



Seminario de Estudios Teatrales

**CUANDO LA IMAGEN SE HACE ESCENA o
Cuando la Escena se hace Imagen**

JOSÉ MARÍA ROCA



**TRILOGÍA DE LA JUVENTUD
Hacia una dramaturgia colectiva**

JAVIER GARCÍA YAGÜE

UNIVERSIDAD  DE MÁLAGA

VICERRECTORADO DE CULTURA Y PROYECCIÓN EXTERIOR

AULA DE TEATRO

UNIVERSIDAD  DE CANTABRIA

VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

AULA DE TEATRO

UNIVERSIDAD  DE GRANADA

VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA Y COOPERACIÓN AL DESARROLLO

Secretaría de Artes Visuales, Escénicas y Música

AULA DE TEATRO

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA

2003

JOSE MARÍA ROCA GONZÁLEZ

Sevilla, 1961

- .-Estudios de ARTE DRAMÁTICO en la Escuela Superior de Sevilla
- .-Estudios de música en el Real Conservatorio de Música de Sevilla
- .-Estudios de danza clásica y contemporánea en Sevilla y Barcelona
- .-Estudios de medios audiovisuales y soporte informático

Director escénico desde el año 1985 con actividad continuada.

Compositor de música escénica desde 1990 con actividad ininterrumpida.

Coreógrafo de varios espectáculos.

Fotógrafo y autor de video-arte.

Creador de audiovisuales escénicos.

Autor de textos escénicos.

En 1980 funda la Cia. TEATRO LA PUPA hoy PRODUCCIONES IMPERDIBLES, una de las empresas de producción y actividad escénica mas reconocidas y premiadas de ANDALUCÍA.

En 1990 funda la SALA LA IMPERDIBLE, uno de los espacios culturales emblemáticos de la ciudad de Sevilla.

Como director ha estrenado mas de 20 espectáculos algunos de ellos han recibido diferentes premios nacionales e internacionales, entre otros:

Premio off de Avignon.

Premio Andalucía de Teatro 1996.

Premio "El Público" CANAL SUR 2001.

Mas de 100 festivales internacionales han exhibido sus espectáculos. Como compositor ha estrenado 8 espectáculos y tiene en su haber tres premios de música original en la Feria de Teatro de Andalucía.

Como programador lleva 13 años al frente de la SALA LA IMPERDIBLE, habiendo programado más de 5.000 actividades de todas las disciplinas artísticas.

Como gestor actualmente es presidente de ACTA (Asociación de Empresas de Teatro de Andalucía.)

.-Miembro de la comisión encargada de la elaboración del PLAN NACIONAL DE TEATRO.

.-Representante andaluz en la FEDERACIÓN NACIONAL DE EMPRESAS DE TEATRO.

.-Miembro de la Junta Directiva de PLACA, Plataforma de Creadores Andaluces.

.-Miembro del CONSEJO ASESOR DE TEATRO de la Junta de Andalucía.

.-Miembro de la comisión organizadora de la Feria de Teatro de Palma del Río.



Seminario de Estudios Teatrales

**CUANDO LA IMAGEN SE HACE ESCENA o
Cuando la Escena se hace Imagen**

JOSÉ MARÍA ROCA



**TRILOGÍA DE LA JUVENTUD
Hacia una dramaturgia colectiva**

JAVIER GARCÍA YAGÜE

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
VICERECTORADO DE CULTURA Y PROYECCIÓN EXTERIOR
AULA DE TEATRO

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA
VICERECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA
AULA DE TEATRO

UNIVERSIDAD DE GRANADA
VICERECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA Y COOPERACIÓN AL DESARROLLO
Secretariado de Artes Visuales, Escenas y Música
AULA DE TEATRO

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA

2003

Edita:
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
Vicerrectorado de Cultura y Proyección Exterior.
Aula de Teatro

Tfnos.: 95 213 11 25 - 95 213 10 27. Fax: 95 213 14 53

Director de Edición:

Francisco J. Corpas Rivera

Coordinan:

Francisco J. Corpas - Rafael Ruiz - Francisco Valcarce - Juan Carlos Villaseca

Este vigésimo tercer Cuaderno de Estudios Teatrales de la colección del Aula de Teatro, se terminó de imprimir en la imprenta IMAGRAF de Málaga y se realizó su presentación pública el 27 de Marzo de 2003, dentro de los actos de la celebración del Día Internacional del Teatro.

Impreso sobre papel ecológico

Depósito Legal: MA-194-97

I.S.S.N.: 1.134-6.221

Es “como si” jugásemos cada día, con cada pretexto, con cada escena, con cada montaje. Cada vida en un mundo sin fronteras y fronterizo. Vidas que se entrecruzan entre múltiples sensaciones, emociones, acciones. Realidad y ficción. No virtual.

Es “como si” la niña, el niño, el actor, la actriz, la marioneta, el objeto, al jugar tratara de designar los efectos de la belleza: tensión, equilibrio, oscilación, contraste, variación, traba y liberación, desenlace. Todo ello son funciones del “juego”, o también decir del “teatro”. Juego y/o Teatro que oprime y libera, que arrebat, electriza, hechiza. En el caso del Juego, éste está lleno de las dos cualidades más nobles que el hombre puede encontrar en las cosas y expresarlas: ritmo y armonía. En el Teatro está “la esperanza de que siempre se llena de vida, en tanto que los hombres sienten la necesidad de presentarse y mostrarse mutuamente como son y como no son y como deberían de ser”, nos escribe el dramaturgo alemán Tankred Dorst, en el Mensaje Internacional de este 27 de marzo de 2003, Día Mundial del Teatro.

Hace también unos días, el 21 de marzo se celebró por primera vez el Día Mundial del Títere y la autora india e investigadora Kapila Vatsyayan en su Mensaje escribía que “la marioneta incluye la esencia de lo natural y de lo real... haciendo de la marioneta un poderoso medio de comunicación intercultural y pluridimensional”.

En cualquiera de las distintas artes escénicas y a través de la tragedia o el drama, se produce la esencia del ‘juego’, lucha por algo o una representación de algo. Pero se “juega”, se lleva a cabo la representación, dentro de un campo de juego propio, efectivamente delimitado como fiesta, es decir, con alegría y libertad. Pero el Teatro, como dice igualmente Dorst en su Mensaje, “es un arte impuro y en ello radica su fuerza vital”.

Nuestra esperanza es la educación, la transmisión de las historias a través de la expresión, verbal, escrita, corporal. La divulgación del arte como cultura viva que transforma conciencias y eleva el espíritu frente a la información como arma letal, al mensaje como dogma, al teatro como mero entretenimiento.

Y otro Día Mundial se ha celebrado en esta comenzada primavera, la del Teatro para Niños, Niñas y Jóvenes, el 20 de marzo. Un tercer Mensaje escrito por el dramaturgo Wolfgang Schneider que aboga

por un teatro para niñas y niños “como medio para la fantasía social... como escuela de la percepción... y experiencia de los sentidos... Un teatro que sirva para contar historias en el más estricto sentido de la palabra: érase una vez...”.

Y en todas las edades y maneras, el teatro es el juego del “como sí”, realizado en un determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a determinadas reglas dramáticas y libre en su propia concepción y creación, destacándose por ello del mundo habitual.

En Málaga nos hacemos en este día, desde hace ya años, un regalo en el que participan junto al Aula de Teatro de la Universidad de Málaga, la Escuela Superior de Arte Dramático y las Universidades de Cantabria y Granada, publicamos en esta ocasión este número 23 de la Colección de Cuadernos de Estudios Teatrales, donde se publican dos de las conferencias del Ciclo Málaga Teatro Contemporáneo, que viene este 2003 realizándose en su novena edición.

En él, dos jóvenes directores de escena, José María Roca y Javier García Yagüe, ambos andaluces y afincados en Sevilla y Madrid respectivamente, nos hablan de su creación escénica contemporánea desde dos visiones complementarias, la imagen poética en *La Noche Oscura* de Producciones Imperdibles sobre textos de San Juan de la Cruz, y la escena antropológica en *La Trilogía de la Juventud* de tres dramaturgos contemporáneos de la Cía. Cuarta Pared; puestas en escena que hemos podido apreciar durante el mes de febrero en el Teatro Cánovas y donde ambos montajes investigan sobre la poesía y la historia más cercana de la juventud española.

“*La Noche Oscura* está cargada de sonidos, aire, preguntas. Provoca de manera premeditada a los sentidos, a la memoria, al entendimiento. Con *La Noche Oscura* el paisaje es irreal, imaginario, los límites no están definidos, perdemos el peso de la gravedad...” escribe Roca.

La Trilogía de la Juventud busca “la teatralidad, signos, formas de hacer y propuestas que nos diferenciasen de otros medios y que explorase aquello que el teatro tiene de propio, aquello en lo que el cine y televisión pierden respecto al teatro: el rito compartido. Actores que se relacionan directamente, sin mediación, con el espectador, que muestran las convenciones teatrales generando una complicidad compartida”, escribe Yagüe.

En ambas situaciones de la práctica escénica de estos creadores al inicio del siglo XXI, aparece la pregunta con que arranca el Mensaje de Dorst. “Siempre nos planteamos de nuevo la pregunta de si el teatro sigue aún teniendo vigencia”. Y me respondo... que sí, al igual que Antonin Artaud respondía que las posibilidades de realización del teatro pertenecen por entero al dominio de la puesta en escena, considerada como lenguaje en el espacio y en el tiempo.

Un lenguaje que se sirve de la vida, del juego de la vida, en un auténtico mundial de teatro, donde el protagonista, el hombre y la mujer, cargados de defectos, débiles y a la vez poderosos con las armas de la escena, se enfrentan al día a día para sobrevivir a los poderes de otros hombres y mujeres que creen tener la razón porque manipulen nuestros recursos de vida: tecnología, economía, política.

Responderemos con la palabra, con la acción; en suma, con el hecho teatral de milenios como espejo de la situación del hombre. Y en esta ocasión con el pensamiento que nos lega en este día de días Dorst:

“Creo que deberíamos con toda la fuerza y todo el talento que nos ha sido dado –por quien no sabemos- tratar de defender nuestro presente maligno, bello y lleno de imperfecciones... Si ¡que viva el Teatro! Pues es uno de los grandes inventos de la humanidad, grande como el invento de la rueda, como el dominio del fuego.”

Francisco J. Corpas Rivera

*Director del Ciclo Málaga Teatro Contemporáneo y de los
Cuadernos de Estudios Teatrales de la Universidad de Málaga*
Marzo, 2003

*Cuando la Imagen se hace Escena o
Cuando la Escena se hace Imagen*

José María Roca

Cuando la imagen se hace escena o [cuando la escena se hace imagen]

"... está escondido en el íntimo ser del alma; por tanto, el alma que le ha de hallar conviene salir de todas las cosas... y entrarse en sumo recogimiento dentro de sí misma, siéndole todas las cosas como si no fuesen... y ahí le ha de buscar con amor el buen contemplativo, diciendo: ADÓNDE TE ESCONDISTE, AMADO?"

La noche se hace cada vez más oscura, cada vez estamos mas perdidos, cada vez tenemos mas sensaciones contradictorias, cada vez sabemos menos qué estamos haciendo. Es el vértigo de la creación. Toda creación es una noche o mejor, muchas noches, algunas muy oscuras, en otras la luna crece y en algunas la luna te alumbra procurándote la necesaria luz suficiente para ver la salida del túnel.



Foto 1

Pero antes de entrar en materia convendría dar algunas pistas sobre nuestra compañía y el trabajo que realizamos.

En primer lugar es interesante decir que son casi 23 años los que lleva la compañía funcionando.

En Octubre de 1980 se creó el primer espectáculo. Podemos decir que la creación de la compañía está directamente relacionada con la necesidad de investigar y aprender por nuestra cuenta lo que en aquellos momentos era imposible obtener de la escuela oficial.

Aires nuevos comenzaban a circular en las formas y en las estéticas; poco a poco fuimos consiguiendo libros de Brecht, Stanislavsky, Meyerhold, Grotowsky, etc... los cuales devorábamos en interminables sesiones de encendida y apasionada discusión. Cada uno empezábamos a optar por algo o alguien.

Nuestra apuesta fue la calle, ya habíamos oído hablar de las experiencias de Barba y su "tercer teatro", la opción de la calle en un momento en que apenas había teatros era muy clara, nueva y propia de nuestra latitud. Así se comenzó y así se continuó hasta el año 85 en que comenzamos a compartir la calle con los espectáculos de interior.

Nuestro primer trabajo en interior influenciado por el trabajo de la calle se realizaba en un espacio central con el público situado a ambos lados, ya huíamos de los escenarios a la italiana que se identificaban con un teatro burgués que nosotros nunca quisimos hacer. Textos propios o ajenos pero inquietos, adaptaciones de clásicos o locuras sobre temas monográficos eran nuestra fuente de producción, siempre queriendo ser distintos, siempre buscando lo nuevo, lo inédito, la innovación...; así desembocamos en lo que podemos llamar nuestro primer gran éxito: *Bestiario* un espectáculo realizado en 1988 y que suponen las primeras salidas internacionales de la compañía, llevándonos, incluso, al Festival de Avignon donde en 1991 conseguimos el premio off. Casi 300 representaciones y la visita a 12 países jalonan su historia. A la vez que esto sucedía, una vieja idea: tener una sala propia, se materializaba con la creación de una de las primeras experiencias de compañía con teatro propio que se daba en este país. Así nació "LA IMPERDIBLE" hoy considerada como uno de los baluartes herederos y continuadores del llamado teatro independiente, referente a nivel nacional e imprescindible a nivel autonómico.

El largo proceso de consolidación de la sala llevó a la compañía a una situación de latencia que hoy se le llama "standby"; seguimos haciendo espectáculos y buscando formas que fueran definiendo un algo que nos identificara dentro del mercado y que nos aportara satisfacciones artísticas: Hicimos llover en un escenario, comenzamos a trabajar con danza y colgamos a los actores de gigantescos muelles en un autén-



Foto 2

tico desafío a la ley de la gravedad, nos adentramos en el musical con planteamientos que iban mas allá del entretenimiento, la compañía continuó esporádicamente haciendo giras fuera del país, pero faltaba un asentamiento real en el mercado, los equipos de gestión andaban muy ocupados con la sala y su programación.

En este panorama nadamos unos cuantos años, lo suficiente para que la sala se consolidara y nos dejara tranquilos; el resultado fue, sin duda, el afianzamiento de la compañía y su presencia cada vez más constante en todos los foros de este país y en algunos de otros países. Paralelamente diversificamos nuestras labores de producción y empezamos a realizar espectáculos e intervenciones en espacios históricos de la mano del *Alcázar de Sevilla*. En estos trabajos también pudimos aplicar elementos que ya nos definían, la danza, las imágenes proyectadas, el trabajo en directo con retroproyección, la música en vivo y una forma personal de enfocar los textos siempre nuestros o hechos para la ocasión.

Estos trabajos supusieron una importante inyección de infraestructura técnica y humana y de presencia en la ciudad, incluso en algún caso fuera de ella: *Carlos V*, uno de estos espectáculos, se representó en algunos de los más importantes monumentos de Castilla y León. En este último año unos de estos espectáculos basado en la vida de *Luis Cernuda* también ha salido fuera del país.

También es interesante resaltar que con estos montajes estamos siendo la compañía que ha creado más puestos de trabajo en Sevilla en los últimos años.

Ya en 1998, año Lorca, se produce otro acontecimiento importante, la creación y el estreno de *Un Poeta en Nueva York* un espectáculo sobre el poemario más extraño, bello y críptico de nuestro autor más universal. Este trabajo después de su estreno se aparece como uno de los mejores espectáculos producidos en Andalucía en los últimos años y por supuesto, el único trabajo sobre Lorca de los producidos en "su año" que aún hoy queda en pie y parece que con mucha vida por delante. Todas las Comunidades Autónomas han contado con su presencia; cerca de las 200 funciones avalan este éxito. Con *Un poeta en Nueva York* la compañía entra de lleno en los circuitos más importantes del país.

Podemos decir que en el momento actual, la dimensión creadora de la compañía se ha visto reforzada por toda una serie de proyectos diferentes entre si pero con un sello común la búsqueda de un lenguaje y el acercamiento a una

estética propia que se va consiguiendo paso a paso.

Hoy podemos coproducir con festivales como Tárrega, San Sebastián, Valladolid o Cádiz, proyectos que aún continuando en los "márgenes" estéticos de lo que hoy se entiende por teatro y danza, parten ya de una confianza del público y de los agentes que participan en el hecho teatral.

Un trabajo en esta línea, coproducido por San Sebastián y Valladolid: *La Bombonera*, una carpa donde 21 personas meten sus cabezas por unos agujeros realizados en la lona y ven un espectáculo de danza, es un claro ejemplo de contemporaneidad teniendo presente no sólo la estética o la forma de hacerlo sino incluso la manera en que el público lo ha de ver.

Podemos, en definitiva, concluir, diciendo que PRODUCCIONES IMPERDIBLES es una empre-



Foto 3

sa de producción con dos directores artísticos que realizan espectáculos en tres direcciones:

1. Espectáculos de interior sobre textos poéticos con gran despliegue de medios técnicos y audiovisuales que plantean una nueva forma de entender la poesía y hacerla imagen. *Un Poeta en Nueva York* y *La Noche Oscura* son claros ejemplos.
2. Montajes e intervenciones realizados en espacios no convencionales y monumentos históricos, basados en la vida de algún personaje histórico o del propio monumento, utilizando medios audiovisuales y teniendo al propio edificio como protagonista. *Carlos V, Emperador de Occidente* y *Luis Cernuda, Un Perfil en el Aire* ilustran esta segunda dirección
3. Instalaciones y espectáculos para realizar en la calle, también en interior, que intervienen



Foto 4

en el paisaje urbano, modificándolo y que tienen como base un estudio sobre la recepción y perspectiva del público, así como un desarrollo de la danza y del teatro de movimiento. Son un claro exponente "*La Bombonera*", "*La Danza del Voyeur*" y "*Mirando al Cielo*" este último aún por estrenar.

Una vez hecha esta necesaria introducción entraríamos en "la oscuridad de la noche"

Quién en un proceso creativo no se ha sentido así, perdido, vagabundo de sus ideas, mendigo de la inspiración que tarda en llegar. Parir siempre es duro, siempre duele..., pero esa incertidumbre puede llegar a ser más fuerte cuando lo que tienes entre manos es algo tan etéreo, personal e inconcreto como la poesía y aún más cuando esa poesía es la cumbre de la lengua castellana y el cenit de la mística. Un camino atractivo, sugerente e incluso apasionante a la vez que interesante y prototipo de una línea de trabajo consolidada con nuestro anterior espectáculo sobre los universales versos de Lorca: *Poeta en Nueva York*.

Partir de las imágenes poéticas para llegar a las escénicas. He ahí el reto y la incertidumbre. Ser consciente de que los versos de San Juan de la Cruz atacan directamente a los sentidos, la emoción y el entendimiento. Esta es la única certeza; ya es algo...

Una y otra vez nos preguntábamos, ¿estaremos en un rotundo anacronismo haciendo un espectáculo sobre la mística y los sentidos ya en ple-



Foto 5

no siglo XXI?. Qué podemos esperar de unos versos que aunque nos producen escalofríos hablan de lo intangible y de lo que no se ve en un momento donde apenas se cultiva esa dimensión espiritual que sin duda todos tenemos.

La respuesta a tantas preguntas la fuimos hallando en los propios versos y en la visión y la sensación que iban produciendo en cada uno de los que intervenían en la ceremonia: actores, músicos, dirección e incluso los técnicos no tuvimos mas remedio que impregnarnos y contagiarnos de esa constante búsqueda del amado y que como San Juan de la Cruz descubrimos que no acaba nunca.

Lo único que tuvimos claro desde el principio es que se abrió ante nosotros como creadores un camino interesante directamente relacionado con una línea de trabajo en la que estábamos sumergiéndonos desde hace años. Nuestra particular travesía del desierto se encontraba con alguien que también sabía mucho de desiertos.

Con estas perspectivas afrontamos este trabajo manteniendo la continuidad de elementos que son comunes en nuestros espectáculos y vienen definiendo el lenguaje teatral de la Compañía: incorporación de los recursos multimedia, interacción con las imágenes, creación de maquinas y efectos teatrales, imagen y música en directo.

Seguiríamos buscando nuevos vértices y dimensiones del escenario, ofreciendo lecturas diferentes. Una puesta en escena abierta, sugerente y provocadora.

La poesía de San Juan de la Cruz, a través de su intensa lectura y de su carga de imágenes atemporales y sublimes, nos invitaban a plantearnos un trabajo escénico rotundo, un espectáculo de futuro, una visión contemporánea del encuentro místico y sobrenatural: en definitiva, un trabajo sobre la dimensión espiritual de los hombres, tan olvidada hoy pero que en estos tiempos se vuelve a plantear como una gran necesidad.

La mirada hacia arriba, la mística de los tiempos y, al mismo tiempo, la realidad más dura y palpable, se encuentran en sus versos y nosotros queríamos llevarlo a escena.

La vehemencia erótica de los amores inefables concentrada en la máxima espiritualidad posible, lleva al poeta a recurrir a imágenes de una sensualidad ardiente.

El reflejo de lo sensible transfigurado en imágenes luminosas que transforman la naturaleza en

símbolos, con el objetivo de comunicar una experiencia espiritual casi inenarrable.

Imágenes delirantes que pueden dejar al espectador tan confundido como al lector, tanto como lo estaba el propio autor que con este procedimiento transmite eficazmente los estados de arrobamiento místico.

Hemos querido, pues, reflejar y transcribir estas ideas a la escena, por su fuerza, su belleza, su sentido y su contemporaneidad.

La metodología de trabajo que planteamos como necesaria para afrontar semejante empresa pasaba por intensas lecturas y un profundo trabajo de mesa.

Un acercamiento al personaje y a su época fue el primer punto de partida que nos situaba y nos ayudaba a comprender un comportamiento, una forma de reaccionar, una forma de vida tan lejos de nosotros.

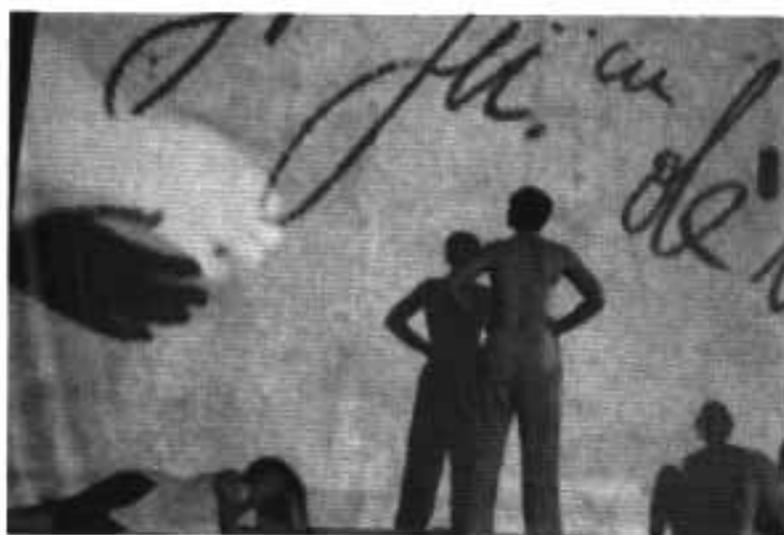


Foto 6



Foto 7

Después partimos de un guión-propuesta planteado por la dirección. Mas tarde había que definir que versos escogíamos y estar muy atentos a las imágenes que su lectura nos sugerían. Imaginarnos que juego escénico podíamos hacer para contar lo que nos interesaba, era otro paso importante. Los actores debían participar muy activamente en este proceso aportando sensaciones y visiones que la lectura individual y colectiva de los poemas le indicaban.

Cuando el grupo comenzó a encontrarse y a encontrar un sentido a los textos y a adivinar una forma de decirlo se inició el trabajo.

En ese momento todos los elementos fundamentales de la puesta en escena empezaron a aparecer y a proponerse: La música, tan fundamental en el espectáculo; las imágenes en video, los trabajos con la cámara inteligente, la mezcla en directo de las imágenes a través de un pequeño estudio de realización en directo que ya iba a ser un compañero de viaje, los objetos escénicos...

etc. todo se iba introduciendo a la vez que Gema le comenzaba a sacar a los actores lo mejor de sus propuestas y a combinar todos esos elementos a la búsqueda del amado. Son sus palabras como directora de actores las que definen mejor su percepción y con las que yo quiero concluir esta intervención:

"Con La Noche Oscura el horizonte se abre para quedar siempre más allá.

El espectáculo se puede ver muy cerca y muy lejos, para apreciar la sonrisa en directo y el paisaje emocional envolviéndolo todo.

La Noche Oscura está cargada de sonidos, aire, preguntas.

Provoca de manera premeditada a los sentidos, a la memoria y al entendimiento.

Con La Noche Oscura el paisaje es irreal, imaginario, los límites no están definidos, perdemos el peso de la gravedad, andamos sin movernos del sitio, no sabemos si el próximo paso será el valle o el abismo, pero bailamos a ritmo de vals, llevados por el entusiasmo del encuentro.

Las criaturas son más importantes que nosotros y cualquier sonido tiene un significado.

En *La Noche Oscura* no se llega a ningún sitio conocido, pero sabemos que hemos llegado. Ni afirmación ni negación. Sólo la certeza de que la primera pregunta sigue formulándose. **ADÓNDE TE ESCONDISTE, AMADO?"**

*José María Roca González
Sevilla, febrero de 2003*

Trilogía de la Juventud
Hacia una dramaturgia colectiva

Javier García Yagüe

Trilogía de la Juventud. Hacia una dramaturgia colectiva

Trilogía de la Juventud surge de un intento de reflexionar sobre el mundo en que vivimos a partir de la perplejidad y la dificultad de comprender la conducta de gente que tenía algunos años menos que nosotros. Nosotros, los dramaturgos, que rondando los cuarenta años teníamos dificultades en ponernos en la piel de gente a la que creíamos cercana en edad. Esta distancia que aparecía, nos llevaba a recordar circunstancias similares en la relación con nuestros padres, ocupando con ellos el lugar de jóvenes, y a inferir situaciones similares de nuestros padres respecto a nuestros abuelos.

¿Tan rápido pasa el tiempo que no somos capaces de reconocer el cambio de rol? ¿Tan rápidas son las transformaciones en nuestro entorno como para que un día nos demos de bruces con conductas que nos enfrentan a nuestra inadaptación? ¿En qué somos iguales a nuestros padres o a nuestros abuelos cuando eran jóvenes y en qué somos diferentes? ¿Qué permanece por el hecho de ser joven y qué varía en función del entorno y de las circunstancias?

Estas preguntas sencillas e ingenuas nos llevaron a imaginar una trilogía que hablase de nuestros abuelos, de nuestros padres y de jóvenes de nuestro tiempo. Cada generación en su entorno, entornos diferentes que además nos ayudarían a mostrar los cambios que se habían ido produciendo en nuestro país a lo largo de los últimos

sesenta años. Cambios que nos han llevado, en tres generaciones, de una sociedad rural a la sociedad de la información. Así pues, *Las Manos* transcurriría en un pequeño pueblo en los años cuarenta, *Imagina* en los barrios obreros de acogida en el cinturón industrial de una gran ciudad y *24/7* en un espacio aséptico, privado y público, en el centro de una gran urbe.

Respecto a las premisas formales que nos ayudaron a dirigir nuestro trabajo, atacaban diversos frentes. En primer lugar queríamos huir de tendencias personalistas y de mirar solamente al interior del ser humano. Nos gustaba ese aliento "shakespeariano" que permite hablar de los problemas existenciales de un ser humano, pero situarle además en su ámbito familiar y social. Hablar de la vida en su conjunto, no hacer una comedia o un drama, no hablar de una parte del ser humano sino hablar de la vida en toda su complejidad. Por otro lado queríamos ligar a Brecht y Stanislavski, lograr que el actor, y por tanto, el espectador, se identificase con el personaje para después distanciarnos en una postura crítica, entrar y salir del personaje sin ser superficiales. Además buscábamos la teatralidad, signos, formas de hacer y propuestas que nos diferenciases de otros medios y que explorasen aquello que el teatro tiene de propio, aquello en lo que cine y televisión pierden respecto al teatro: el rito compartido. Actores que se relacionan directamente, sin mediación, con el espectador; que

muestran las convenciones teatrales generando una complicidad compartida.

El proceso de cada una de las tres obras se desarrolló a lo largo de dos años, y las obras se iban construyendo con muchas y diversas contribuciones de modo que se podría decir que son obras que surgen de una clara autoría colectiva. Tres dramaturgos, tres escenógrafos que han influido con sus ideas y seis actores en cada uno de los procesos, nueve en total con rotaciones en cada



Foto 8

montaje, que han aportado sus vivencias y las historias que han recopilado al resultado final. Porque la *Trilogía* se ha construido fundamentalmente en base a los testimonios de la gente que nos rodeaba y de aquellos a los que hemos ido a buscar para que nos contase sus historias: abuelos, padres y demás familiares, campesinos sindicalistas y todos aquellos que pudiesen aportarnos algo. La *Trilogía* habla de la gente que no sale en los libros de historia, ni en los titulares de los periódicos, gente anónima que no es considerada protagonista pero que ha sido fundamental en los grandes cambios que se han producido a lo largo de casi un siglo. Las fuentes bibliográficas han sido secundarias ya que queríamos hablar de la vida de manera directa y necesitábamos ir a las fuentes. Aún así, hubo apoyos documentales diferentes en cada obra y dependiendo de la obra que se tratase. En *Las Manos* fueron fundamentales Miguel Delibes y John Berger; en *Imagina* la prensa, los documentales y el Informe Petras; y en *24/7* los documentos audiovisuales y toda la imaginería de nuestro tiempo.

El texto se fue construyendo poco a poco, de una manera natural. Primero, los dramaturgos hablábamos de las historias y anécdotas que íbamos recopilando y empezábamos a visualizar a los personajes adjudicándoles esas historias. Se escribían después escenas, sin conexión, sin exigencias, creando una textura de circunstancias que influían en otras escenas. Llegado un momento, ese material se analizaba, se empezaba a dar forma a una estructura y dicha estructura nos servía para ir descartando y seleccionando escenas. De ahí surgía una pregunta: ¿qué nos falta para contar lo que

queremos contar? Y nuevamente se escribía, se fundían escenas y se reescribían dándoles una cierta relación temporal, espacial o vincular según la estructura de cada una de las obras.

Cuando los actores se incorporaban al proceso había material textual para cuatro o cinco horas de montaje y el proceso comenzaba una segunda fase. Los actores reproducían el proceso que los dramaturgos habían seguido: conversaciones con padres y abuelos, lecturas y testimonios diversos. Todo ello servía para sus personajes pero también influía en la dramaturgia. Para los actores el texto actuaba como un "disparador" pero, a su vez, el texto se transformaba, reescribía y completaba con sus aportaciones.

Los ensayos se realizaban sobre el total del texto de manera que, aunque luego muchas de las escenas no tenían presencia en el montaje final, los actores estaban impregnados de vivencias y circunstancias surgidas en los ensayos sobre el material desaparecido. Era necesario "ver" las escenas para decidir qué quedaba y qué era prescindible. Difícil decidir, había que "ver" e ir definiendo qué queríamos contar. Este era el criterio, después de "ver", lo que servía o lo que queríamos contar, quedaba y prescindíamos de lo secundario. Duro ese momento de eliminar personajes y escenas que tanto había costado crear, pero necesario.

Respecto al resultado de todo este proceso, hemos de decir que cada una de las obras tiene seis personajes protagonistas y alrededor de cuarenta secundarios. Cada uno de los personajes princi-

pales mostraba un punto de vista diferente frente a los hechos que ocurrían a lo largo de la obra ya que no pretendíamos hacer una tesis sino mostrar la complejidad de la vida con todas sus aristas. La amplitud de personajes secundarios era necesaria a su vez para dar cobertura a los personajes principales en sus relaciones familiares, laborales etc. Del conjunto se desprende una visión generacional de cada uno de las épocas y circunstancias que a



Foto 9

los personajes les ha tocado vivir. En los montajes, cada uno de los seis actores se hacía cargo de uno de los personajes principales y de varios secundarios. Esta propuesta acentuaba la idea de que el mundo del que hablábamos era visto a través de los ojos de los jóvenes e incluso que los otros personajes también estaban contruidos desde el punto de vista en que eran percibidos por los otros personajes más jóvenes. Además, las transformaciones de unos personajes en otros incidían en esa idea de teatralidad, de magia teatral de la que hablábamos anteriormente.

En cada una de las obras buscábamos elementos diferenciadores que nos ayudasen a dar un sello característico a cada una de las puestas en escena de la *Trilogía*. Ese sello vino dado por la narración oral en la primera, la música en la segunda y la imagen en la tercera. Estas elecciones estéticas marcaron las diferentes dramaturgias, mostrando una vez más cómo, en este trabajo, es difícil deslindar dónde termina la dramaturgia y dónde empieza la puesta en escena, siendo más bien un proceso global e integrador desde el principio.

La elección de la narración oral en *Las Manos* tenía que ver con la importancia de dicha narración en la vida cotidiana de la gente. Su mundo se construía en función de lo que les contaban de lo que ocurría fuera del pueblo, de las anécdotas que se contaban entre ellos sobre lo que les ocurría y aquello que les había llegado por tradición oral de las generaciones precedentes. Esta elección de la narración oral como eje central marcó el tipo de relación entre actores y espectadores en *Las Manos* ya que se pasaba de la dramatización al relato sin



Foto 10

solución de continuidad haciendo al espectador cómplice de las anécdotas y "cotilleos" que construían en la obra.

En *Imagina* el hilo conductor es la música. La música suponía un elemento de identificación para los jóvenes y, además, un elemento de rebeldía que les diferenciaba de sus padres y su música. Esto se traduce en la dramaturgia en el uso de las letras de las canciones como una forma de contar aquello que les pasaba y de lo que no se hablaba explícitamente, y en un personaje, "El Halcón Maltés", locutor de una emisora de radio de FM que sirve de elemento de continuidad para el relato.

En *24/7* es la imagen el elemento característico de la época que elegimos para dar identidad a la dramaturgia y a la puesta en escena. La imagen omnipresente en vallas publicitarias, fotografías de revistas, televisión y monitores de ordenador y, también, la imagen personal que proyectamos

y a través de la cual nos relacionamos, la apariencia que oculta la esencia. Un mundo dónde lo virtual y lo real conviven siendo, a veces, difícil marcar los límites de uno y otro. En la obra esto se traduce en un tipo de relación a distancia, mediada por la tecnología.

A partir de estas elecciones diferenciales básicas hay otras opciones de puesta en escena que inciden en la diferencia. Podemos resaltar el uso de los materiales y el concepto espacial como un elemento definitivo en este sentido. El espacio escénico de *Las Manos* se crea a partir de la madera, el agua y la piedra; el espacio de *Imagina* remite al metal de la industria y la tecnología; *24/7* se construye a partir de elementos sintéticos y reciclados. El mundo de *Las Manos* es el de los espacios abiertos y los elementos naturales, el barrio de *Imagina* es gris, marcado por el humo de la fábrica, el metal y el hormigón de la industria y las construcciones. Los espacios de *24/7* son blancos, asépticos, impersonales.



Foto 11



Foto 12

Las diferencias entre las tres obras también se establecen desde los anhelos, y deseos de los personajes. En *Las Manos*, de ahí su título, los personajes dependen de sus manos para saber qué comerán al día siguiente. Luchan contra la climatología y la estructura social, luchan en definitiva por la subsistencia. En *Imagina*, los personajes al salir del pueblo han conseguido unas condiciones mejores en lo material y sus hijos reivindican ahora su dignidad como seres humanos. Luchan por libertades y derechos con la expectativa de que el mundo puede cambiar. La situación política, los sistemas pedagógicos, el lugar de la mujer... todo puede cambiar o, al menos, eso es lo que desean. *24/7* se caracteriza por la dificultad de identificar los objetivos por los que luchar. Los jóvenes urbanos han conseguido mejoras en las condiciones materiales, viven en un sistema por el que lucharon sus padres pero su futuro es incierto, sus relaciones afectivas son complejas o escasas, las condiciones laborales



Foto 13

precarias, y el “enemigo” poco identificable. La “sobredosis” de información hace muy difícil orientarse porque es complicado separar lo esencial de lo secundario. Lo que desde fuera a veces se percibe como falta de compromiso y apasionamiento tiene más que ver con la dificultad de orientar la acción que con la ausencia de impulsos o de deseos.

Así pues, la *Trilogía* hace un recorrido desde los espacios abiertos de *Las Manos* a los interiores de *24/7*; donde un grupo de personas conviven des-

de que nacen hasta que mueren en su pueblo, hasta una serie de jóvenes que se entrecruzan y se relacionan virtualmente sin conocerse en una gran urbe.

Muchas personas nos preguntan si después de este recorrido realizado a lo largo del tiempo podemos decir si estamos mejor o peor que antes. No es sencillo responder a esa pregunta. Como dije anteriormente no hemos querido hacer una tesis sino reflexionar, intentar entender, mostrar diversos puntos de vista.

Cada uno debe sacar sus propias conclusiones, en algunas cosas estamos mejor y en otras peor, incluso para personas diferentes lo mejor y lo peor será distinto. Sólo hemos intentado compartir nuestras preguntas y reflexiones y contribuir a que los jóvenes de nuestro tiempo conozcan el mundo de sus padres y sus abuelos al menos tan bien como conocen el Chicago de los años veinte a través del cine.

Javier García Yagüe
Málaga, febrero de 2003

Fotografías

- 1 a 7. **Cía. Producciones Imperdibles (Sevilla)**
Espectáculo: *La Noche Oscura*. 2002
Dirección: José María Roca – Gema López
Fotografía: J.M. Roca
- 8 – 9. **Cía. Cuarta Pared (Madrid)**
Espectáculo: *Las Manos. Trilogía de la Juventud I*. 1999
De José Ramón Fernández, Yolanda Pallín y Javier G. Yagüe.
Premio Ojo Crítico de Teatro. Premio La Celestina de la crítica.
Premio al mejor espectáculo en la Feria de Teatro de Huesca.
Premio Max al mejor texto en castellano 2002.
Dirección: Javier G. Yagüe
Fotografía: Alberto Soler. ©
- 10 – 11. **Cía. Cuarta Pared (Madrid)**
Espectáculo: *Imagina. Trilogía de la Juventud II*. 2001
De José Ramón Fernández, Yolanda Pallín y Javier G. Yagüe
Dirección: Javier G. Yagüe
Fotografía: Alberto Soler. ©
- 12 – 13. **Cía. Cuarta Pared (Madrid)**
Espectáculo: *24/7. (veinticuatrohorasaldía/sietedíassalasemana)*
Trilogía de la Juventud III. 2001
De José Ramón Fernández, Yolanda Pallín y Javier G. Yagüe
Dirección: Javier G. Yagüe
Fotografía: Alberto Soler. ©

TÍTULOS APARECIDOS

Año 1994

1. Miguel Romero Esteo
Del Mediterráneo arcaico y el Teatro Contemporáneo.
2. Francisco Valcarce
Teatro Contemporáneo: Un espacio para la investigación y la imaginación. Influencias e impregnaciones.
(Apuntes para una historia de la innovación escénica)
3. José Antonio Sánchez
Dramaturgias de la complejidad: Sobre la génesis de la nueva escritura escénica.
4. Marianne Van Kerkhoveen
La Fusión de la Ideología y de la Estética en el Teatro Contemporáneo.

Año 1995

5. Juan Antonio Hormigón
El sentido actual del teatro.
6. José Antonio Sedeño
La Puesta en Escena como proceso de investigación: «EL PÚBLICO» de Federico García Lorca.
7. Sara Molina
Teatro Contemporáneo: El compromiso con una ética y una estética.
Antonio Fernández Lera
Teatro del Siglo XX: Otras tradiciones, Otras realidades.

Año 1996

8. Juan Ruesga
Reflexiones sobre el Espacio Escénico Hoy.
Manuel Llanes
El Festival Internacional de Teatro de Granada: Un Espacio más allá de la Indiferencia.

Año 1997

9. José Monleón Bennacer
El Actor Mediterráneo.
Salvador Távora
El teatro, su historia y el Mediterráneo.
Francisco Ortuño Millán
La Materia del Actor.
10. Jean-Marie Pradier
El animal, el ángel y la escena.
José Sanchis Sinisterra
Por una teatralidad menor.
Miguel Romero Esteo
De la dramaturgia mediterránea y sus raíces.

Año 1998

11. José Luis García Sánchez
Don Ramón María del Valle Inclán y el Cine.
Ricardo Iniesta
Valle-Inclán a través del tiempo. De la dramaturgia modernista a la contemporánea.
12. César Oliva
El Montaje en el Teatro de Valle-Inclán.
Etelvino Vázquez
La Interpretación en Valle-Inclán.

Año 1999

13. Juan Antonio Bardém
De las diversas formas de morir
Antonio Sánchez Trigueros
La Casa de Bernarda Alba: De Margarita Xirgu a Calixto Bieito
(Crónica incompleta de un itinerario escénico).
14. Ian Gibson
Federico García Lorca. El Hombre y su Misión.
Lluís Pasqual
La Barraca y Federico García Lorca

Año 2000

15. Miguel Romero Esteo
Mi personal visión Post-Vanguardia del teatro
José Antonio Sánchez
La Estética de la Catástrofe.

16. Patrice Pavis

La Cooperación Textual del Espectador.

A propósito de algunas puestas en escena de textos contemporáneos en Aviñón 1999.

Juan Carlos Pérez de la Fuente

Teatro para un Nuevo Tiempo: Ceremonia y Rito.

Año 2001

17. José Monleón

Teatro Contemporáneo: La Sociedad y los Especialistas.

La Fura dels Baus

Postmilenio: Teatro. Hombre. Tecnología.

TEATRO DIGITAL

18. Eugenio Barba

Conocimiento tácito: Herencia y pérdida.

Rodrigo García

Cero

19. Vicente León

Libertad Creativa, Rigor Escénico y Contemporaneidad.

Jorge Cobos

Ofelia es una nube. Una visión inestable de las Artes Escénicas Contemporáneas.

Año 2002

20. Antonio Meliveo

Una Topografía de Sombras. Cinéma Terror.

Sara Molina

Escena XXI: Fragmentos de una conversación Universal.

21. Francisco Valcarce

Nueva Escena: Contemporaneidad y Periferia.

22. José Antonio Sedeño

La mirada del espectador. Un estudio etnográfico sobre la condición de espectador.

Año 2003

23. José María Roca

Cuando la Imagen se hace Escena o Cuando la Escena se hace Imagen.

Javier García Yagüe

Trilogía de la Juventud. Hacia una dramaturgia colectiva.

JAVIER GARCÍA YAGÜE

Sevilla. 1961

- Licenciado en C.C. de la Información. Rama: Imagen y Sonido.
- Titulado en Psicología Social por la Escuela de Psicología Social Pichón-Riviére. Dinámica de grupos y grupos operativos. Tres cursos.
- Curso de dirección teatral, impartido por Raúl Serrano.
- Curso de dirección teatral, impartido por Antonio Malonda.
- Estudios de dirección teatral, impartido por Angel Ruggiero. Tres años.
- Estudios de interpretación teatral, impartidos por Angel Ruggiero. Tres años.
- Seminario de "Sociología del teatro", impartido por José Monleón.

- Como director:
 - 2002 Trilogía de la juventud III. 24/7. Compañía Cuarta Pared. De Yolanda Pallín. José Ramón Fdez y Javier G. Yagüe.
 - 2001 Trilogía de la juventud. II. Imagina. Compañía Cuarta Pared. De Yolanda Pallín. José Ramón Fdez y Javier G. Yagüe.
 - 1999 Trilogía de la juventud. I. Las manos. Compañía Cuarta Pared. De Yolanda Pallín. José Ramón Fdez y Javier G. Yagüe.
 - 1997 Hormigas sin fronteras, Compañía Cuarta Pared. De Marga Sánchez.
 - 1996 Nunca dije que era una niña buena, Compañía Cuarta Pared. De Gustavo Ott. Festivales de Madrid-Otoño 96
 - 1996 Acera Derecha, Compañía Cuarta Pared. De Rodrigo García.
 - 1996 El Secuestro de la Bibliotecaria, Compañía Cuarta Pared. De Marga Sánchez.
 - 1995 Salvia, Compañía Cuarta Pared. De Antonio Onetti.
 - 1.994 Rio Negro, Compañía Cuarta Pared. De Angel Solo. Festival de Otoño.
 - 1.994 Malinche, Aula Complutense de Teatro. De Inés Margarita Stranger.

- Como Profesor:
 - 1986-1997 Profesor de Interpretación en los cursos regulares de CUARTA PARED. TEATRO-ESCUELA.

- Otros:
 - Colaborador en las revistas: "Primer Acto" "Teatros" y "Cuarta Pared".
Director de Cuarta Pared - Sala de Teatro, Teatro Escuela y Compañía de Teatro-



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD DE CANTABRIA



JUNTA DE ANDALUCIA

Consejería de Educación y Ciencia
Delegación Provincial
Málaga
E.S.A.D.



UNIVERSIDAD DE GRANADA

2003

Colabora

MÁLAGA ESCENA ABIERTA
Cultura y Artes Escénicas Contemporáneas