

Análisis estético y dramaturgico del lenguaje escénico de la compañía granadina Mitra Teatro



Markel Hernández Pérez

Universidad de Granada, España

markel@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0002-3738-6053>

Fecha de recepción: 19/06/2024.

Fecha de aceptación: 14/08/24.

Resumen

Desde su fundación en el año 2018, la compañía granadina Mitra Teatro ha estrenado seis espectáculos en los que se ha enfocado en introducir fuentes de inspiración clásica a través de un teatro contemporáneo y experimental. En el siguiente artículo se propone el estudio de los seis espectáculos hasta la fecha de la trayectoria de la compañía, con especial énfasis en sus tres montajes principales más representativos y representados: *Panteros* (2021), *Cuerpos mutados a partir de Las metamorfosis de Ovidio* (2022) y *(re)Cuentos de la Alhambra* (2023). Tanto en estos espectáculos como en los otros aludidos, se darán las claves estéticas y dramaturgicas que definen a la compañía: el carácter ritual, la narratividad, la fragmentariedad, la interacción con el público, el eclecticismo teatral, el uso de la máscara, el teatro de títeres y objetos, el humor o la presencia de la música y la danza. De esta forma, se constatará la labor creativa de la compañía como partícipe del panorama teatral periférico y emergente de España en una región con un tejido teatral que exige mayor atención.

Palabras clave: Teatro contemporáneo; Dramaturgia emergente; Teatro clásico; Interactividad; Teatro ritual.

Aesthetic and Dramaturgical Analysis of the Stage Language of the Granada-Based Company Mitra Teatro

Abstract

Since its foundation in 2018, the Granada-based theater company Mitra Teatro has produced six shows that introduce audiences to classical sources of inspiration through contemporary and experimental theater. The following article proposes a study of the six shows in the company's trajectory to date, with special emphasis on its three main and most representative productions: *Panteros* (2021), *Mutated Bodies*

from *Ovid's Metamorphoses* (2022), and *(re)Tales of the Alhambra* (2023). In particular, the article distills the key aesthetic and dramaturgical markers of the company: ritual, narrative, fragmentation, audience interaction, theatrical eclecticism, masks, puppetry and object theater, humor, music, and dance. The article highlights the creative work of the company and their place in Spain's peripheral and emerging theatrical landscape, with the aim of shedding light on Granada, a region with a theatrical fabric demanding greater attention.

■ Keywords: Contemporary Theater; New Dramaturgy; Classical Theater; Interactivity; Ritual Theater

En el año 2018 en Granada, Héctor González Palacios funda y asume la dirección de la compañía Mitra Teatro, reuniendo a un elenco de actores procedentes del Aula de Artes Escénicas de la Universidad de Granada, del grupo joven del laboratorio experimental de artes escénicas de Vladimir Tzekov, la escuela Remiendo Teatro (donde él se había formado), la escuela de teatro La Seducción y La Estupenda. En el manifiesto del proyecto artístico expone su ideología estética:

Nos hemos enfocado en un teatro contemporáneo y experimental, pero a la vez accesible e inclusivo. Tomamos habitualmente como fuentes de inspiración obras del pasado, pero siempre huyendo de historicismos. En su lugar, buscamos combinar lenguajes —desde la palabra hasta el cuerpo, desde la luz hasta el sonido, desde los géneros occidentales hasta las tradiciones foráneas— (Mitra Teatro, s. f.).

Por tanto, la compañía se articula en torno al acercamiento de textos clásicos, pero actualizándolos para el público de hoy a través de lenguajes teatrales contemporáneos, manteniendo al mismo tiempo su esencia histórica. Hasta el momento, el grupo ha estrenado seis espectáculos en total, tanto de pequeño y mediado, como de gran formato. En este estudio concretaremos las claves estéticas y dramaturgicas definen a la compañía haciendo un recorrido por su trayectoria. Seguiremos una metodología estructurada principalmente por la teatrología o los estudios teatrales y la estética y teoría de la representación, combinando un marco teórico tanto de creadores escénicos (dramaturgos y directores que fundamentan la estética de la compañía), como de investigadores académicos y la crítica teatral para analizar las propuestas.

Carácter ritual

El director Héctor González Palacios es doctor en historia antigua por la Universidad de Málaga y por la *École des Hautes Études en Sciences Sociales* de París y tanto su formación de historiador como su especialización doctoral se comprueba en la elección de las temáticas de cada obra y la propuesta dramaturgica que la compone. Lo más llamativo y característico de la compañía son las reminiscencias históricas que configuran su carácter ritual, entendiendo este según el siguiente paradigma:

El rito equipara el teatro a un acto religioso, a través de la catarsis, se establece una conexión con lo divino o lo invisible, con la consecuencia de la “transformación o una regeneración de la realidad” por medio de la “codificación de la realidad” (Caballero Hernández, 2021, p. 316).

Mitra tiende a la creación de espectáculos como ceremonias que suspenden la realidad y acercan al espectador a un sentimiento catártico antiguo. El director apuesta por un teatro ritualista de reunión *extracotidiana* y «*poiética*» (Dubatti, 2007), siguiendo los fundamentos de la vanguardia teatral internacional iniciada desde los años 70, que recuperó la esencia ceremonial del teatro como renovación del lenguaje escénico (Cornago, 2000). Igualmente, se inspira en la teorización del rito que asentó uno

de sus máximos referentes teatrales, Pier Paolo Pasolini, procurando instaurar un espacio artístico que “se funda en la ideología del renacimiento de un teatro primitivo, originario, cumplido como un rito propiciatorio, o mejor orgiástico” (Pasolini, 1995, p. 26-27). Acudir a la estética ritual significa restablecer una conexión con lo primario de la esencia humana, buscando una religiosidad moderna o nuevas formas de practicar lo ceremonial. El profeta encarnado en el actor no deberá pedir al público que participe en un rito sacro (eso vendrá consecuentemente si se han establecidos las condiciones propicias). Tampoco tendrá el actor que limitarse a comprender el texto teatral en cuestión y transmitir su mensaje por medio de sus palabras, sino que el actor, siguiendo de nuevo a Pasolini, tiene que convertirse en “vehículo viviente del propio texto” (1995, p. 28). En otras palabras, en la interpretación solemne, el actor debe ser el texto, ser su palabra y no solo creérsela, entregar el cuerpo como una ofrenda sacrificial, darlo todo como si estuviese al borde de la muerte.

La Enéada (2019) es la primera obra de la compañía, escrita a partir del antiguo mito egipcio del siglo XVI a. C. representado en numerosos dramas religiosos del mismo país, y trata sobre el conflicto entre los nueve dioses antiguos de Egipto en torno a la herencia del trono de Osiris. La crítica teatral destacó la actualización de temáticas atemporales como el cainismo, la decadencia, la codicia, y la corrupción de quienes deben impartir justicia, pero sin historicismos:

Héctor ha combinado en su dramaturgia contemporánea la angustia de los seres humanos de hoy, atrapados en los convencionalismos, las rutinas en un tiempo cíclico, donde suenan teléfonos que se tarda en descolgar, con un cierto ambiente antiguo, que le sirve para extraer las experiencias de los seres humanos que se aman, se odian, se temen, se dominan y sienten que no hay salida para los laberintos de la vida (Fernández Fígares, 29/01/2020, s. p.).

En el centro de obra ocurre el ritual, es una escena performativa en el que un bailarín danza extasiado, al mismo tiempo que otros actores le arrojan de polvo blanco hasta cubrir enteramente su cuerpo, mientras suena una música de cantos religiosos, ruido de agua e instrumentos de percusión. Una escena que sigue la definición de rito religioso de Pasolini, un acto “como propiciación, conjuro, misterio, orgía, danza mágica” (1995, p. 30). Asimismo, el componente erótico y sexual tiene una fuerte carga en la obra, dado que más tarde una actriz le practica una felación simulada al bailarín y ofrece su falsa eyaculación a los dioses antiguos.



Foto: Lucía Montiel, gentileza de la compañía Mitra Teatro. Fuente: <https://mitrateatro.com/>

También ocurre una escena ceremonial similar en *Panteros* (2021), una obra con escenas fragmentarias estructuradas en *mise en abyme*, las cuales indagan en la idea del héroe desde los representantes más clásicos hasta los contemporáneos. Al abrirse el telón, suena un cuenco tibetano y aparecen los seis actores entre la niebla representando a través de los gestos de sus cuerpos los elementos de la naturaleza. Se convierten en aire, agua, fuego y tierra por medio de la técnica de los “*mimages*” (Lecoq, 2003, p. 69), ademanes de movimientos rápidos e intensos que transmiten la dinámica interna del objeto representado. Más tarde, comienzan a recitar versos sueltos de episodios violentos sobre Aquiles extraídos de la *Iliada* de Homero, como si fuesen los propios dioses griegos testigos de las hazañas del héroe.



Foto: Lucía Montiel, gentileza de la compañía Mitra Teatro. Fuente: <https://mitrateatro.com/>.

En *Cuerpos mutados a partir de las Metamorfosis de Ovidio* (2022), se representan fragmentos de la obra narrativa del romano Ovidio. La escena ritual que sucede representa el mito de la diosa de los bosques Diana, que estaba bañándose desnuda en una charca junto a sus ninfas, cuando aparece Acteón, un cazador que la espía y, al ser descubierto, Diana lo transforma en un ciervo. Así que a la actriz de Acteón le ponen dos astas de ciervo en la cabeza, y las ninfas de Diana lo persiguen convertidas en perros hasta matarla. La escena sucede con sonido envolvente de ruido marrón (similar al ruido blanco), llena de humo y absolutamente muda, con los textos originales de Ovidio proyectados, con el objetivo de activar unas sensaciones misteriosas en el público. A través de una partitura física, los cuerpos de los actores se animalizan, la metamorfosis se produce por medio de gestos de Lecoq y logra dar credibilidad a la escena que se cuenta.



Foto: Lucía Montiel, gentileza de la compañía Mitra Teatro. Fuente: <https://mitrateatro.com/>

Por último, en *(re)Cuentos de la Alhambra* (2023), una adaptación de *Los cuentos de la Alhambra* de Washington Irving, hacia el final de la obra ocurre una liturgia cristiana de rezos y oraciones mientras se encienden cirios y los actores pasean con incensarios, seguida de una escena nocturna de fiesta gitana y baile flamenco que deriva en un momento báquico. En él, los personajes, borrachos de alcohol, están hechizados por la noche y se comportan como cuerpos llenos de deseo erótico atravesados por ritmos flamencos.



Foto: Lucía Montiel, gentileza de la compañía Mitra Teatro. Fuente: <https://mitrateatro.com/>

En definitiva, son escenas donde el texto es mínimo o inexistente, si hay una palabra esta es escueta, certera, una palabra envuelta en una actitud sacra o, al contrario, vomitada en un torrente de verborrea imparable. La inclusión de estas escenas rituales acerca a Mitra a la categoría del teatro *posdramático* (Lehmann, 2006); pero más concretamente cabría señalarlo como teatro performativo, ya que mezcla los códigos de la *performance*:

Actor convertido en creador, el acontecer de una acción escénica en lugar de su representación o de un juego ilusionista, espectáculo centrado ya no en un texto sino en la imagen y en la acción, llamado a la receptividad del espectador, de naturaleza esencialmente especular, o a los modos de percepción propios de las tecnologías (Feral, 2017, p. 26-27).

Este tipo de teatro, por tanto, es “pura representación, una ‘presentización’ del teatro que borra toda idea de reproducción, de repetición de lo real” (Sarrazac, cit. en Lehmann 2006, p. 14). En estas escenas se suspende la realidad y predomina la presencia del cuerpo como objeto *poiético*, para transmitir un espíritu antiguo y mítico que se remonta a las costumbres fundacionales de la cultura occidental, propiciando así la experiencia humana de lo inefable e incomprensible. Esto es, precisamente, lo sagrado, comprendido en palabras de otra referente teatral para la compañía, Angélica Liddell:

Lo sagrado es lo que nos pone en contacto con los movimientos fundamentales del hombre, el nacimiento, la reproducción y la muerte, lo sagrado tiene que ver con la tragedia griega y la transgresión que conduce de manera irreversible a la muerte. Lo sagrado es lo verdaderamente transgresor pues va contra todo orden social y ley, contra el cálculo de la razón, y por eso nos pone en contacto con nuestro verdadero ser, con nuestro camino al borde [de] la cornisa de la desaparición (Liddell, en Alvarado, 2015, s. p.).

Con el espíritu ceremonial de tragedia, muerte, cuerpo y deseo irracional, Mitra transporta al espectador a otro tiempo, lejos de la contemporaneidad. Ofrecer al público una experiencia catártica extraordinaria le recuerda la ancestralidad del teatro y del rito, con lo que se libera energía espiritual en la que lo personal trascienda en colectividad. El mito está desde el propio nombre de la compañía, que designa al dios solar persa, responsable de dar protección cuando había un ataque y que protegía a los fieles y castigaba a los infieles.

Narratividad

Cuerpos mutados a partir de las Metamorfosis de Ovidio y *(re)Cuentos de la Alhambra* son adaptaciones y reescrituras teatrales de obras narrativas, pero *Panteros* también incluye fragmentos de la *Iliada*, *Diario de a bordo* de Cristóbal Colón y la biografía del Che Guevara. De esta forma, la narratividad se convierte en un recurso compositivo de las obras y, como señala Lehmann (2006) sobre el teatro *posdramático*, lo narrativo hace volver al teatro lo que se consideraba *anti-dramático*. Mitra propone diferentes formas de establecer la narración en sus obras relacionándolas con su fuente original. En el caso de *Cuerpos mutados*, la escena inicial narra con citas textuales el episodio de Ovidio sobre el diluvio que los dioses enviaron para aniquilar a la humanidad. Para escenificarlo el texto se dividía entre todo el elenco, convertido así en un rapsoda coral (Sarrazac, 2013) que lo narraba como un canto épico clásico. Este recurso se repite más tarde en otra escena para narrar la creación de la humanidad después de la destrucción del diluvio, cuando los actores sueltan el texto coralmente al tiempo que representaban un parto, que simboliza la creación del mundo.

En *(re)Cuentos de la Alhambra*, la obra se articula con un juego de duplicidad de narradores personificados. Hay un actor microfoneado que habla directamente al público y representa la voz narradora extradiegética de Washington Irving con sus reflexiones y es quien hace avanzar el ritmo de la acción. Pero a la vez hay otro actor interpretando también a Washington Irving, siendo el personaje intradiegético que interactúa con los demás personajes de la obra. Para llevar la propuesta de la duplicidad de personajes hasta el extremo, en la segunda mitad de la obra tras la escena mágica de la fiesta nocturna, los dos Washington Irving intercambian sus roles, de manera que se mezcla el personaje intradiegético con el extradiegético.



Foto: Lucía Montiel, gentileza de la compañía Mitra Teatro. Fuente: <https://mitrateatro.com/>

Esta hibridación de los discursos para dramatizar la estructura narrativa de la obra del autor romántico estadounidense es lo que Sanchis Sinisterra denomina narratología. En el caso de *(re)Cuentos de la Alhambra*, el personaje de Washington Irving se trataría de un narrador con las siguientes características:

El Narrador está directamente implicado en la acción, con un mayor o menor grado de centralidad en las circunstancias de la fábula, de modo que funciona en un doble plano, no solo ficcional —demiurgo / personaje—, sino también espacio-temporal: aquí y ahora de la representación ante el público, allí y entonces de las circunstancias evocadas (Sanchis Sinisterra, 2006: 22).

El recurso del narrador, siguiendo la tesis de Sanchis Sinisterra, es un personaje que funciona como bisagra entre el público y la acción escénica. En *Panteros* hay una escena narrativa que cuenta la historia real de Stanislav Petrov, un oficial ruso que, durante una alarma de ataque nuclear en la Guerra Fría, decidió no actuar pensando que quizá sería un fallo del sistema informático. La escena ocurre con el personaje de Petrov y otros dos soldados soviéticos, pero en proscenio, como separación de los distintos niveles narrativos, hay dos actrices como “*impersonajes*” (Sarrazac, 2013), haciendo de narradores extradiegéticos de la escena. Es decir son entes sin cualidades identificativas y se conforman a medida que se exhiben. El diálogo entre los dos “*impersonajes*” contando cómo ocurre el episodio histórico de Petrov es lo que hace avanzar la acción y no la propia acción representada, es un “relato dialogizado” (Sanchis Sinisterra, 2006, p. 23).

Fragmentariedad

Panteros, *Cuerpos mutados a partir de las Metamorfosis de Ovidio* y *(re)Cuentos de la Alhambra* se construyen a partir de fragmentos narrativos inconexos que se estructuran en torno a un tema concreto, respectivamente: el héroe clásico y moderno, los mitos de Ovidio y los cuentos y leyendas que recopila Washington Irving. Es el espectador quien junta en su imaginación los pedazos para completar la obra, sin que llegue a ver una continuidad lineal y un desarrollo con su consecuente desenlace, porque recuperan el espíritu de obra abierta de las fuentes de inspiración: tanto *Las metamorfosis* de Ovidio y *Los cuentos de la Alhambra* de Washington Irving son obras inconclusas y fragmentarias que, sencillamente, finalizan en una suspensión.

De esta forma, en los espectáculos se apela a la activación de la capacidad interpretativa del espectador, para que rellene los huecos narrativos, los “espacios en blanco” que denomina el teórico de la recepción Wolfgang Iser (1987). El espectador se convierte en cocreador de la obra, en la medida en que tiene que completar los significados del texto en su imaginación, realizando saltos lógicos, inferencias, suposiciones y conjeturas en su interacción con la obra, que depende de esa lectura para ser ultimada.

Delegar un espacio de participación y creación al espectador y permitirle la interpretación subjetiva individual defiende una postura que acepta la imposibilidad de comprender la realidad absoluta, abrazando las sombras y los enigmas de la verdad que se representan en escena. Según afirma Sanchis Sinisterra, quien ha aplicado la estética de la recepción en su dramaturgia, esta es una actitud política ante el arte, entendiendo que el panfletarismo político reduce la ambigüedad y procura el maniqueísmo: “El teatro debe devolver al individuo –visto desde una perspectiva vivencial, no sólo intelectual– la capacidad interpretativa, deductiva, analítica, sensitiva y emocional” (Joya, 1999, p. 150).

Así, el espectador debe tener un papel activo en la interacción con la obra, por lo que hay que otorgarle esos espacios en blanco donde pueda manifestar y ejercer su presencia. Solo por este medio estará incitado para realizar una reflexión individual después de haber rellenado los huecos vacíos y juntados las piezas fragmentarias que componen el puzle de la obra.

Interactividad e inmersividad del público

Los espectáculos de Mitra recuperan un espíritu no solo lúdico del arte, sino también crítico. Un espectador que transforma su rol de pasivo a activo y participa del proceso de la obra es un espectador político, ya que, de acuerdo al teórico de dramaturgia política César de Vicente Hernando, ha asistido a una dramaturgia cuyo fin es “producir una crisis en la recepción reproductiva y abrir el camino a una conciencia o a una experiencia crítica” (2018, p. 178).

En *Panteros* hay una escena que reproduce la pragmática de una conferencia o un seminario académico. Dos actores dialogan sobre la importancia de la figura del Cid Campeador a lo largo de la historia como mito fundacional de España, mientras que el resto de los actores bajan al patio de butacas y se distribuyen entre el público. Al tiempo que los dos actores en el escenario hablan con serio academicismo, los otros actores realizan acciones molestas en contraste: hablan en voz alta con los espectadores cercanos, les suena el móvil y contestan la llamada, tosen compulsivamente, se ríen sin parar, se mueven de un lado a otro entrando y saliendo de la sala, discuten a gritos, chistan y piden silencio, hacen que los espectadores se cambien de sitio, etc.

En *Pluto, una adaptación de Aristófanes* (2021), una obra que actualiza la última comedia clásica del autor griego sobre la repartición injusta de la riqueza para aquellos que menos escrúpulos tienen, durante el intermedio en mitad de la obra, una actriz baja al patio de butacas y habla cara a cara con el público, luego le explica cómo descargarse el certificado electrónico oficial de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre y la importancia de solicitar cita previa para realizar cualquier trámite administrativo para su vida cotidiana. Al final de la obra, los personajes realizan una procesión por entre el patio de butacas cargando sobre sus hombros a Pluto, la representación del dios de la riqueza, que lanza caramelos, reparte champán en copas al público y les da consejos sobre cómo mantener el bienestar económico.



Foto: Lucía Montiel, gentileza de la compañía Mitra Teatro. Fuente: <https://mitrateatro.com/>

En *Cuerpos mutados a partir de las Metamorfosis de Ovidio*, para representar el mito de la disputa entre los dioses latinos Júpiter y Juno sobre quién experimenta más placer en el éxtasis carnal, si el hombre o la mujer, la escena representa una imitación del popular programa colombiano de televisión *A juicio*. Mientras tres actores discuten en escena representando a las deidades romanas, el resto del elenco se mezcla entre el público para guiarles en las reacciones (se sorprenden, aplauden, abuchean, se ríen). Así, por medio de este juego con los actores, se ficcionaliza al propio público estrechando con él la “distancia comunicativa” (García Barrientos, 2003, p. 200) que lo separa de los personajes, convirtiéndolo en el público del programa de televisión que ocurre en escena y con el que interactúa la presentadora del programa. Y en (*re*) *Cuentos de la Alhambra*, mientras se hace un cambio de escena con el desplazamiento de la escenografía, una actriz interactúa con el público para distraer la atención. Baja al patio de butacas y le pregunta al público qué le parece la obra, cómo se está desarrollando, si se lo está pasando bien, saluda a sus amigos y familiares, hasta cuenta chistes para entretener el entreacto.

En todos estos casos, lo que ocurre en escena deja de resultar el foco de interés frente a lo que ocurre en el patio de butacas y, siguiendo el postulado del teatro pobre de Jerzy Grotowski, otro referente del director de Mitra: “Una vez que el espectador se ha colocado en una zona iluminada, o en otras palabras, una vez que se ha hecho visible, también empieza a tener un papel en la representación” (1970, p. 15). La presencia e interactividad del público se vuelven indispensables para el correcto funcionamiento de la experiencia teatral y el juego con las conversaciones

improvisadas. Dejar un margen de creatividad a lo inesperado procura que cada espectáculo sea diferente gracias a que cada público es diferente. Cada función debe estar abierta a la vulnerabilidad, la fluidez y la espontaneidad de la vida, solo así se consigue que interpretar no signifique repetir lo mismo una y otra vez; como indica el director inglés Mike Alfreds: “Estar vivos y ser verdaderos en el desarrollo de cada situación. [...] La verdad solo ocurre cuando algo está pasando realmente por primera vez” (2019, p. 71-72). Siempre hay espectadores más predispuestos que otros para participar activamente en la obra y responder a los actores, y la labor del elenco en esos momentos consiste en localizar a estos espectadores abiertos para favorecer el juego de improvisación sin que el público a veces se percate de su relevancia. Por eso, Adolfo Marsillach se preguntaba acertadamente: “¿Son conscientes los espectadores de que están jugando y de la importancia de su participación en el juego? No estoy seguro” (2004, p. 165).

Además, estas propuestas de Mitra parten de la presencia inicial de la cuarta pared en pro de su destrucción, ya que consideran que es más interesante romper la cuarta pared que una obra que se dirige al público desde el principio, y para ello la cuarta pared tiene que estar correctamente establecida según las convenciones teatrales del distanciamiento. En su caso, la ruptura es progresiva para lograr un mayor efecto de extrañamiento y un mejor resultado en la interactividad con el público. Primero, la rompen con la apelación directa hacia el espectador, sea con miradas, gestos, con palabras y luego con la apelación directa. Después es cuando rompen con la separación física del escenario y el patio de butacas para que el mundo de la obra salga del escenario y ocupe el espacio del teatro.

La apertura de la obra hacia el público y la consiguiente invitación a su participación provocan que el espectador tome conciencia de su presencia y su papel activo como cocreador estructural de la obra. Las propuestas de Mitra Teatro se convierten en un laboratorio teatral en los que se investiga en los tipos de participación activa establecidos según Aguilar (2010) y el alcance que el espectador puede tener para establecer sus límites de interacción. Se distinguen tres tipos de acciones participativas en el espectador: la participación física (la obra incluye al receptor, su cuerpo, sus reacciones y sensaciones, su relación con el colectivo del público al que pertenece), la participación psíquica (la obra potencia la multiplicidad de interpretaciones, promoviendo una variación receptiva) y la participación comprensiva (la obra produce reflexiones en el receptor para encaminarlo a la acción interactiva). El resultado es que estas acciones participativas reducen la “interpasividad” de la experiencia teatral (Molina, 2010). Así, la propuesta dramaturgica de Mitra tiene al espectador como centro neurálgico, como indica Héctor González en una entrevista:

Hay una parte del mundo de las artes escénicas que entiende el teatro contemporáneo como una creación exclusivamente del artista, de forma que obliga al público a adaptarse a él. Yo creo que debe ser al contrario: nosotros debemos adaptarnos al público y construir a partir de lo que nos ofrece. Por eso, en el proceso de creación de una obra siempre está muy presente cuál queremos que sea el impacto en los espectadores y cómo podemos jugar con sus sensaciones (González Palacios, 2022, s. p).

Mitra Teatro se opone al egocentrismo del artista para buscar la empatía con el espectador en todos los niveles, el público es el interlocutor, el destinatario y el cliente en el teatro, sin su satisfacción no es posible la continuación con nuevas propuestas. La mayor interactividad de Mitra ocurre al final de cada representación, ya que la compañía siempre realiza un coloquio con el público, donde se les anima a hacer preguntas, intercambiar opiniones o compartir su experiencia íntima como espectadores, generando un espacio de comunicación abierta y retroactiva con ellos,

lo que inicia una “circulación afectiva” (Gázquez Pérez, 2016), esto es, un intercambio emocional que se fundamenta en el encuentro de la intimidad.

Tanto en las funciones escolares, como en las funciones de público general se constata un deseo del público por aprovechar la oportunidad de dialogar con la compañía, debido a una falta de experiencia teatral generalizada, consecuencia de la ausencia de un tejido teatral sólido en una provincia como Granada. Por otra parte, llama la atención que, en las funciones escolares, gran parte del alumnado aprecia el trabajo de transmitir la esencia del teatro clásico, pero a través de formas contemporáneas, referencias populares cercanas a ellos y el humor. De esta forma, poco a poco consigue la compañía atraer al público que no es adepto al teatro y también generar nuevos espectadores.

Eclecticismo

Como indica Martínez Valderas:

El reto al que se enfrenta el teatro en este siglo es el progresivo cambio que se está produciendo en la atención del público: su mermada capacidad de concentración como efecto de la exposición a la multipantalla y del uso constante del móvil en la vida cotidiana (Martínez Valderas et al, 2023, s. p.).

El teatro actual debe ser atrevido, dinámico, una apuesta cultural que el espectador sienta que merece la pena frente a cualquier otra oferta social disponible en un mercado tan amplio y que consiga que desee mirar con atención. Para lograr un espectador comprometido con lo que acontece en escena, Mitra propone un espectáculo ecléctico en lenguajes teatrales. Como ya hemos indicado en este estudio, el teatro clásico está en la base de todas las producciones, como demuestran las temáticas del mito egipcio de *La Enéada*, los mitos romanos de Ovidio en *Cuerpos mutados a partir de las Metamorfosis de Ovidio*, la adaptación de *Pluto* de Aristófanes, y el romanticismo de *Los cuentos de la Alhambra* en *(re)Cuentos de la Alhambra*; pero cabe señalar que también hay un clasicismo estético que recupera los elementos del teatro más antiguo. En *Panteros* hay una escena donde un coro que representa a la sabiduría popular dialoga con un personaje individual que representa al pueblo, y otra escena en la que Jasón y Medea, atados por una cuerda de la que tiran cada a su favor, enfrentan su visión de lo que ocurrió en la tragedia de Eurípides, mientras que en el fondo un coro enmascarado representa una partitura de movimiento.



Foto: Lucía Montiel, gentileza de la compañía Mitra Teatro. Fuente: <https://mitrateatro.com/>

Además de la importancia del elemento coral como herencia del teatro clásico, la máscara es un elemento constituyente de la compañía. En *Panteros* se usan máscaras larvarias (fabricadas por el propio grupo) para enmascarar al coro que representa al pueblo, pero también se utilizan como cabezas flotantes a modo de títeres, para aprovechar el recurso de la máscara en diferentes registros. En *Pluto, una adaptación de Aristófanes*, utilizan máscaras de media cara y una gestualidad propia de la comedia del arte para representar a los trabajadores de la oficina donde ocurre la historia, pero también se convierten en máscara unos capirotos de la escena final, para hacer la procesión ceremonial con la que despiden a la encarnación del dios de la riqueza Pluto. Así, se crean nuevas máscaras desde otros objetos no dramáticos. El mejor ejemplo de esto último ocurre en *Cuerpos mutados a partir de las Metamorfosis de Ovidio*, donde la única máscara de la obra está compuesta por conchas y almejas marinas para representar los animales marinos y su metamorfosis. De esta manera, Mitra parte de no-máscaras para usarlas como máscaras e innovar con originalidad creativa en este recurso clásico. El empleo de la máscara obliga al actor a trabajar con su cuerpo desde otro lenguaje, a ejercitar el teatro físico y la expresión de la gestualidad corporal. El director de Mitra se inspira en la investigación de la máscara desarrollada por la escuela teatral de Jacques Lecoq: “El rostro del actor desaparece y el cuerpo se percibe mucho más intensamente. [...] La mirada es la máscara, y el rostro es el cuerpo! Todos los movimientos se revelan entonces con especial potencia” (2003, p. 63). La presencia de la máscara en la representación provoca que se cambie el código textual y dramático establecido hasta el momento y activa en el espectador otra recepción, animándole a seguir mirando y abriéndose a otros registros.

Continuando con el empleo de diversos géneros, la compañía también ha experimentado con otro tipo de formatos dramáticos. En una pieza de teatro de calle titulada *5^a en 1^m2* (2022) se representa una recopilación de obras de teatro clásico en formato de *sketches* a través del teatro de objetos: *Antígona* de Sófocles se representa con un cuchillo; *Yerma* de Lorca, con un velo rojo; *Las Tesmoforiantes* de Aristófanes, con pipas; una pizarra con fotos hace de *Miles gloriosus* de Plauto; *Macbeth* de Shakespeare con un calcetín; una arropa es *Ubú encadenado*, de Alfred Jarry, y unas esposas sirven para el monólogo de Segismundo en *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca; y así con otras obras clásicas. En *(re)Cuentos de la Alhambra* se juega con el teatro de sombras para representar un cuento recopilado por Washington Irving sobre un campesino que descubre un tesoro debajo del palacio nazarí de la Alhambra, y, más tarde, también se representa a través del teatro de títeres, con marionetas articuladas de pájaros, la leyenda morisca del príncipe Ahmed que sabía hablar con las aves y les preguntaba sobre qué era el amor.



Foto: Lucía Montiel, gentileza de la compañía Mitra Teatro. Fuente: <https://mitrateatro.com/>

Esta mezcla de subgéneros teatrales dentro de una misma obra sirve no solo para separar escenas independientes, sino también para establecer diferentes marcos y niveles narrativos, explorando la capacidad totalizadora del teatro para acoger en un mismo espectáculo lenguajes teatrales diferentes. Se trata de una apuesta estética que evade el convencional naturalismo y la unicidad estética. Pero lo importante es que el cambio de registro sorprende al público y le obliga a prestar atención a los cambios de lenguaje entre las escenas y desea seguir siendo sorprendido. A nivel actoral, el eclecticismo teatral o la multidisciplinariedad de las propuestas fuerza a los actores de la compañía a trabajar nuevos mecanismos de interpretación.

A este respecto se le suma también la presencia esencial de la danza y la música para convertir los espectáculos de Mitra en obras totales. Siempre hay números musicales que amenizan las escenas, interrumpen los diálogos y conducen al espectador hacia la catarsis emocional. En *Panteros* la escena final transcurre con un monólogo proyectado del director que reflexiona sobre la propia obra y resume los conceptos de la heroicidad. Los actores en escena empiezan a bailar una partitura clásica de *ballet* mientras suena una pieza de *El lago de los cisnes* de Chaikovski; la partitura se corrompe poco a poco y después cambia progresivamente al rock transgresivo del grupo granadino *Maniobra Heimlich*. En *Pluto, una adaptación de Aristófanes*, los trabajadores de la oficina bailan una coreografía de estilo K-Pop y después cantan una versión de la canción *La internacional*, subvirtiendo el socialismo de la letra por mensajes oligárquicos: “Agrupémonos todos / en la lucha final. / Quizás nada cambie / pero me voy a forrar” (González Palacios, 2023, p. 21). En *(re)Cuentos de la Alhambra* hay dos escenas musicales: se canta el *Zorongo gitano*, una canción popular granadina recogida por Federico García Lorca y, más tarde, durante la fiesta gitana nocturna se baila flamenco con la música del cantaor granadino Manuel Lorente. Una canción que, con el éxtasis de la fiesta, deriva paulatinamente en un baile de música tecno, rompiendo la sincronía de la obra y abriendo sus significados hacia la contemporaneidad.

Por consiguiente, se constata que, primero, la colaboración con músicos locales favorece la cesión de derechos de autor para emplear música y conseguir un espectáculo absoluto. Y, segundo, los momentos musicales son los más idóneos para establecer puentes atemporales que promueven la identificación entre el clasicismo y los temas universales de la historia representada con las generaciones más jóvenes del público, resolviendo así lo que se denomina “el problema de cómo hablar de lo actual a los actuales” (Miguel Martínez, 2013, p. 89). La música universaliza cualquier tema y lenguaje. En cualquier caso, los momentos de baile tienen una coreografía pactada escueta para que también los actores se entreguen libre e improvisadamente al ritmo de la música según los impulsos instantáneos de su cuerpo. Esto es debido a que el director de la compañía apuesta por una visión del baile contemporáneo que concuerda con la separación de baile y danza que propone la coreógrafa Luz Arcas: “El baile es una verdad del cuerpo. La danza es un desarrollo intelectual del baile que acaba destruyéndolo” (2022, p. 99). El baile, entonces, es una expresión desatada y no pautada de la emoción del cuerpo (si bien parte de ciertas premisas concretas), y ofrece una verdad sobre el actor que la coreografía de la danza no puede transmitir. La catarsis a la que aspira Mitra se logra a través de la ausencia del movimiento intelectual, con lo irracional y misterioso del cuerpo.

Conclusiones

Con el paso del tiempo, producción a producción, Mitra Teatro ha conseguido crear un lenguaje propio y reconocible, al mismo tiempo que fomenta la creación en artes escénicas en una provincia periférica que carece de un circuito teatral estable, pero

donde, por esa misma razón, más que nunca es necesario seguir creando nuevas obras para los ya adeptos al teatro y generando nuevos espectadores, tanto jóvenes como adultos. En los espectáculos previos estudiados hemos comprobado la importancia de la implicación y la diversidad del trabajo actoral en la creación y en el fomento de distintas recepciones teatrales para los espectadores: el carácter ritual, el teatro clásico, la máscara, la música, la figura del narrador y la fragmentariedad entre escenas. En todos ellos destaca la presencia fundamental del cuerpo, no como un cuerpo naturalista, únicamente vehículo de la palabra, sino un cuerpo vivo y activo. Un cuerpo actoral que recita el texto, baila y retorna al texto. Un cuerpo predispuesto a atreverse con otros lenguajes teatrales multidisciplinares.

La estética de Mitra consiste en crear una obra que sea dinámica, que transite por diferentes emociones para que el espectador también realice ese viaje sensorial, que incluya diversos formatos escénicos más allá de la propia palabra, que sorprenda a cada escena proponiendo un código actancial diferente al anterior. Con todo, a cada proyecto aumenta la apuesta en creatividad. Solo a través de esta fórmula se genera un espectador igual de activo, participe de la obra tanto en su atención como en los momentos en los que se requiera su interactividad directa.

La buena acogida de los montajes corrobora que su surgimiento como compañía emergente se ha asentado en el incipiente circuito teatral granadino y andaluz, con la consecuente necesidad de que el estudio académico también la atienda. Con la aspiración de llegar a participar en circuitos teatrales más ambiciosos según avance el tiempo, con paciencia y perseverancia, la compañía reconoce la dificultad de acceso para los creadores periféricos del país, tanto por currículum creativo como por distancia geográfica, pero no por ello deja de seguir investigando en su propio método a través de sus fundamentos estéticos teatrales. Una aspiración hacia el futuro que no renuncia a creer en la eficacia inherente del teatro más originario, atávico y sencillo.

Bibliografía

- » Aguilar, G. (2010). La interacción, la interpretación y la implicación como estrategias participativas. *Arte y políticas de la identidad*, vol. 3, pp. 9-28.
- » Alfreds, M. (2019). *Diferente cada noche. El actor en libertad*. Alba.
- » Alvarado, E. (2015). Entrevista a Angélica Liddell, *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/cultura/2015/06/09/5575f61146163fo73c8b45a5.html>
- » Arcas, L. (2022). *Pensé que bailar me salvaría*. Continta me tienes.
- » Caballero Hernández, P. (2021). El carácter ritual en el teatro contemporáneo: creación y puesta en escena de *Hijos de Grecia*. En Martínez Valderas, J., Hoyo Ventura, M. y Teira Alcaraz, J. M. (eds.), *Últimos circuitos teatrales del siglo XXI* (pp. 315-328). Antígona.
- » Cornago, O. (2000). *La Vanguardia teatral en España (1965-1975): del ritual al juego*. Visor.
- » Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel.
- » Feral, J. (2017). Por una poética de la performatividad: el teatro performativo. *Investigación teatral*, vol. 6, 10, 25-50.
- » Fernández Fígares, M. D. (29/01/2020). Joven talento. *Ideal*.
- » Joya, J. M. (1999). Treinta años de experimentación teatral. *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 66, 142-153.
- » García Barrientos, J. L. (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Síntesis.
- » Gázquez Pérez, R. (2016). *La escenificación de lo en los solos de las nuevas creadoras interdisciplinares en España 2000-2014*. Universitat Autònoma de Barcelona. <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=XB39EklIWRo%3D>
- » González Palacios, H. (2022). Entrevista a Mitra Teatro: „El COVID es una mierda para las artes“. / Entrevistado por Martina Garrido. Dosis kafkiana. <https://www.dosis-kafkiana.es/l/entrevista-a-mitra-teatro-el-covid-es-una-mierda-para-las-artes/>
- » (2023). *Pluto, una adaptación de Aristófanes*. Ediciones La Estupenda.
- » Grotowski, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI.
- » Iser, W. (1987). *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Taurus.
- » Lecoq, J. (2003). *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba.
- » Lehmann, H. T. (2006). *Postdramatic theatre*. Routledge.
- » Marsillach, A. (2004). *Un teatro necesario. Escritos sobre el teatro de Adolfo Marsillach*. Asociación de Directores de Escena.
- » Martínez Valderas, J., Saura Clares, A., & Luque Sánchez, D. I. (2023). *Teatro y artes escénicas en el ámbito hispánico: siglo XXI: escenas en diálogo*. Ediciones Cátedra.
- » Miguel Martínez, E. (2013). *De teatro. La preparación del espectador*. Reichenberger.

- » Mitra Teatro (2019). *La Enéada*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada.
- » Mitra Teatro (2021). *Panteros*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada.
- » Mitra Teatro (2021). *Pluto, una adaptación de Aristófanes*. Espacio V Centenario, Universidad de Granada.
- » Mitra Teatro (2022). *Cuerpos mutados, a partir de Las metamorfosis de Ovidio*. Sala El Apeadero, Granada.
- » Mitra Teatro (2022). *5" en 1m²m²*. Sala La Estupenda, Granada.
- » Mitra Teatro (2023). *(re)Cuentos de la Alhambra*. Teatro Isabel la Católica, Granada.
- » (s. f.). *Mitra teatro, compañía de artes escénicas de Granada*. <https://mitrateatro.com/>
- » Molina, A. (2010). Hacia la interpasividad en el arte. Papeles perdidos. *El País*.
- » Pasolini, P. P. (1995). *Manifiesto. 32 puntos para un nuevo teatro*. En Pasolini, P. P., *Orgía* (pp. 13-34). Iru.
- » Sarrazac, J. P. (2013) *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Paso de Gato.
- » Sanchis Sinisterra, J. (2006). Narraturgia. *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 26, 19-25.
- » Vicente Hernando, C. (2018). *La dramaturgia política. Poéticas del teatro político*. Centro de Documentación Crítica.