

LA POÉTICA DE LA INESTABLE ANDALUCÍA: LA ZARANDA

Begoña Gómez Sánchez
Universidad Carlos III de Madrid
bec_Ma@hotmail.com

Hago teatro por la gracia de Dios. Dios es para mí lo absoluto, lo abstracto, lo que no comprendo. Y como no comprendo por qué hago teatro... Hay que estar tocado por algo inexplicable para crear y volver al lienzo en blanco. En este caso negro, porque nos gusta la cámara negra. No sabemos hacer otra cosa, es la única posibilidad de estar a gusto con uno mismo.

(Paco Sánchez¹, director de La Zaranda)

1. INTRODUCCIÓN

La compañía de teatro andaluza La Zaranda lleva más de veinticinco años en su camino por el inestable panorama teatral. Estos “sacerdotes de lo profano”, como ellos mismos se definen (Sáenz, 1997: 11), poseen una trayectoria suficientemente reconocida, tanto a nivel nacional como internacional, que comienza en 1978 con una serie de montajes teatrales sobre versiones de textos de Ionesco, Gloria Fuertes y evocaciones de la génesis popular de Andalucía².

Una segunda etapa en su carrera teatral la abre *Los Tinglaos de Maricastaña*³ (1983) y su primera gira internacional en el Festival Internacional de Teatro de la Expresión Ibérica de Oporto donde obtienen la Mención Especial de la Crítica. No obstante, su consagración nacional e internacional les llegaría con *Mariámeneo Mariámeneo* (1985) y su participación en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (1987). A ésta le sucedieron dos montajes con distinta suerte de crítica, la polémica *El corral de San Antón de las moscas* (1986) y *Vinagre de Jerez* (1989).

Posteriormente gestarán nuevos elementos de su marca poética que coinciden con la aparición en la vida de La Zaranda, de la figura de Eusebio Calonge como autor dramático. Los montajes de esta etapa aún con claras alusiones al mundo popular

¹ El nombre de su director de escena es Paco Sánchez, aunque a lo largo de todo el artículo aparece con distintos calificativos (Paco Sánchez, Paco de La Zaranda y Paco de la Belén), reflejándose toda esta variedad en las distintas publicaciones empleadas.

² 1978: *Agobio* (creación colectiva sobre textos de Eugene Ionesco), 1979: *Julio Mariscal* (evocación poética), 1980: *Carablanca* (adaptación de Cuentos Populares Andaluces) y *Chin Chan Te* (espectáculo infantil sobre textos de Gloria Fuertes, 1981: *Cayo, Cayó el Imperio* (creación realizada a partir de la elección de un mito, “el mito abre la puerta y la vida cotidiana hace todo lo demás”, 1982: *Esconded las gallinas que vienen los cómicos* (espectáculo para calles y plazas).

³ Las mayúsculas en los títulos de sus obras, respetan la denominación original de la compañía.

andaluz, van insertando referencias sociales de los acontecimientos actuales: *Perdonen la Tristeza* (1992), *Obra Póstuma* (1995) y *Cuando la Vida Eterna se Acabe* (1997).

Ya en el nuevo milenio, sus proyectos incorporan la novedad del reparto femenino y además entran a formar parte, por primera y tardía vez, del Circuito Andaluz de Teatro. Sus nuevas propuestas: *La Puerta Estrecha* (2000), *Ni Sombra de lo que Fuimos* (2002) y *Homenaje a los Malditos* (2005), nos sumergen en la madurez de todas las influencias y preceptos que fueron gestando desde su inicio, para constituir lo que se podría considerar como el “teatro de la resurrección” (La Zaranda, 1996: 10).

Esta forma de hacer y ver el teatro, antepone la inserción del juego de opuestos, entre lo sagrado y lo profano, materializado en un espacio escénico vacío, desolador y muerto (Varios autores, 2003), que no es sino la expresión misma del dolor humano ante el paso del tiempo y sus recuerdos: “La Zaranda hace un teatro que duele”⁴. Sin embargo, no nos sumergen en las sombras de los mismos, sino que buscan la luz, guiada por los sueños de sus protagonistas, con lo que podemos argumentar que los espectáculos de La Zaranda, a través de sus estructuras dramáticas circulares, nos devuelven, en todos sus desenlaces, un halo de esperanza frente a lo desierto y deambulante de la reiterativa acción dramática. El continuo deambular entre los opuestos, es fruto de la inestabilidad por el camino de la búsqueda de la expresión poética. Tal y como declara su director de escena Paco Sánchez: “teatro de raíz, teatro esencial, teatro de la resurrección, teatro de ida y vuelta, teatro del hombre perdido, son las variaciones en torno a los procesos sufridos dentro de una misma idea: el teatro como acto de trasgresión” (La Zaranda, 1996: 9).

El sendero abierto por La Zaranda desde finales del pasado siglo, ha engendrado un continuo e incesante lenguaje que ayudará a sucesivas generaciones a hacer frente a la fragilidad del mundo teatral. En este sentido analizaremos cómo sus tres últimas propuestas, enmarcadas en los inicios del nuevo milenio, mantienen una relación igualmente oscilante, pero necesaria, entre el texto teatral y la puesta en escena, configurando así la base de sus procesos creativos y la naturaleza de la poética *Inestable*⁵ de Andalucía.

⁴ A lo largo del artículo se recogen una serie de declaraciones, más o menos textuales y sin publicación, que proceden de conversaciones con los miembros de La Zaranda.

⁵ La mayúscula procede de parafrasear el nombre completo de la compañía: La Zaranda. Teatro Inestable de Andalucía la Baja.

2. LA RELACIÓN *INESTABLE* ENTRE TEXTO LITERARIO Y ESPECTACULAR

2.1. "El teatro de la resurrección"

Partiendo de la definición que otorga el *Diccionario de la Lengua Española* al término "zaranda", advertimos que su significado está en relación con los objetos criba y cedazo de metal, objetos que se emplean para colar o separar lo inservible, lo que igualmente realiza la compañía de teatro La Zaranda en todos sus procesos creativos para: "ir más allá de las formas adquiridas; no cesar de buscar, de renunciar a las posiciones alcanzadas, no cultivar un estilo... (...) ¡Hay que mantener la atención!, jugársela en cada momento, desarrollar cada realidad escénica con su devenir vivo..." (La Zaranda, 1996: 10).

Como resultado obtienen en sus espectáculos "grandes poemas dramáticos" (Monleón, 1997: 89), que si bien parten de situaciones reales e identificables en el mundo de la Andalucía más marginal, al elevarlas al plano metafísico universal consiguen que el espectador abra su conciencia, al igual que ocurría en la tragedia clásica griega con la catarsis. Según palabras de Paco Sánchez, su base poética es el teatro de la resurrección: "lo que pasa es que el teatro es una pregunta. Una pregunta eterna. (...) Mientras esté la pregunta, tienes que seguir haciendo teatro. Posiblemente la respuesta sea otra pregunta" (Grasso, 1994: 46).

Para poder conseguir la poesía necesaria se valen de un proceso creativo que surge de sus propias necesidades interiores. En La Zaranda tal y como ellos declaran: "la obra de arte tiene su infancia, su adolescencia, su madurez, declive y muerte, como ser vivo; y, por tanto, es también un acto efímero". La función que desempeña el texto dramático es sólo la de un punto de partida ante el sendero creativo que se inicia en su sala de ensayo: "La Nave", o como ellos la denominan "La Capilla", un lugar de ensayos donde se sumergen durante varios meses de intenso trabajo y que da como fruto, más o menos regularmente, una producción cada dos años.

La consecuencia es una cuidada puesta en escena, en la que sin duda su estética es fundamental, una escenografía y objetos (muebles, trajes, atrezzo y utilería) que se desarrollan a la par de las acciones físicas y que son obtenidos de los mercados de segunda mano, debido a la creencia en la energía que contienen intrínsecamente: "Lo dramático emana precisamente de la lucha constante de los personajes con esos objetos

re-creados, en su esfuerzo doloroso y a veces desesperado por extraer de ellos todo el misterio de los recuerdos” (Di Girolamo, 1994: 39). En conclusión, la fuerza expresiva se obtiene por la conjunción de lenguajes teatrales: el lenguaje físico y el sonoro que unido al plástico se sitúan frente a los convencionales valores del teatro. A pesar de ello, el teatro considerado como “acto de trasgresión” por los miembros de La Zaranda crea una poética donde “la estética sin ética no es válida”, alcanzando “la metáfora y simbolismo de lo cotidiano”.

No hemos de olvidar la innegable deuda que la compañía andaluza tiene con los grandes directores y teóricos teatrales (Innes, 1992): Artaud, Grotowski, Peter Brook, y, sobre todo, con la estética desoladora y ausente de vida de Tadeusz Kantor (1987). De igual modo, dramáticamente es evidente la presencia de los modelos del teatro de Samuel Beckett (Pavis, 1998: 19).

Aunque lo más interesante de La Zaranda no son las influencias lógicas, sino inconscientes, en ocasiones, de un grupo que se formó teatralmente en un contexto socio-cultural muy distinto de los mencionados. Esta compañía se debate entre el fuerte peso que ejerce sobre ellos la tradición filosófica y estética del arte español (Calderón de la Barca, la pintura tenebrista barroca, la poesía y musicalidad de las obras de Federico García Lorca o el mundo esperpéntico y grotesco de Valle-Inclán) y el continuo juego de confrontación con las parejas de opuestos: lo sagrado (ritos de la religión Católica y la Semana Santa) frente a lo profano (carnaval, circo, flamenco, toros), materializándose a través de la mitificación y ritualidad de lo popular de la España negra.

En definitiva, el “teatro de la resurrección” sitúa unos personajes grotescos y perdidos ante un espacio escénico vacío y ausente de vida, ofreciendo así la ceremonia de lo profano que eleva a la categoría de universal los conflictos y situaciones dramáticas que el espectador vive visceralmente.

2.2. Propuestas escénicas para el nuevo milenio

Los espectáculos que La Zaranda ha producido a comienzos del siglo XXI son *La Puerta Estrecha* (2000), *Ni Sombra de lo que Fuimos* (2002) y *Homenaje a los Malditos* (2005). Cada uno de los montajes tiene una relación distinta con el texto dramático originario. Este aspecto que será tratado en el epígrafe siguiente, aquí exponemos brevemente la sinopsis espectacular de cada producción.

La Puerta Estrecha (2000) inaugura el nuevo milenio sumergiéndonos en la ensoñación de su protagonista femenina: La Calaca. Ésta, guiada por El ciego y con su destartalada maleta y un muñeco desnudo, “va en busca de sus sueños”, una esperanza en el futuro que está simbolizada por el mar, pero que se ve truncada cuando la joven se sumerge en las sombras y aparece en un mundo marginal lleno de puertas estrechas que le cortan el paso, donde una especie de subseres la ultrajan y le ofrecen unos zapatos de tacón alto que la convierten en prostituta. Sin embargo, ella es incapaz de sobrevivir a esa forma de vida y El ciego logra rescatarla de ese suburbio sacándola de un ataúd, realizado de puertas estrechas, vestida de virgen esta vez.

En *Ni Sombra de lo que Fuimos* (2002), nos presentan el “panorama” de varios personajes que giran sus entrecruzados destinos ante un lugar impreciso y a la par del pasodoble con toques de saeta de Semana Santa andaluza. El carrusel que centra la escena, es el testigo del ritual de supervivencia de cada uno de ellos y, en particular, del anciano propietario del pasado espacio de sueños y diversión. Como no podía ser menos -y en esta obra de forma señalada-, lo grotesco de las situaciones en que se los envuelve produce una risa amarga que entraña un discurso sobre la existencia humana de enorme densidad (Sesma Sanz, 2003).

Su última propuesta, *Homenaje a los Malditos* (2005), es trasladada a un café bohemio de la década de los novecentistas con claras alusiones visuales e ideológicas a la poética carnavalesca del pintor madrileño José Gutiérrez Solana (Sánchez-Camargo, 1953). En esta ocasión, la acción dramática, que posee una intriga más enlazada, pero sin caer en los roles veristas, recrea un decadente homenaje realizado por personajes no menos acabados. En conclusión, con este nuevo espectáculo, La Zaranda aporta una serie de nuevas claves que enriquecen la evolución de una trayectoria ya consolidada, pero que siempre se resiste a limitarse a unos parámetros y que, por el contrario, siguen incandescentes en “busca del misterio”.

2.3. *El signo espectacular*

La relación entre el texto dramático y el espectacular de las producciones del siglo XXI de La Zaranda se fundamenta en un proceso de trabajo casi artesanal, creado en colectividad e inspirado intuitivamente en la realidad, a pesar de que existan funciones específicas dentro del grupo (autor, director, actores, iluminador...). Tal y como declara su dramaturgo Eusebio Calonge: “No se podía dar la obra sin la confluencia creativa de los que interveníamos en ella. Converger tiene que significar no que se comparten dentro de una misma idea unas zonas perfectamente delimitadas donde se aplica el oficio, sino que esas creaciones se desbordan, se contagian unas de otras” (Escobar Ramírez, 2003: 194). La sobriedad escénica, fruto de este quehacer, comienza con telón alzado y claroscuro. Conforme avanza la acción, el permanente movimiento y la metamorfosis de todos sus elementos físicos finalizan en un lugar caótico lleno de objetos desordenados.

➤ ***La Puerta Estrecha (2000)***

La Puerta Estrecha fue estrenada en Nueva York el 29 de junio de 2000. La duración de su proceso de creación fue extenso, siete meses en los que se gestó un continuo juego de parejas de opuestos: “ir-llegar, camino-hospedaje, viaje-parada, noche-día, oscuridad-luz, entrar-salir” (Cornago Bernal, 2001: 106) y que retoma la figura femenina protagonista, esta vez interpretada por una joven actriz Carmen Sampalo. Por otro lado, el claro e identificable compromiso social (el problema de los emigrantes ilegales) es novedoso con respecto al resto de sus montajes, aunque exista la constante huida del realismo.

Centrándonos en las diferencias entre el texto dramático y el espectacular, y atendiendo a la edición de la obra publicada por la Editorial Hiru (Calonge, 2004), comenzaremos con el estudio global de su estructura externa e interna. En primer lugar, existen cuatro actos divididos en escenas y una única línea de acción. En el primero de ellos, la joven (La Calaca) se encuentra encerrada y muerta en una especie de letrina (“Monte Calvario”) para luego -ya en el segundo acto y a modo de *flash-back*- recrear la llegada y degradación de ésta. En este acto aparece la figura de El Jarabe, un huésped ciego y posible candidato para sacar beneficios económicos por su relación sentimental con la protagonista. En el tercero, se produce un novedoso cambio dramático respecto al espacio escénico que sirve para explicar la relación La Calaca-La Pájara (ambas piden limosna en la calle) y que no será llevado en la práctica teatral. El último

acto nos devuelve de nuevo al comienzo de la acción: la muerte y quema a escondidas de la joven.

La relación de lo propuesto literariamente, difiere bastante de su creación viva, aunque resulte paradójico que sea la primera vez que aparezca la biografía de su autor, Eusebio Calonge, en el programa de mano (Programa de mano, 2000). En el espectáculo teatral el sentido simbólico está mucho más marcado y centrado como una alegoría de la “historia de la salvación”, convirtiéndose así en la obra más esperanzadora de su dramaturgia, una puerta estrecha que se abre y por la que entra un mínimo halo de luz. De hecho, en la intriga espectacular existen ahora dos líneas de acción paralelas que son marcadas por colores e intensidades lumínicas propias, presentado a una especie de ángel que viaja con El ciego (luz azul intensidad baja), al igual que Antígona y Edipo en la tragedia clásica de Sófocles, *Edipo en Colono*, y que, al apartarse de la luz, se pierde en un burdel, enfrentándose así a tres personajes corales que se identifican con almas perdidas o con las tres parcas (tonalidad ocre e intensidad media).

Sobre los signos del lenguaje espectacular nos encontramos con una iluminación llena de contrastes y claroscuros, repleta de cenitales que se conjugan con una escenografía que diferencia continuamente el dentro con el fuera, constituida por varias puertas estrechas y un módulo de escalera que refuerzan la constante metamorfosis a través del arrastrar de los elementos y el juego de las líneas verticales (puertas) y horizontales (asientos, tumba, maleta...). Los objetos que porta la protagonista son su equipaje o “maleta de naufrago”, así como un muñeco desnudo sin cabeza. Los zapatos de tacón que lleva en el texto literario son otorgados esta vez a La Pájara como tentación y motivación para ésta a adentrarse en la oscuridad del submundo descrito. Además, desaparece el maniquí de D. Saturno en pro de su función coral, agregándosele un trozo de pan que come continua y vorazmente.

Por último, otro de los elementos escénicos que caracteriza la poética de La Zaranda es la repetición mediante el juego fónico y la melodía musical. La partitura es una composición circense que recuerda a la empleada en los números equilibristas y que son reforzados con los movimientos inestables de la actriz, los circulares del resto de personajes y con los silencios que marcan los climas crecientes de ritmo y tensión dramática.

Con *La Puerta Estrecha*, el grupo andaluz ha indagado en una mayor lógica, a través de la extensión de su depuración textual, de silencios dramáticos y presencia objetual, marcando las diferencias entre el discurso del texto dramático y el espectacular, para contarnos, finalmente, según argumenta Paco Sánchez: “una reflexión, a través de un artificio poético, que se hace en el escenario sobre el ser humano que busca los sueños. Cuando llegamos a este mundo empezamos a buscar los sueños, una vida mejor, una sociedad mejor; de ahí que hay diferentes lecturas, que van desde lo social hasta lo metafísico” (Escobar Ramírez, 2003: 75).

➤ ***Ni Sombra de lo que Fuimos (2002)***

La segunda obra gestada por La Zaranda en el siglo XXI (Calonge, 2004), se estrenó en Andalucía (Granada, 31 de octubre de 2002), después de varios años sin que se produjera tal acontecimiento en dicha región. En ella, la temática social no es tan evidente como en *La Puerta Estrecha*: “presentamos una reflexión sobre qué es lo que nos está pasando a nosotros y al mundo. En esa reflexión nos preguntamos si nos habremos equivocado, y afirmamos que sí. En la obra pregunto “¿tú crees que nos hemos equivocado?” y el otro personaje me dice “y si nos hemos equivocado, ¿qué? No querrás volverte ahora, para lo que dejamos atrás...” Todo lo que dejamos atrás es siempre triste. Eso es así. Lo malo por malo, y lo bueno, porque pasó. No queda otra opción que seguir adelante y descubrir los caminos. Siempre los hay” (Gaspar Campuzano, actor). Así la compañía andaluza realiza un símil sobre el estado inestable e indefinido del teatro actual, situando la acción dramática en una feria de desilusiones donde sus personajes y sus destinos giran sin cesar hasta no llegar a ningún sitio: un fotógrafo y un limpiabotas que se encuentran con el viejo dueño del carrusel (Tío Zurrapa), acompañado de una echadora de cartas (La Sultana) y de un personaje deficiente, especie de criado de éste (Cañahueca).

En esta ocasión, el texto espectacular de *Ni Sombra de lo que Fuimos*, posee grandes similitudes con la creación literaria de Eusebio Calonge, cuyo nombre aparece, por primera vez, en la portada del programa de mano, seguido del título de la pieza (Programa de mano, 2002). Las diferencias más destacables atienden a su comienzo y final, así como al cambio de significado o desaparición de algunos objetos. En la propuesta escénica se abre y cierra la obra de igual manera: voz en *off* que dice “la última vuelta...”, a lo que sigue el montaje del carrusel por el personaje mudo que comienza a girarlo al son de la melodía *leit motiv* que corresponde a un pasodoble con

marcha de Semana Santa. Por el contrario, en el desenlace del texto dramático se introduce dentro del carrusel el cuerpo del protagonista en su ataúd, cambiando las palabras en *off*: “más vueltas que nunca, estamos acabando...”, con lo que la opción llevada a la práctica conforma una estructura circular que refuerza la tesis del destino entendido como eterno retorno.

Sobre el resto de elementos de la intriga, se reducen hasta su esencia, eliminando aquellos diálogos de igual temática, así como aquéllos que reiteran sobre lo decadente de la fábula: el bisoñé del Tío Zurrapa y la calidad del eje del carrusel.

Sin embargo, el carácter ritual y reiterativo se encuentra en ambas propuestas. Los movimientos de los actores y los cambios de escenografía se realizan circular y repetidamente en torno al eje en forma de cruz del carrusel y al son de la canción motivo guía mencionada. La síntesis de estos elementos tragicómicos crea una poesía intensa, basada en situaciones y personajes límites dañados su alma por la vida.

La estética, acorde a su trayectoria profesional, llega aquí también a la máxima depuración. La imagen recuerda a los daguerrotipos donde un viejo carrusel con una campana que pende de su eje observa en silencio cómo se monta, desmonta y gira con trabajo y chirria al igual que la vida deshecha de sus protagonistas. En la iluminación tenebrista -firmada, como siempre, por el propio dramaturgo- se destaca el cambio radical en la tonalidad del color (de ocre a azul) para reflejar el salto hacia atrás temporal que evidencia la ensoñación del protagonista en su agónica lucha por la vida.

Todos los momentos de fuerte intensidad dramática se deben a la interpretación actoral de la compañía. La importancia tanto de la emoción como de la actitud corporal se conjuga con un texto emitido en andaluz que evidencia los conflictos dramáticos: “en Andalucía, por ejemplo, nuestro lenguaje es muy evidente. Es un lenguaje doloroso porque conmueve, jamás te deja indiferente” (Paco Sánchez).

De suma importancia para definir a los personajes son los objetos que portan a modo de sacrificio cada vez que son trasladados monótonamente (el caballito, la maleta, el retrato) y que según su director: “un objeto puede tener más protagonismo que un actor (...) ya que nuestro teatro está lleno de símbolos”.

En definitiva, el inevitable paso del tiempo y los intentos por “tirar pa adelante” nos enseñan en *Ni Sombra de lo que Fuimos* una constante lucha por la vida como un “caballero de triste figura”.

➤ ***Homenaje a los Malditos (2005)***

El último espectáculo de La Zaranda ha surgido, según declaraciones de su director de escena, de dos textos sin nexo argumental que su dramaturgo, Eusebio Calonge, le mostró. Con este material comenzaron los ensayos que crearon *Homenaje a los Malditos*, un texto claramente espectacular e inédito que dirige nuestro análisis, inevitable y exclusivamente, al ámbito de la puesta en escena (Programa de mano, 2005).

La acción dramática transcurre en un café, en cualquiera de los retratados por el pintor José Gutiérrez Solana, que incluso bien podría estar inspirado en su famosa obra *La tertulia del Café de Pombo* (1920). Las novedades estructurales constituyen una intriga más encadenada, pero sin caer en el realismo más exacerbado de causa-efecto. Se distinguen claramente varias partes que van enunciando, dialógicamente, al comienzo de cada una de ellas y que en su conjunto forman la lógica temática: “salutación o loa de entrada”, “semblanzas biográficas de los homenajeados”, “concesión del distintivo”, “brindis de honor” y “palabras de clausura”.

Todos los personajes que conforman la escena son individuos perdidos, límite, degradados por el paso del tiempo y las ilusiones perdidas. Lo grotesco de la situación está engendrado por el deseo del protagonista de organizar el evento entre ellos. Como muestra de lo anterior, la figura de una especie de “ángel caído” no es sino una prostituta que para ganarse la vida accede a recitar las palabras dedicadas al homenajeados, así como en la escena de la entrega de los distintivos en que se suceden una serie de acciones repetitivas para entregar unos pequeños trofeos a un esqueleto vestido con traje. Esta amalgama de personajes que caracterizan el ambiente recreado, ofrece una clara novedad en los repartos de La Zaranda: contar en sus filas con tres actrices, aparte de sus habituales componentes.

Estéticamente se produce igualmente una evolución en su poética. Al recrear un café -formado exclusivamente por seis sillas, cuatro mesas, un espejo en el centro de la escena por donde se entra y se sale colocado entre dos cortinas de terciopelo rojo- se da la impresión de un espacio más diáfano, donde el fondo negro ha desaparecido, y a la vez más ocupado, debido al mayor número de personajes, a su mayor estatismo en los desplazamientos escénicos y a la gran cantidad de hojas de libros sueltas que se encuentran esparcidas por todo el escenario.

Las constantes que mantiene La Zaranda se refieren, por ejemplo, al reloj que pende de las barras del escenario y que es balanceado sucesivas veces como símbolo del paso del tiempo. Por otro lado, la cuidada interpretación y la musicalidad de la puesta en escena siempre ofrece una garantía en todos sus espectáculos. El *leit motiv* musical elegido, la *Suite orquesta de jazz nº 2*, de Dimitri Shostakovich, se conjuga con las frases reiterativas propias de sus inicios que para su última creación, se han depurado progresivamente hasta no formar parte de la estructura interna de la obra, sino como elemento caracterizador de determinados personajes.

Concluyendo, todos los nuevos elementos, tanto argumentales como estéticos, muestran un ritual carnavalesco reforzado por las máscaras que llevan algunos personajes en determinadas partes oníricas de *Homenaje a los Malditos* y que mantienen a La Zaranda en el sendero creativo de “los príncipes de la paciencia” y en su búsqueda incesante del arte entendido como “la llaga de Dios”.

3. CONCLUSIONES

La poética de La Zaranda ha recorrido el difícil camino teatral durante más de dos décadas. Su lenguaje posee distintos rasgos configuradores que han ido y siguen evolucionando hacia la creación de la obra de arte cuya misión “es ser escultores de sueños, pintores de la realidad, de lo que pudo suceder y de lo que sucedió, pinturas efímeras en la escena que se quedan fijas en la memoria del espectador, pasando de nuestra memoria a la de ellos, reiterando con el lenguaje esencial de cada momento. Esta es la misión de nuestro teatro” (La Zaranda, 1996: 9).

La realización escénica de todos sus postulados ideológicos, fruto de los procesos creativos colectivos y de la continua y, por otro lado, necesaria relación *inestable* con el texto dramático original, ofrecen un buen resultado donde la poesía se sube a escena en cada uno de sus espectáculos, la poesía recitada en el andaluz doliente de la Andalucía más universal.

BEGOÑA GÓMEZ SÁNCHEZ. 'La poética de la Inestable Andalucía: La Zaranda'. En *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. 2006, pp. 611 - 623. Visor Libros.

Referencias bibliográficas

- CALONGE, Eusebio (2004). *La Puerta Estrecha. Ni Sombra de lo que Fuimos*. Hondarribia: Hiru.
- CORNAGO BERNAL, Óscar (2001). "La alegoría barroca en la escena española contemporánea: *La puerta estrecha, La Zaranda*". *Gestos* 5, 101-108.
- DI GIROLAMO, Claudio (1994). "La Zaranda. Arrumbando recuerdos". *Primer Acto* 252 (enero-febrero), 38-40.
- ESCOBAR RAMÍREZ, Wilson (2003). *La Zaranda tanta pasión... tanta vida*. México, D.F.: Escenología, A.C.
- GRASSO, Omar (1994). "La Zaranda. Entrevista con Paco Sánchez". *Primer Acto* 252 (enero-febrero), 43-46.
- INNES, Christopher (1992). *El teatro sagrado*. México, D.F.: Fondo de Cultura económica, S.A.
- KANTOR, Tadeusz (1987). *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- LA ZARANDA, Paco de (1996). "Un teatro de la memoria". *Revista Escena* 31-32 (verano), 8-10.
- MONLEÓN, José (1997). "El flamenco, García Lorca y el último trabajo de La Zaranda". *Primer Acto* 270 (septiembre-octubre), 87-89.
- PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- PROGRAMA DE MANO (2005). *Homenaje a los Malditos*.
- PROGRAMA DE MANO (2002). *Ni Sombra de lo que Fuimos*.
- PROGRAMA DE MANO (2000). *La Puerta Estrecha*.
- SÁENZ, Juan Luis (1997). "El sentimiento de Jerez a escena. Entrevista a Paco de la Belén". *La Tarasca* 12 (septiembre), 11-12.
- SÁNCHEZ-CAMARGO, Manuel (1953). *Solana. Pintura y dibujos*. Madrid: Afrodisio Aguado, S.A. (Colección de la Cariátide, 6).
- SESMA SANZ, M. (2003). "'Ni sombra de lo que fuimos', de La Zaranda. Un teatro esencial y de raíz". *Primer Acto* 300 (octubre-noviembre), 100-101.
- VARIOS AUTORES (2003). *La Zaranda, rastros del olvido*. Cádiz: Patronato del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz.