inocente que cae no medio da batalla. Non comprende, a súa inocencia non a leva a posicionarse e por iso é destrozada entre tanta violencia.

O proceso de traballo encamiñouse a que os actores universitarios se sentisen libres dentro das grandes palabras do texto. A peza elixiuse nun momento en que todos os actores levaban un mínimo de tres anos na aula, polo que todos eles eran coñecedores dos resortes do teatro universitario.

A partir de aí fixéronse improvisacións libres de marcas espaciais, emotivas ou formais de calquera tipo para desinhibir, para apropiarse desde un punto totalmente espontáneo de personaxes e situacións.

Posteriormente foise cercando esa liberdade: as improvisacións cinguíanse ás situacións da peza. Os personaxes comezan a aflorar, trázase a súa historia, o percorrido anterior á obra mesma, as vivencias dos personaxes aínda que na obra sexan unha elipse (caso de Laertes, por exemplo, que está ausente do acto I ao IV e que nese período vive en Francia, pero hai moitos máis). Por fin, cando a organicidade é un feito, chega a incorporación do texto, momento que crea frustración porque toda esa viveza e forza escénica parece verse reprimida por unha linguaxe allea ao actor. Mais a base do traballo está feita e é só cuestión de tempo a adaptación do actor ou a actriz a ese estadio de palabras: a situación está comprendida. Ao expresarse con palabras alleas hai un retraemento, pero é temporal.

Unha noite na que as palabras de Shakespeare parecían pesar excesivamente sobre os ensaios, na que se tardaba demasiado en entrar á peza coas «tripas» e co pulmón, e na que o cerebro estaba omnipresente, saímos ao campus e queimei o texto. Ese foi o acto plástico no que expliquei o que pretendía: a partir dunha materia prima xenial, a partir dunha tradición dramática excesiva en versións e críticas, iamos facer o noso *Hamlet,* o duns mozos do Ourense de fins do século XX. Sen máis. E sen menos.

O espazo era moi estilizado: unha rampla á esquerda e outra á dereita do escenario. Un grande arco ao fondo á dereita, tres columnas ao fondo á esquerda (todo desde o punto de vista do espectador). Unha escaleira cara ao centro e unhas teas negras de fondo e nos laterais cubertas por grandes letras que lembraban aos códices medievais. Os personaxes parecían así saídos do gran libro, das «palabras, palabras, palabras» que lle di Hamlet a Poloño.

Tronos, reclinatorios, cadeiras... aparecían e saían creando novos espazos.

Dando a volta ás ramplas, por exemplo, e deixando un espazo no centro, quedaba oco para colocar o ataúde de Ofelia, dando a sensación de estar máis baixo que os

enterradores. Ese mesmo ataúde, cuberto por unha rica tea (en aparencia) serve de mesa para colocar a copa de veleno durante o duelo de Hamlet e Laertes, reforzando a presenza inminente da morte.
Subindo e baixando polas ramplas, atravesando o arco, etc., creábase a sensación dos corredores e salas dun Élsinor no que nada se escoita e todo se sente, no que nada se ve e todo parece saberse.

A música realzaba diversos momentos emotivos da peza e ía desde composicións barrocas ata músicos contemporáneos do leste europeo, pasando por autores da «new age» como Oystein Sevag (un tema seu foi o que me inclinou a escoller *Hamlet* como peza a montar), ou Dead Can Dance.

A luz precisaba de efectos, de momentos de iluminación puntual que contrastasen con aqueles nos que a claridade parecía asomar en Élsinor, aínda que, polo xeral, nunca era unha luz plena dentro dos corredores do castelo e da alma, e na noite da explanada.

Polo que respecta aos **personaxes,** houbo cambio de sexo nalgúns deles nos que xulguei que podía ser interesante esa visión. De feito, ao contrario da época na que se escribiu a peza e na que só representaban homes, a compañía de cómicos era de cómicas. Estaba conformada por mulleres fartas de que só representasen os homes, e debido a iso lanzáranse ao camiño. Ademais do interese, está a lóxica adaptación ao grupo humano co que se conta. Un grupo, por outra banda, excepcional.

A nosa montaxe comezaba cos berros multiplicados da raíña Gertrudis (Gerda na nosa versión en honor a Cunqueiro) que nos levaba ao momento en que ela atopaba morto o vello Hamlet. Despois escoitábase no escuro o berro multiplicado de Hamlet: «¡Padre!». Logo disto aparecía o enterro do vello Hamlet entre o público. Era portado polo seu séquito. Seguíano o rei e a raíña aflixidos, Poloño, Laertes, etc. Hamlet estaba no centro do escenario. Ao pasar a comitiva por detrás do príncipe, o enterro convertíase na festa de vodas da súa nai e o seu tío. Hamlet berra en silencio. Só quedan con el Horacio e Ofelia, que tamén acaban desaparecendo. Escuro, e o cadáver portado aparece en pé. Escuro, e xa estamos na explanada do castelo, onde van aparecer Bernardo, Francisco, Marcelo e Horacio.
O reino está convulsionado. Fálase de preparativos de guerra. Fortimbrás fillo quere entrar en Dinamarca para vingar o seu pai morto. No medio de todo isto preséntase a fantasma. Hamlet é reclamado.
Na nosa versión, precisamente para reforzar a traxedia, había momentos de humor que xulgo inherentes a obra do dramaturgo inglés. Por exemplo, o momento en que falan Horacio e Hamlet no seu primeiro encontro e no que aquel lle vai contar a visión que tivo na explanada, Hamlet di: «O meu pai, creo estar vendo o meu pai». Horacio contesta: «Onde, señor?». Esa pregunta de Horacio ten que estar chea de convicción e temor porque el xa viu o espectro, non pode ser retórica. Deste xeito, cando Hamlet responde: «Cos ollos da alma, Horacio», o espectador agradece a ironía rindo nunha obra na que se non aflora máis o humor e polo excesivo respecto a textos aos que, ao consagralos demasiado, se lles fai perder a forza que teñen.
Nas distintas escenas esváense, necesariamente, xogos de palabras do orixinal inglés nos que se asemellan termos como «fillo» e «sol». Porén, tratando de manter a esencia da obra, gañamos outros xogos como o que se desprende, por exemplo, en «a dor» de Hamlet, fronte aos «a-dor-nos» da corte tralo enterro do

pai e a voda da nai. Tremenda ironía, a ese respecto, a da vitela do funeral que serviu de friame na voda, apelando á economía e segundo o humor acedo de Hamlet.

Do mesmo xeito, as recomendacións, as crenzas, os xeitos de operar e a retórica baldeira de Poloño teñen un potencial humorístico enorme. Non é, segundo penso, o propio personaxe o que dá ese humor, o que sería unha parodia simplista, senón a recepción que os outros personaxes fan das charlas interminables do conselleiro do rei. Indagando en como poden reaccionar os personaxes que se enfrontan a esa verborrea, atopábanse momentos en que Poloño falaba e falaba e o resto da corte estaba pendente doutras situacións, e mesmo os reis estaban máis pendentes dos xogos amorosos do seu recén estreado matrimonio que das palabras de Poloño.

Poloño é correcto, dunha corrección desprovista incluso da ética máis elemental: el debe servir tanto ao rei asasinado coma ao rei asasino. Isto provocaralle a morte igual que a dunha rata.

Este personaxe recrimina a Ofelia, a súa filla, que teña amoríos con Hamlet.

Unha cuestión que non acentuei e que co tempo se me converteu en evidente é o feito de que Ofelia mantén relacións sexuais co príncipe. Hamlet ama con loucura a Ofelia aínda que ese amor sexa «indecoroso» segundo os costumes da época. Isto desvélase durante a tolemia de Ofelia na escena quinta do acto IV, na que, mesturando imaxes propias da loucura cunha pasmosa clarividencia do horror no que está inmersa, di: «Mañá, feliz día de San Valentín, eu estarei na fiestra á alborada. O galán xa esperta, xa se viste. Abre a porta e invítaa. Ela, inocente, claudica, e deixa atrás a súa virtude». Máis adiante, xulgando que a dureza de Hamlet cara a ela é por esa causa, ou non entendendo o desprezo do que é obxecto polo seu amante, di: «Prometiches desposarme antes de que boca arriba eu estivese», ao que responde o galán: «E tal faría, coa luz do día, se non viñeses ao meu leito». O rexeitamento da pobre moza (case nena) por parte do príncipe é demasiado forte. Ao mesmo tempo, Hamlet tamén se destroza ao romper o corazón de Ofelia; por iso a escena na que ela é utilizada como cebo polo rei e Poloño é dunha dureza tremenda entre o amor e o rancor pola traizón. Nin Hamlet nin Ofelia comprenden que son as vítimas dun xogo creado por outros. Os dous séntense traizoados polo seu grande amor. Nós resolvemos isto con bágoas e con Hamlet penetrando ficticiamente a Ofelia, botado sobre ela coma unha fera, á vez que no seguinte parlamento lle daba o bico máis doce do que era capaz.

Hamlet trata de puta a Ofelia ao mandala a un bordel. Isto é claro, dado que vén despois de que Hamlet lle diga: «Se es honesta e fermosa, a túa honestidade non debería permitir o trato coa túa fermosura». El cre que Ofelia pon a súa fermosura ao servizo do rei e de Claudio, aos que, indubidablemente, tivo que sentir no encontro que ambos os dous propician entre Ofelia e el, de aí o seu cambio de actitude, no que pasa de amala abertamente a maltratala enviándoa a un bordel (acepción posible na época da palabra «nunnery»), e non a un convento, como aparece en certas versións

e que fai que non se entenda adecuadamente a escena.

Na parte da representación dos cómicos, Hamlet segue nese terreo con interpelacións a Ofelia do tipo: «Pensas que falaba da follaxe?» ou «Fermoso pensamento entre as pernas dunha doncela». Hamlet dá demasiado baixo. Ataca abertamente á pobre vítima, que non entende e que estoupa cun: «Divírtese, señor?» que, dadas as circunstancias, é unha intervención forte de Ofelia na que non soporta máis o trato de Hamlet. A morte do seu pai acabará coa súa cordura. Un mundo tan cruel non parece sitio para os inocentes.

Rosencrantz e Guildenstern son amigos da infancia de Hamlet, e, non obstante, traizoan a este por serviren a un rei que se fixo coa coroa asasinando. Podemos dicir que eles descoñecían iso, que eles non sabían que as cartas que lle entregou o rei para Inglaterra eran un sentenza de morte para Hamlet. Pero si podían saber se confiasen no amigo, tal e como fai Horacio. Horacio é fiel á amizade e sálvase. Rosencrantz e Guildenstern son fieis ao poder. Nin sequera ao rei, pois en xustiza debera ser Hamlet, como lles fai entender coa expresión: «Mentres medra a

herba o cabalo morre de fame»: o tempo pasa e ao non consumarse a vinganza tampouco Hamlet chega a ser rei como lle corresponde por dereito. O resultado será a morte dos dous amigos. Por non querer enteirarse do drama interior de Hamlet tampouco chegarán a enteirarse da verdadeira causa da súa propia morte: o cambio de carta que o príncipe fai no barco que o portaba a Inglaterra.

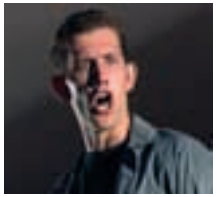
Os actores (ou actrices, no noso caso) aparecen como portadores da verdade e da crítica, incluso involuntariamente. Unha verdade que Shakespeare parece esixir sobre o escenario, extrapolando a situación a unha reflexión sobre o teatro da súa época na que se escoitan demasiados berros e falsos ademáns. O príncipe mete o rei nunha ratoeira e xa é só cuestión de tempo que se descubra o crime. Aínda que non se explicita no texto, o rei non debe presenciar a pantomima para que teña sentido que deixe continuar a peza e que descubra as intencións de Hamlet cando ve que o actor-irmán mata o actor-rei (tema do fratricidio, tamén presente na obra) do mesmo xeito que el o fixo. Na nosa versión afastábase a outra sala para falar brevemente con Rosencrantz e Guildenstern.

A escena Hamlet-Raíña é un punto de xiro importante: Hamlet mata a Poloño nun acto impulsivo e crendo que era o rei. Porén, a raíña ponse da súa parte.

O desenlace está servido. A acción imprudente do príncipe desencadea a traxedia. Matando a Poloño provoca indirectamente a morte de Ofelia tras a loucura. Igualmente

completa o triángulo de orfos que claman vinganza: Hamlet-Fortimbrás e agora Laertes. Só a vinganza pode calmalos. Laertes trama a morte de Hamlet coaccionado polo rei. Fortimbrás consegue entrar nunha Dinamarca desprotexida pola morte dos seus príncipes e álzase coa coroa. Hamlet mata inconscientemente a Laertes e mata o rei. Para rematar, cómpre engadir que considero que Hamlet si chega a reinar, por breves momentos, en Dinamarca. Dá o seu voto a Fortimbrás na morte, algo que está reservado para o rei. A monarquía non era hereditaria necesariamente, pero o voto do anterior rei era fundamental para que fose elixido polo consello quen el designase. Se Hamlet dá o seu voto a Fortimbrás é porque é rei entre a morte do seu tío e a súa propia. Breves minutos nos que chega a estar, na nosa versión, a coroa sobre a súa cabeza. Coroa que cae ao chan e que acaba sendo recollida por Fortimbrás. O pobo chora por Hamlet portando velas, e con esas mesmas velas acaba enxalzando o nome do novo rei: Fortimbrás.

Horacio, a testemuña que queda con vida, contará a verdadeira historia, converténdose nun transunto de Shakespeare.



'PERFUSIÓN'

'Perfusión' (2003)

A idea dunha acción conxunta de artistas ourensáns está sobre a mesa por parte dos organizadores, Xosé Lois Vázquez e Pepe Paz.

Ofertamos a engrenaxe de traballo xerada por nós na Aula de Teatro e, daquela, dentro da Universidade de Vigo.

O Centro Cultural da Deputación e Paco González Bouzán son os encargados de cuestións como a consecución dos espazos públicos ao aire libre e de xestionar a utilización dos espazos do propio Centro Cultural, o Liceo e o Teatro Principal. Así mesmo, asumen os gastos materiais da acción en concreto e cuestións prácticas do tipo cableado, baleirar a fonte da praza do Ferro...

Técnicos do Concello coordínanse con electricistas, policía...

A xerente do Teatro Principal, Olga Mojón, dá todas as facilidades, e o persoal e os técnicos do teatro entréganse coa idea.

O Liceo abre a súa porta xiratoria e entra no xogo proposto, co seu persoal tamén a disposición da aventura.

Sonorde colabora dun xeito eficaz, xeneroso e contundente na iluminación exterior.

Oscar Allos poñen a música do comezo e do final e das transicións entre os distintos espazos. Crean, ademais, o clima axeitado para a colocación das distintas máscaras.

Sarabela pon a disposición os seus medios técnicos e humanos.

Os artistas pintan cadros que sairán na acción, realizan máscaras, bastón de mando, camisetas e bandeiras.

As cartas están repartidas para a partida, valla o xogo de palabras.

A idea xorde por *fusión de artistas* e a *percusión,* a música, o ritmo, o latexo do corazón, son o motor da mesma, de aí o título. Xorde no obradoiro de Xesús Costa.

El ten unha serie de máscaras que conectan coa miña idea primixenia para desenvolver: o influxo do persoal no social e do social no íntimo. A interrelación das accións que poidamos ter no día a día, a viaxe vital a través da enigmática incoherencia do ser humano. A máscara.

Logo vén o período de reflexión, de captura de imaxes. Sempre parto de imaxes caóticas para elaborar guións ou dramaturxias, pero son imaxes que á súa vez parten da emoción, do que se quere transmitir, da catarse que persegue o teatro hai dous mil anos e que se procura conseguir coas énfases e os acentos adecuados no momento idóneo.

As máscaras son sete. Perfecto. Na viaxe haberá sete paradas: o nacemento, a aprendizaxe, o poder, a guerra, o amor, a creación, a morte.

Cara ao interior, coas voces do que nos rodea nun tempo e nun espazo determinado, vamos á procura do poeta que todos levamos dentro: café e estímulo, tabaco e impulso, licor e imaxinación, formación e plasmación. A historia xorde de tanto chocar contra as paredes da sala pechada do intento. Novamente unha porta aberta onde antes había ladrillo.

Asignación dos espazos: Centro Cultural para o nacemento, Xardíns do Padre Feijoo para aprendizaxe, Liceo para o poder, Praza Maior para a guerra, Teatro Principal para o amor e a creación, Praza do Ferro para a morte.

A trama: O Centro Cultural pasa a ser o cuartel do Cumial. Chega unha nova remesa de novatos para o corpo de elite: son os espectadores, que serán tratados coma soldados. O poder imperante, o militar, aseméllase a ese poder unívoco e sen fisuras do Deus do Antigo Testamento que acolle a todo aquel que non cuestiona, ao que non indaga, ao que non procura. Unha prohibición: tocar as sete máscaras, non achegarse, como paralelismo coa árbore do ben e do mal. Desde as persoas que se manteñen en silencio xorde o «leitmotiv» da acción:

«Quen renuncia a soñar está matándose.
Quen dá a vida por un soño vive sempre.»

O ser humano desobedece e busca. Colócanse as sete máscaras. O militar, o Todopoderoso, expulsa do cuartel a cantos desobedeceron, saen do paraíso do controlado, entran no caos, na desorde, na vida.

A partir dese prólogo vén a secuencia das máscaras.

O nacemento como golpe de vida que o envolve todo, a presenza, a apertura de ollos e oídos, novas mentes, novos sentimentos. Unha canción que provén do comezo dos tempos acolle os seres incipientes.

As novas criaturas saen á rúa. Nos Xardíns do Padre Feijoo tocan, olen, exploran, ven, escoitan, latexan, investigan: roda, lume, ritmos, xogo, liturxias, roupa, velocidade, bombas, medicinas, luz... ábrese a caixa de Pandora. A aprendizaxe.
Sabedores de seren seres superiores conquistan, avanzan, progresan, arrasan. Entran no Liceo. A pedra da forza está no interior da fonte: comida, sexo, cartos, fermosura, obxectos, O poder. Loitan por entrar. Os machos establecen alianzas para posuíren o bastón de mando. Represión brutal dos poderosos sobre as que quedan fóra da fonte.

«Quen renuncia a soñar está matándose.
Quen dá a vida por un soño vive sempre.»

As femias non aceptan a orde imposta. A femia é símbolo da revolución aínda pendente, da necesidade de subverter, de dar a volta, de virar as ópticas. Da necesidade de unión dos oprimidos contra o opresor. Declaración de guerra. A saída pletórica con berros de guerra contrasta coa canción sinxela e triste do home que lle fai ver ao seu amor que outra vez se escoita falar de tempos de grandeza, de vitoria, de guerras que enxalcen os valores patrios. A el non o van ter esas bandeiras.
Preparación do campo de batalla na Praza Maior: A guerra.
As distintas guerras cotiás, a loita por un posto no mundo, as miserias do día a día que tanto nos ocupan, a loita por estar enriba, guerras, guerras. As xentes organízanse. Formación dos exércitos. Ostentación das bandeiras que se converten en paus de batalla, todos loitan ata quedar de xeonllos nun cadro que nos leva a Goya cos homes enterrados que se darán golpes estériles ata a morte.

A supervivencia dos que quedan fai avanzar. Polas ruelas descóbrese un espazo novo: o Teatro. Os feridos, os resultantes, os existentes, os que viven..., aman: O amor. Nas plateas, no anfiteatro, nos palcos, no escenario, o amor adolescente, o amor da ruptura, o amor vello, o amor non declarado, o amor consumado, o amor na enfermidade, a amizade, o amor de todas as sexualidades, a unión.
Dese acto de amor caótico xorde a orde do creador humano, o impulso, a necesidade de contar no mundo e para o mundo: A creación. Música, danza, xogo, pintura, teatro. O escenario vive e impulsa. A catarse do ser humano. Todo acto creativo é un acto de amor.
Tras a grande creación vén a hora que remata. Os militares irrompen no teatro expulsando novamente, berrando, envolvendo a todos nun pesadelo cando máis descoidados estamos, porque, como di Brecht, «Aínda é fecundo o ventre de onde sae o inmundo».
Saída á noite regalada, á noite existente, á noite que xa non se pode apreciar porque están a punto de matarnos a todos, porque cada morto da historia, cada fusilado, cada gaseado, cada tiroteado, cada torturado, somos todos e cada un de nós.
Chegada á Praza do Ferro. Lume, pedra, percusión: A morte. O fusilamento que acala conciencias. O final. Os uniformes cospen, berran, rematan co fermoso, rematan coa vida...
No silencio da morte, un grupo de persoas, incontroladamente e en silencio, reparte pequenas follas de cores, envoltas en bágoas de tristura e rabia, nas que se pode ler

«Quen renuncia a soñar está matándose.
Quen dá a vida por un soño vive sempre.»

FARMA
12