



Seminario de Estudios Teatrales

Beckett y los Días Felices

OSCAR ROMERO



**Veinte años buscando un teatro poético y
comprometido: Atalaya 1983-2003**

RICARDO INIESTA

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

VICERRECTORADO DE CULTURA Y RELACIONES INSTITUCIONALES

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

2004

OSCAR ROMERO

José Oscar Romero Gómez
Málaga, 1941

De 1959 a 1962 recibe clases de Interpretación de D^a Guillermina Soto Rojas e interviene como actor en diversos montajes escénicos.

En 1962 pasa a formar parte de la Compañía ARA que dirigen Ángeles Rubio Argüelles, Huberto Pérez de la Ossa, Alfredo Marquerie, Fernando Díaz Plaja, Rafael Salazar, Carlos Mendi, Onofre Fraile, Luis Escobar, etc.

En 1963 finaliza sus estudios de Arte Dramático en el Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Córdoba.

En 1965 estudia Dirección Escénica con D. Huberto Pérez de la Ossa, con el que trabaja en montajes teatrales como actor y ayudante de Dirección Escénica.

En 1968 realiza su primer montaje como director de escena y obtiene el Premio Nacional a la mejor Dirección en la final que se celebra en León.

Desde 1969 hasta 1978 es Primer Actor y Director de la Compañía Estable ARA de Málaga y profesor de su Teatro-Escuela, de la que salen actores como Fernando Valverde, José Lara, Andrés Valdivia, etc.

Durante el período comprendido entre 1959 y 1978 ha intervenido como actor en no menos de cien montajes teatrales en personajes principales y ha dirigido no menos de treinta textos y espectáculos con repertorio de autores clásicos como Valdivielso, Cervantes, Shakespeare, Calderón, Lope de Vega, Molière, Tirso de Molina y los prelopidistas.

En teatro grecolatino ha trabajado a Esquilo, Sófocles, Eurípides, Séneca, Aristófanes, Plauto y Terencio. Ha realizado adaptaciones de obras clásicas como "Prometeo encadenado", "La asamblea de las mujeres", "Las aves", "Don Juan Tenorio", y monográficos sobre Quevedo, Machado, Cabrera Gansa y otros.

En 1978 entra a formar parte del Claustro de Profesores del Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático y Danza de Málaga como profesor de Dirección Escénica, opositando en 1982 y obteniendo plaza en dicha asignatura como numerario.

En 1985 es nombrado Subdirector del Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático y Danza hasta 1988, en que es nombrado, tras su creación, Director de la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza. En esta etapa se crea la Especialidad de Dirección de Escena que más tarde recogerá la L.O.G.S.E. y en la que es pionera a nivel nacional la Escuela de Málaga.

En 1995, tras la separación de las enseñanzas de Teatro y de Danza, es nombrado Director de la ESAD de Málaga, puesto que desempeña hasta junio del año 2000. Desde ese momento y hasta el curso 2002-2003 ocupa el cargo de Jefe del Departamento de Dirección Escénica de la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga.

En el período comprendido entre 1978 y 2003 ha realizado montajes de obras como "Rotativo", de creación propia, "La historia de los Tarantos" de A. Mañas, "Las tesmóforas" de Aristófanes, "Retrato de dama con perrito" de L. Riaza, "La señorita Julia" de Strindberg, "Farsa y licencia de la reina castiza" de Valle-Inclán, "Calígula" de A. Camus, "La Celestina", versión de A. Sastre, "Rómulo el Grande" de Dürrenmatt, "El hospital de los locos" de J. de Valdivielso, "La vida es sueño" de Calderón de la Barca, "La viuda valenciana" de Lope de Vega, "El avaro" de Molière, "Don Juan Tenorio" de J. Zorrilla en adaptación propia, "Días felices" de Samuel Beckett, etc., y dentro del género musical, ha dirigido la ópera "El rapto en el Serrallo" de Mozart, y las zarzuelas "El puñao de rosas", "El bateo" y "Katiúska".

En el mismo período ha intervenido como actor en "Prometeo encadenado" de Esquilo, "La historia de los Tarantos" de A. Mañas, "Calígula" de A. Camus, "La Celestina", versión de A. Sastre, "Rómulo el Grande" de Dürrenmatt, "La señora Tártara" de Francisco Nieva, "Las galas del difunto" de Valle-Inclán, "La playa vacía" de Jaime Salom, "Don Juan Tenorio" de J. Zorrilla, "El animador" de R. Santara, "Belaqua" de A. Linares, etc.

Ha intervenido en la comisión ministerial que elaboró el diseño curricular de los estudios de Arte Dramático (LOGSE).

Ha sido Director del I Festival Municipal de Teatro de Málaga (1982), y Director del I Festival Internacional de Teatro de Málaga (1983).

Ha obtenido premios de Dirección en la Comunidad Andaluza y Primeros Premios de Teatro Clásico en Festivales de Almagro (1981-1985) y de Interpretación en el Concurso de Rapsodas "González Marín" del Ayuntamiento de Cártama (2002).

Ha impartido cursos y dictado conferencias sobre Historia del Teatro en la Universidad de Málaga y sobre las enseñanzas teatrales organizados por el CEP. Ha elaborado ponencia sobre experiencia educativa para el I Congreso Iberoamericano de Teatro, organizado por la Universidad de Cádiz, con motivo del Festival de Teatro Iberoamericano y ha intervenido como ponente en los ciclos de conferencias sobre Teatro Contemporáneo que organizan conjuntamente la Universidad y la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga.

En la actualidad, tras ser requerido como especialista en la creación de Planes de Estudios, ocupa la Cátedra de Dirección Escénica y la Jefatura de Estudios del Conservatorio Superior de Danza de Málaga, donde interviene en el desarrollo del currículo de dichas enseñanzas.

El 18 de junio de 2003, le fue impuesta la Medalla de Oro de la Junta de Andalucía al Mérito en la Educación.



Seminario de Estudios Teatrales
Beckett y los Días Felices

OSCAR ROMERO



**Veinte años buscando un teatro poético y
comprometido: Atalaya 1983-2003**

RICARDO INIESTA

UNIVERSIDAD  DE MÁLAGA

VICERRECTORADO DE CULTURA Y RELACIONES INSTITUCIONALES

AULA DE TEATRO

UNIVERSIDAD  DE CANTABRIA

VICERRECTORADO DE EXTENSION UNIVERSITARIA

AULA DE TEATRO

UNIVERSIDAD  DE GRANADA

VICERRECTORADO DE EXTENSION UNIVERSITARIA Y COOPERACION AL DESARROLLO

Secretaría de Artes Visuales, Escénicas y Música

AULA DE TEATRO

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA

2004

Edita:
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
Vicerrectorado de Cultura y Relaciones Institucionales
Aula de Teatro

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

Director de Edición
Francisco J. Corpas Rivera
franj.corpas@terra.es

Coordinan
Francisco J. Corpas - Rafael Ruiz – Francisco Valcarce – Juan Carlos Vilaseca

Este vigésimo quinto 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 20 de Mayo de 2004 , clausura del Décimo Ciclo de Conferencias sobre Teatro Contemporáneo. Impreso sobre papel ecológico

Depósito Legal: MA-194-97

ISSN: 1.1.34-6.221

Cuando Francisco Corpas, coordinador de los ciclos de conferencias sobre Teatro Contemporáneo, me pidió la introducción a este cuaderno que recoge las conferencias de Ricardo Iniesta y Oscar Romero, me pareció algo bastante natural por tres razones. En primer lugar conozco a ambos conferenciantes desde hace años y les admiro como hombres de teatro. En segundo lugar, uno de los conferenciantes, Oscar Romero, ha sido mi Maestro desde que me acerqué al mundo del Teatro allá por el año 78. La tercera razón es que en la conferencia que dictó mi Maestro sobre Beckett y los Días felices, yo tuve el privilegio de acompañarle leyendo unas escenas de la obra para ilustrar en vivo las explicaciones que Oscar había expuesto sobre su interpretación de la obra.

A Ricardo Iniesta le conocí si no recuerdo mal tras una representación de “Descripción de un cuadro”, de Heiner Müller, que realizaba Atalaya para los alumnos en el Instituto Emilio Prados de Málaga. Lo que en aquella pequeña sala me cautivó inmediatamente fue ver una gran interpretación en un montaje de los llamados contemporáneos, algo que durante mucho tiempo yo echaba de menos. En aquella función, difícil en su dramaturgia, había una idea sólida, unas coreografías actuales realizadas impecablemente por un actor y una actriz, y había una emoción que llegaba al espectador tan nítidamente que bastaba para volcarse con los actores en un espacio escénico y una historia cercanos y tangibles. A la actriz, Cristina Samaniego, la admiro desde entonces.

A partir de ese momento coincidí en muchas ocasiones con Ricardo, que siempre me pareció un trabajador incansable, un enamorado de su trabajo. Volcaba en cada charla que teníamos ocasión de compartir pasión y conocimiento sobre el teatro, y se percibía siempre su necesidad de seguir creando.

Poco después, y sin abandonar su tarea como director, empezó a desarrollar también una faceta didáctica, mediante cursillos y seminarios, que culminó con la creación del TNT, una segunda etapa de Atalaya que aúna Teatro y enseñanza, un espacio donde el Teatro no deja de aprender.

Esa idea de que no hay que pararse, de que siempre hay que seguir aprendiendo, de que no lo tenemos todo hecho y sabido, y que a mí me parece fundamental, es la gran baza de este proyecto que ya ha demostrado que esta fórmula funciona. Además, el hecho de haber traído ponentes, profesores y directores de otros países han convertido al TNT-Atalaya en una especie de puente, de enlace con el teatro que se está desarrollando en otros lugares. Y esto es fundamental para el teatro en España y más concretamente en Andalucía.

Esto, junto a la fidelidad que Ricardo ha mantenido con respecto a su idea del Teatro, es lo que ha convertido a Atalaya en uno de los pocos grupos o compañías de España que se dedica al teatro contemporáneo con gran nivel de calidad y magnífica acogida del público. No podría entenderse el desarrollo del teatro en Andalucía y en España en los últimos veinte años sin tener en cuenta el trabajo de esta compañía y de este director.

Ojalá sigamos, al menos otros veinte años, disfrutando con ellos del teatro.

Para mí es no sólo un orgullo, una satisfacción y un privilegio hablar sobre Oscar Romero. También es un problema. Podría no acabar nunca de alabar las cualidades teatrales y humanas de este ser que el Destino puso en mi camino, y que no ha dejado de acompañarme desde entonces. Ya he dicho que es mi Maestro desde el año 1978. Los avisados habrán notado la M mayúscula con que he escrito la palabra. No todo el mundo tiene la suerte de encontrar en su vida profesional o personal una relación de este calibre. Yo, y muchos otros, la hemos tenido trabajando con él y conociéndole. No quiero dejar de transcribir parte de una semblanza con la que se le presentó cuando el año pasado la Junta de Andalucía le otorgó la Medalla de Oro al Mérito Docente:

¿Qué más se puede decir de Oscar Romero y de su vinculación con el Teatro de Málaga?

Que es posiblemente el mejor actor que ha pisado los escenarios malagueños ya lo saben todos aquellos que le han visto interpretar.

Que es para muchos el mejor director de actores de la escena española actual, puede parecer exagerado para aquellos que no han tenido el privilegio de trabajar a sus órdenes.

Que acumula la mayor cantidad de conocimientos sobre técnicas de Interpretación y de Dirección que hayamos visto es la opinión de muchos de los que le hemos contemplado trabajar o hemos recibido sus enseñanzas.

Que con respecto a cualquier actividad teatral su opinión y su crítica son siempre honestas y sinceras lo saben todos aquellos que han sabido aceptarlas.

Que su talante siempre ha sido abierto y dialogante, que es un trabajador incansable, que posee una mente privilegiada y una capacidad de comprensión fuera de lo común, es fácilmente comprobable.

Oscar Romero, hombre de teatro por excelencia, ha sabido unir el difícil mundo de la enseñanza y el difícil mundo del teatro, sin que en ningún aspecto de su actividad haya menoscabo para ninguno de ellos. Teatro y enseñanza. Dos palabras inseparables para definir a un hombre. Las dos facetas imprescindibles de Oscar Romero.

Esto es lo que, muy resumidamente, opino de Oscar Romero. Con él he trabajado en muchas obras de teatro, y la última ocasión que tuve de hacerlo fue con estos “Días felices” de que trataba la conferencia que hoy se publica. Después de este montaje me reafirmo con rotundidad en todo lo arriba transcrito, especialmente en lo referido a sus cualidades como director de actores, como conocedor de técnicas de interpretación y dirección, y como inteligencia capaz de ver más allá que la mayoría.

Su visión de “Días felices”, de los personajes y sus relaciones conferían al espectáculo toda la coherencia que, bajo ese manto de supuesto absurdo, tiene la obra de Beckett. Una estructura, fina como tela de araña, pero fuerte y perfectamente sólida en cada uno de sus nudos. El trabajo a que nos sometió para conseguir cada uno de los mil matices, ya en la palabra, ya en el movimiento o en el gesto, fue extenuante y, por supuesto, enormemente enriquecedor. Oscar, en su estudio de la obra, había diseccionado cada frase, cada intención de los personajes, cada silencio y cada pausa.

La creación de un espacio escénico cerrado, que se abre pero permanece de algún modo enclaustrando a Winnie; el hecho de emplear los elementos de cerramiento de Winnie para construir el encierro de Willie, la conjunción, en suma, de todos y cada uno de los materiales que aporta el texto, fue minuciosamente trabajada.

No puedo obviamente hablar del resultado visto desde fuera. Pero puedo asegurar que nunca he profundizado tanto, nunca he aprendido tanto como en esta experiencia que le debo una vez más a mi Maestro. Por ello, por todo, mi gratitud siempre.

María del Mar Peláez
Jefa de Estudios de la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga
Málaga, 8 de marzo de 2004

Beckett y los Días Felices
Oscar Romero

Beckett y los Días Felices

En los tiempos difíciles de los años sesenta del pasado siglo, años en los que comenzábamos a intuir el advenimiento de un nuevo renacer de libertades, tantas veces cercenadas (de pensamiento, palabra y obra), llegó a mis manos una edición mexicana del "cuento" de Samuel Beckett "Primer Amor". Me conmovió sobremanera esta, para mí, nueva forma narrativa, mezcla es-
perpéntica de comedia y tragedia íntima de los seres humanos, generada por el conflicto entre la necesidad de sobrevivir y la incapacidad de concretar nuestros sentimientos hacia los demás y la volatilidad e intermitencia de nuestras emociones que actúa como barrera de la comunicación entre las personas.

Siempre quise montar este "Primer Amor", fácilmente adaptable del lenguaje narrativo al teatral; pero hoy sigue siendo una asignatura pendiente y no me he puesto a pensar por qué no lo he hecho.

A finales de la década y quizás por la influencia de la reciente concesión del Premio Nobel de Literatura a Beckett, nos decidimos los de la Compañía ARA de Málaga a montar su obra emblemática "Esperando a Godot". Leí mucho sobre el autor y del autor, pero en el ambiente social que vivíamos su obra era inscrita en un contexto de renovación socializante. El mismo Brecht había proyectado su montaje y en 1966 la revista "Experimenta" de Frankfurt relata que el

gran dramaturgo alemán consideraba el texto de Beckett como "sólo material a concretar", y en su adaptación dramática había considerado a los protagonistas, más que como vagabundos sociales, unos "vagabundos intelectuales". No quería, además, que la pareja Pozzo-Lucky tuviera resonancias antisociales.

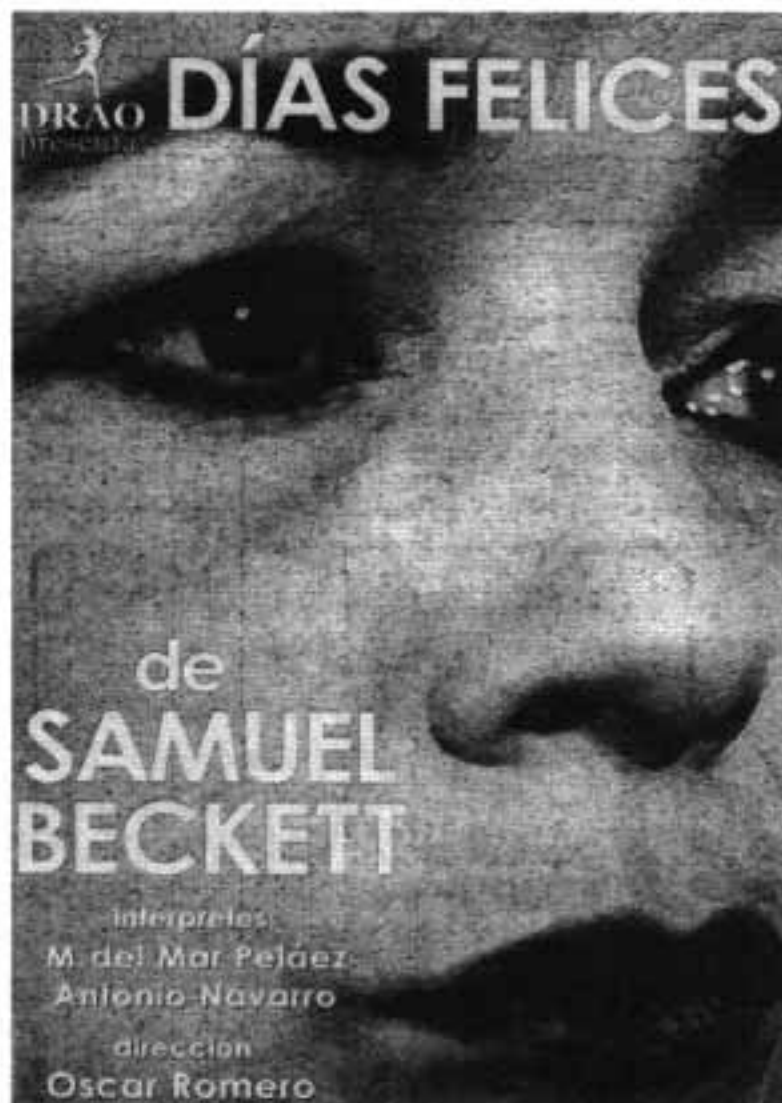


Foto 1

Beckett había escrito: "La tragedia es una representación de una expiación, pero no de la mísera expiación de un sistemático rompimiento con una estructura social, organizada por bribones para necios. La figura trágica representa la expiación del pecado original y eterno de esta figura y de sus compañeros de infortunio. Del pecado de haber nacido".

Comenzamos los ensayos pero yo estaba inmerso en un mar de dudas, no encontraba en el texto material adecuado para hacer del montaje una denuncia político-social que era el espíritu que nos impregnaba. Yo intuía en el texto "otra cosa" y decidí aplazar el montaje hasta que se aclarara mi intelecto. Fue la segunda asignatura pendiente que me quedó de la "materia Beckett" y que tampoco he superado a pesar de mi gran pasión por este autor y de la profunda inquietud sensorial que me producen sus escritos.

Años más tarde leí que Jean Paul Sartre sentía malestar por *Godot* "aunque sin duda no es una pieza a desechar". Sartre sostiene "un pesimismo universal en el que se complace la gente de derechas. Por eso, aunque le admiro, tengo mis reservas".

Hace unos diez años, más o menos, asistí a una representación teatral de "Días felices" con gran mérito en la puesta en escena y con un planteamiento que intentaba plasmar una escala de virtuosas tonalidades en la interpretación del personaje de "Winnie", con una concepción minimalista del espacio escénico. En esa representación sentí la necesidad de montar la obra

porque la sentí de otra manera. La tragedia de Winnie y Willie sí era universal, por encima del tiempo, de la condición social y de los sexos. Los personajes de Beckett cumplen su actividad vital según la función que se les ha asignado pero sin ser conscientes del presente, debatiéndose entre lo que consideran su deber y apoyándose en retazos de las vivencias pasadas para tomar impulso sin reparar en el presente y siempre buscando la ayuda de rituales cotidianos esperando que suene el "timbre" de dormir y morir.

Son personajes sin salvación posible. "Las mejoras sociales no pueden ayudar a las figuras de Beckett. De hecho nada puede ayudarlos". La metáfora del Albedrío: Ángel vs. Demonio que es la del teatro hasta la llegada de Beckett. El "Misterio" de este autor está en la tierra. "Entre el firmamento y la fosa". No hay "Ángeles" en su teatro. Algunos Mensajeros que no saben su mensaje. ¿Quién manda a Pozzo en el *Godot*? Ni tampoco saben su origen.

El "hombre" lleva a costas todo el dolor que le causa el TIEMPO. El arma que utiliza el autor en su construcción dramática es El JUEGO y su filosofía la del DETERIORO. Este deterioro de los personajes que observamos en el desarrollo de cada una de sus obras también podemos observarlo en su obra dramática en general. En cada una de sus piezas teatrales los personajes van perdiendo, si atendemos a su cronología, la capacidad del movimiento. En *Godot* no salen del mismo lugar aunque se mueven en ese espacio, en "Fin de partida" el personaje es parálítico y en "Días felices" Winnie está inmovilizada

totalmente. Anclada en la arena del desierto. Ninguno de ellos lucha contra el destino. Sólo viven sus circunstancias. No se rebelan.

Hay una anécdota de Beckett, publicada en el "Sunday Time", firmada por Clancy Sigal en la que narra que durante el montaje de "Fin de partida", dirigida por Michel Blake, éste le pidió aclaración de lo que quería decir un personaje en una frase. Beckett respondió: "No sé lo que pasa por la cabeza de los personajes". Él decía que no había que buscar símbolos y representar de manera "concreta, natural y simple" y que había que "arrancar tantas carcajadas como fuera posible por esta cosa atroz".

Su sentido del humor, humor negro, impregna todo lo que escribió. Sus "vagabundos" nunca saben a dónde van, ni dónde están. No tienen objetivos y muestran su incapacidad para responder a las preguntas más simples sobre sus vidas. Nunca están en camino hacia ninguna parte. Sólo están en camino. Son seres reales que viven su existencia biológica. Padecen no sólo porque existen; también por sus necesidades fisiológicas. Viven y piensan con las leyes del cuerpo que les da vida. De la desesperación hacen pelotas para "jugar", para hacer reír. Son mitos modernos del "hombre sin respuestas".

Beckett lleva su obra hasta el último extremo y agota sus ideas hasta el límite y afirma de lo trágico que "sólo representado como un rito es tolerable el papel que nos asigna la vida". En su teatro no propone ni acertijos, ni soluciones, ni filosofía. Sólo un juego. Sólo situaciones.



Foto 2

En las situaciones que viven sus personajes queda resaltado lo cómico del dolor, el fracaso que hace reír, la parodia del amor y la metáfora del hundimiento. La porción trágica la proporciona la falta de esperanza. "Dios ha muerto".

Los Días Felices

Me llegó la oportunidad tercera de enfrentarme con el montaje de una obra de Samuel Beckett en el año 2000, con el proyecto de la Compañía DRAO de llevar a público esa obra, que en una representación a la que antes me he referido, me había dado la clave para afirmarme en las teorías que durante tantos años habían mantenido un debate en mi interior. Ahora estaba seguro de lo que tenía que hacer y cuáles eran los procedimientos para que los personajes vivieran sus dramas con plenitud. Esta vez me sentía preparado para vivir unos "días felices".

En su estructura externa la obra ofrece una acción única, en la que Winnie, atrapada en las "arenas del desierto", sobrevive en su incapacidad de desplazamiento y sufre el deterioro progresivo de su memoria. Willie, encerrado en su autismo apenas puede responder a los requerimientos de Winnie o a veces, muy pocas, se complace en gestos de rebeldía que apenas puede sostener. Un solo lugar, el desierto de sus vidas, conforma su universo. El tiempo está marcado por el timbre que sólo señala las horas de despertar y de dormir. Sólo queda la posibilidad de llenarlo de acciones cotidianas, mientras el cuerpo de Winnie va siendo deglutido por su espacio vital y va perdiendo su capacidad de acción y su memoria que la habilita para tratar de recobrar los "días felices" que la mayoría de las veces difícilmente podrían identificarse como tales y que como en una especie de recorrido hacia la infancia nos va descubriendo sus fracasos y los acontecimientos traumáticos que han marcado su vida; pero su capacidad de recurrir a esos puntos de apoyo se va deteriorando al mismo ritmo que su cuerpo se hunde en la arena. El tiempo, por tanto, tiene un protagonismo de primera magnitud en "Días felices".

Si en "Esperando a Godot" vemos que "la espera" es la actitud de sus personajes, y en "Fin de partida" son los conflictos generacionales, en "Días felices" resalta el "optimismo por deber"; pero las tres obras tienen un protagonista en común: "Por el escenario lo único que pasa es el TIEMPO".

Ya tenemos al TIEMPO, que en su discurrir marca la existencia de los seres inexorablemente, y

el DETERIORO físico y mental que este discurrir genera y que va mermando las posibilidades de ejecutar cualquier proyecto existencial que planifiquemos ni los recursos para cubrir ese tiempo de vivir y menos aún el tiempo de morir.

Winnie, en su mortificante abnegación para cuidar al desvalido Willie, nos recuerda a tantos seres que cargan sobre sus espaldas la obligación de sacrificarse por los demás, a ese espíritu de protección que hace que en determinadas circunstancias una persona se entregue a cuidar a otro ser olvidándose de sí misma y a desprenderse de sus bienes y alimentos en favor de los demás. Aunque no esperen el reconocimiento sí esperan y exigen la sumisión de la persona beneficiada y si lo consiguen se sienten en un estadio de cierta superioridad y cuando no reciben acatamiento pueden mostrar su ira y desprecio y estar constantemente zahiriendo a la víctima de sus atenciones. El verdadero drama para estas personas abnegadas es que han sacrificado su ser a favor de otros sin reconocimiento por parte de los demás y no pueden evitar el reproche constante a su víctima y su exhibición pública para obtener la aprobación de los demás. Winnie lo hace, pero al vacío. Así se va consumiendo el personaje y con la desesperación de que llegará el momento en que no pueda ni siquiera utilizar el instrumento que tiene reservado en su cesto, el revolver. Quizás para un ritual eutanásico o para terminar con su propia existencia. Ese instrumento de muerte nos es mostrado en un momento de su extenso monólogo para recordar a Willie que un día, en aquellos "tiempos felices", estuvo a punto de utilizarlo por algo reprochable

que él hizo. Esto enlazaría con uno de los recuerdos de Winnie, el relato sobre Shower que sugiere un episodio de malos tratos por parte de él.

A pesar de todo ella conservará hasta el final, hasta que es totalmente absorbida por el desierto de su vida, su optimismo vital. A pesar de las limitaciones crecientes de su existencia y a pesar de su carencia total de capacidades físicas y mentales sigue preocupándose por Willie y por el cumplimiento de lo que cree su "deber".

Willie es un personaje que el autor nos presenta en un grado de avanzado deterioro mental, aunque físicamente todavía conserve la facultad de poder desplazarse, y a pesar de su estado, utiliza esa superioridad como instrumento de rebeldía ante los cuidados de ella. El autor no concede a Willie el don de la palabra salvo en dos frases que corresponden a la lectura de un diario donde se anuncia la muerte de un antiguo amor de Winnie mientras ella relata ese episodio de su pasado. Willie parece mostrar con la lectura cierta complacencia por la noticia del fallecimiento, un claro placer por el daño que puede causar a su esposa. ¿Sintió quizá celos en alguna ocasión?

Hay un momento de acercamiento entre los dos, cuando Winnie descubre en su bolsa la caja de música. Suena el vals de "La viuda alegre", él se acerca y ella, en uno más de sus rasgos de generosidad, le entrega la caja. El toma el objeto de ese recuerdo que los une, pero se aleja para no compartirlo con ella.

Otro momento que los une es el descubrimiento del único ser vivo, aparte de ellos, que aparece en la obra, la hormiga sobre cuyo sexo bromea y los funde en una prolongada carcajada hasta que Willie repara en que ella también ríe y cesa bruscamente alejándose. Este episodio nos muestra a un Willie obsesionado con el sexo y confirma sus prácticas onanísticas con el momento en que con una postal que, según Winnie, muestra una escena erótica, él se masturba. Él sigue conservando sus deseos sexuales, pero hace mucho tiempo que entre ellos ha desaparecido esta actividad. Son muchos los momentos en los que ella hace irónicos reproches sobre estas carencias.

Aunque la relación la desarrolla el autor entre marido y mujer, en realidad podemos identificar como universales los roles que les han sido asignados a cada uno de ellos. Todos podemos identificarnos con Winnie y con Willie sin distinción de géneros. Hombres y mujeres pueden tener ese comportamiento altruista y sentirse atrapados en la espiral abnegación-frustración-tiranizante y, asimismo, podemos tener cercanas experiencias como víctimas de ese castrante e inútil cumplimiento del deber.

Tema

La gran riqueza de propuestas que encontramos en esta pieza de Beckett hace sumamente complicada la tarea de discernir cuál de los temas que se tratan en la obra es el desencadenante de los conflictos que se desarrollan. La degradación que sufren sus personajes ya hemos visto

que está presente en todas las piezas del autor; pero esta tragedia es provocada por fuerzas exteriores. Son dictadas por la naturaleza y su ley inexorable sobre la transformación de la materia, y su mano ejecutoria es el discurrir del tiempo.

La abnegación, con todos los valores positivos que podamos ver en quien se vuelca totalmente en el cuidado de los otros y los posibles efectos negativos que pueda ejercer sobre la persona que se entrega y que se olvida de sí misma y sobre los seres objeto del cuidado ya que pueden sentirse agobiados al percibir esa dejación de sí mismo de quien le cuida, o por la percepción de los posibles reproches o las exigencias de reconocimiento a esa dedicación, pueden ser las causas de la degradación de las relaciones entre dos personas, pero estaríamos hablando de casos puntuales y siempre podríamos pensar que existen fórmulas, entre ellas la del diálogo, para poder subsanarlas; pero el autor, a través del conflicto de esta pareja, parece que quiere significar que este conflicto abarca a la humanidad entera. Por tanto tendríamos que pensar que la clave está en el procedimiento literario que el autor utiliza para construir el texto en el que vamos apreciando que los tiempos emocionales de los protagonistas nunca son coincidentes. Cuando Winnie demanda alguna atención por parte de Willie éste, encerrado en su exigua capacidad de entendimiento no la atiende y provoca el reproche de Winnie y, a veces, sus comentarios zahirientes. Inmediatamente se refugia en su rutina cotidiana. Sus tiempos emocionales no coinciden. Otras veces coinciden en un breve momento, como el episodio de la caja de música,

pero él no es capaz de percibir la generosidad de su esposa y en un gesto de egoísmo se aleja con la caja privándola de compartir ese momento que podría haber sido "feliz". Cuando él, en las escasas ocasiones que esto ocurre, tiene un gesto positivo para Winnie, ésta, necesitada de afecto, muestra su desmedido entusiasmo y Willie se asusta porque a su entusiasmo siempre sigue el recuerdo de otro "momento feliz" haciéndole sentir que reclama más atenciones que las que recibe y él es incapaz de más. Ésta sí es una circunstancia que afecta a toda la humanidad, tanto en las relaciones de pareja como en las de amistad o en las sociales. Esa incapacidad humana de ajustar el tiempo de nuestras emociones nos conduce al fracaso en nuestras relaciones y hace que nuestros momentos felices sean efímeros, y el resto de nuestro tiempo existencial tengamos que llenarlo de gestos y acciones rutinarias y del recuerdo de esos instantes felices que tratamos de magnificar para con su alimento poder sobrevivir.

La tesis sería pues la de que la incapacidad de los humanos para sustraerse de su propio monólogo vital destruye la posibilidad de convivencia, y el tema principal es dicha incapacidad. La antítesis podríamos decir que no existe en la obra porque nos muestra la incapacidad para cambiar nuestra naturaleza.

El propósito que me impuse al escenificar esta obra fue el de potenciar expresivamente los recursos escénicos para que quedase muy clara esa incapacidad utilizando al máximo la volatilidad de la memoria de Winnie y la aparentemente

absurda forma literaria del lenguaje y de enlazar sus recuerdos y acciones rutinarias. Digo aparentemente absurda porque Beckett consigue este efecto ciñéndose a reproducir de forma simplificada el discurso de la mente humana rompiendo las reglas de la expresión literaria. Es el discurso natural del pensamiento sin ninguna barrera ni efecto que permita concretar las ideas. Avanza y retrocede en la forma de construir sus frases y dice cosas a veces sintiendo otras, y ahí estaba la clave para construir la partitura sonora. No en crear unas escalas de sonido ficticias. Construir las frases a base de utilizar las tonalidades naturales de la enorme riqueza de emociones que se encierran a veces tan solo en una palabra. Para ello tenía que contar con una actriz capaz de desarrollar esa enorme capacidad de registros emocionales y la tenía. M^a del Mar Peláez, con la que he trabajado tantas veces, demostró que podía hacerlo.

Al personaje de Willie tenía que potenciarlo en el sentido de que llegara ser, sin el recurso de la palabra, sólo con sus acciones, el contrapunto necesario para que no se convirtiera en un monólogo el largo discurso de Winnie. Para ello tenía que construir una partitura de movimientos con ritmos que coincidieran con su mudo discurso, y que asimismo expresara su proceso degenerativo. Era esencial que cada movimiento y gesto de ambos personajes coincidieran con sus sentimientos. Tenía que vencer la dificultad de que Winnie está incapacitada para desplazarse porque está anclada en el desierto y Willie no habla más que en tres breves momentos. También tenía al actor que me diera una

riqueza expresiva tan intensa como la aparente inexpresividad de Buster Keaton, y huyendo de imitaciones creara el personaje. Héctor Ferrada lo consiguió aunque no pudo estrenarlo. Yo tampoco estuve en el estreno, también por una importuna indisposición física. Sustituyó a Héctor otro gran actor. Antonio Navarro plasmó en el escenario todo lo que yo había soñado y más.

Sin traicionar la idea del autor de mantener a Winnie hundiéndose y sin capacidad para huir de su propio desierto vital, pero necesitando que escénicamente el personaje tratara de proyectar un poder sobre el objeto de sus cuidados, para ello no podía hundirlo a nivel del escenario, busqué algún elemento que pudiera sustituir ese lugar natural de las arenas movedizas y que al mismo tiempo pudiera ser utilizado para que Willie construyera su espacio dramático.

Pensé en una enorme caja de muñecas, como una especie de Kit cerrado con dieciséis paneles de plástico semitransparente que Willie fuera desmontando con intención de liberar a Winnie, que estaría atrapada en un enorme vestido en cuya falda se fuera hundiendo en su proceso degenerativo, hasta que en el momento final estuviera totalmente hundida entre las telas transparentes de su doble falda, mientras Willie en su intento de ayuda frustrado se iba construyendo prismas cuadrangulares que le servirían de cobijo en sus desapariciones, tratando de construirse su propio espacio y alejándose de ella cuando más lo necesitara y terminando encerrado en una especie de urna en respuesta a los gritos finales de Winnie solicitando ayuda.

Rafael García diseñó esa hermosa y enorme caja octogonal de 4'20 m. de altura y con diámetro de 2'50 m. en cuyo interior se encuentra una enorme falda unida a una sobrefalda, las dos transparentes, y rematada por una cinturilla para sujetarla a la cintura de Winnie. Falda y sobrefalda alcanzan la altura de 1'75 m. , y dentro de ellas, una escalera cubierta por las enaguas de satén permiten que el personaje se vaya deslizándose hacia el interior del vestido, quedando sólo la cabeza por encima de la cintura al comienzo de la segunda parte y hundida por completo al final.

La obra fue estrenada en la Sala Romero Esteo del Teatro Cervantes de Málaga en abril de 2001 y repuesta en el Teatro Canovas al mes siguiente.

Creo que conseguimos, y me guió por la respuesta del público, que la representación no aburriera, y arrancar la carcajada o la risa acongojada ante determinadas situaciones. Esa era nuestra mayor preocupación.

Las escenas que a continuación se transcriben son muestras que intentan justificar lo expuesto, pero la grabación de estos textos interpretados por M^a del Mar Peláez son los que dan la verdadera dimensión.

El teatro no es lo que se lee, sino lo que se interpreta en su puesta en escena.



Foto 3

Escenas leídas en la conferencia

– Incluidas en el CD del Cuaderno

En esta primera escena Winnie reclama la atención de Willie y éste no da señales de respuesta. Ella le reprocha y vuelve a insistir. Él levanta los dedos y Winnie muestra su júbilo por este gesto maravilloso.

A continuación comienza el juego de tirar los objetos de la cesta y el paraguas pero repara en la inutilidad de la acción ya que mañana “todo será lo mismo”. Todo volverá a estar en su sitio para que suceda igual. Cesa cuando encuentra en su cesta la caja de música. La abre y suena el vals de “La viuda alegre”. Willie va a recobrar su interés y recogerá la cajita mientras tararea la canción. Winnie le contempla arrobada y le pide que continúe cantando, pero Willie huye con la caja y se encierra en su propio espacio, lejos de ella. Winnie comienza una exposición justificativa de la negativa de Willie a cantar. Comienza la acción convulsiva del limado de uñas mientras va exponiendo los recuerdos de una vieja historia sobre un personaje llamado Shower o Cooker que no terminará de narrar porque la interrumpe su propia reflexión sobre lo extraño de estos recuerdos que no logra concretar en ese momento. Volverá a aparecer de nuevo al final de la obra entremezclándose con el “cuento” de su infancia.

Willie, ¿sabes lo que acaba de suceder? (pausa.)
¿Has entrado en coma de nuevo? (Pausa.) No
te pregunto si te enteras de todo lo que pasa,

te pregunto simplemente si has entrado en coma de nuevo. (Pausa.) Tus ojos parecen estar cerrados, aunque ya sabemos que eso no tiene nada de particular. (Pausa.) Cariño, levanta un dedo, por favor, si no has perdido totalmente el conocimiento. (Pausa.) Por favor, Willie, hazlo por mí, sólo el dedo meñique si todavía estás consciente. (Pausa. Alegremente) Oh, los cinco, hoy eres un encanto, ahora puedo continuar sin ninguna preocupación. (Vuelta al frente.) Si, qué puede suceder que no haya sucedido antes y sin embargo... me lo pregunto, sí confieso que me lo pregunto. (Pausa.) Willie, espero que hayas captado algo de esto, sentiría mucho pensar que no has captado nada de todo esto, no me elevo a estas alturas todos los días. (Pausa.) Sí, algo parece haber sucedido, algo ha parecido suceder y no ha sucedido nada, nada en absoluto, tienes toda la razón, Willie. (Pausa.) La sombrilla estará aquí mañana, a mi lado, para ayudarme a pasar el día. (Pausa. Coge el espejo.) Cojo este espejito y lo tiro lejos – (lo tira detrás, lejos de ella) – mañana volverá a estar en la cesta de nuevo, sin un rasguño, para ayudarme a pasar el día. (Pausa.) No, uno no puede hacer nada. (Pausa.) Eso es lo que me parece tan maravilloso, el modo en que las cosas... (la voz se le quiebra, cabeza baja) – ...las cosas... tan maravilloso. (Pausa larga, cabeza baja. Finalmente se vuelve hacia la cesta, todavía con la cabeza baja, saca cosas inidentificables y las vuelve a meter, revuelve más en el fondo, por fin saca una caja de música, le da cuerda, la escucha un momento sujetándola con ambas manos, inclinada sobre ella, se vuelve al frente, se endereza y escucha la música, estrechando la caja contra su pecho con ambas manos. Suena el vals de La viuda alegre:

"Te quiero tanto". Poco a poco, expresión feliz. Se mueve al compás del ritmo. Cesa la música. Pausa. Willie, con voz ronca, tararea la canción. Aumenta la expresión feliz de Winnie. Deja la caja en el suelo.) ¡Oh, este habrá sido un día feliz! (Aplaudiv) ¡Otra vez, Willie, otra vez! (Aplaudiv) ¡"Encore" Willie, por favor! (Pausa. Fin de la expresión feliz.) ¿No? ¿No lo quieres hacer por mí? (Pausa.) Bueno, es muy comprensible, muy comprensible. Uno no puede cantar sólo para agradar a los demás, por mucho que uno les quiera, no, el canto ha de brotar del corazón, eso es lo que siempre digo, surgir de lo más profundo, como el mirlo. (paudivsa.) Cuantas veces he dicho, en las horas negras, Canta ahora Winnie, canta tu canción, no hay nada mejor que hacer y no lo hice. (Pausa.) No pude. (Pausa.) No, como el mirlo, o el ave del alba, sin ningún provecho, ni para uno mismo ni para nadie. (Pausa.) ¿Y ahora? (Pausa larga. Suavemente.) Una sensación extraña. (Pausa. Lo mismo) La sensación extraña de que alguien me está mirando. Estoy clara, luego oscura, luego nada, luego oscura de nuevo, luego clara de nuevo y así sucesivamente, pasando y volviendo a pasar, entrando y saliendo del ojo de alguien. (Pausa. Lo mismo) ¿Extraño? (Pausa. Lo mismo) No, aquí todo es extraño. (Pausa. Voz normal) Algo me dice, deja ya de hablar, Winnie, durante un minuto, no malgastes todas las palabras del día, deja de hablar y haz algo para variar, ¿quieres? (Levanta las manos y las mantiene abiertas frente a los ojos. A las manos) ¡Haz algo! (Cierra las manos.) ¡Qué garras! (Se vuelve hacia la cesta, revuelve en ella y, finalmente, saca una lima, se vuelve al frente y comienza a limarse las uñas. Se lima en silencio durante un rato. Todo lo que sigue va puntualizado

por el limado) Aflora – en mis recuerdos – un tal Sr. Shower – un Sr. y tal vez una Sra. Shower – no – van de la mano – entonces su novia probablemente – o simplemente una buena amiga. (Mira las uñas de cerca.) Muy quebradizas hoy. (Vuelve a limarse.) Shower – Shower – te suena ese apellido – Willie – te evoca – algo real, Willie – no contestes – si te molesta – ya has hecho más de lo que te tocaba – Shower – Shower. (Inspecciona las uñas limadas.) Un poco más presentables. (Levanta la cabeza, mira al frente.) Arréglate Winnie, eso es lo que siempre digo, pase lo que pase, arréglate. (Pausa. Vuelve a limarse.) Sí – Shower – Shower – (deja de limarse, levanta la cabeza, mira fijamente al frente, pausa) – o Cooker, quizás se apellidara Cooker. (Volviéndose ligeramente hacia Willie) Cooker, Willie, ¿te suena Cooker? (Pausa. Se vuelve un poco más. Más alto.) Cooker, Willie, ¿el apellido Cooker te es familiar? (Pausa. Se gira hacia atrás a mirarle. Pausa.) ¡Oh, no! (paudivsa.) ¿No tienes pañuelo, querido? (Pausa.) ¿No tienes modales? (Pausa.) ¡Oh, Willie, no te lo estás comiendo! ¡Escúpelo, cariño, escúpelo! (Pausa. Se vuelve al frente) En fin, supongo que es bastante natural. (Se le quiebra la voz.) Humano. (Pausa. Lo mismo.) ¿Qué es lo que uno puede hacer? (Cabeza baja. Lo mismo) Durante todo el día. (Pausa. Lo mismo.) Día tras día. (Pausa. Levanta la cabeza. Sonríe. Tranquila.) ¡El estilo antiguo! (Fin de la sonrisa. Vuelve a limarse.) No, ya está hecha. (Pasa a la uña siguiente.) Debería haberme puesto las gafas. (Pausa.) Ahora ya es tarde. (Acaba la mano izquierda y la examina.) Un poco más presentable. (Comienza la mano derecha. Puntuando lo que sigue, como antes.) Pues bien – este hombre Shower – o Cooker – poco importa – y la mujer – cogidos

de la mano – bolsas en la otra mano – de esas grandes marrones multiuso – plantados ahí, mirándome con la boca abierta – y, finalmente, este hombre Shower – Cooker – poco importa acaba en erre – lo juro por mi vida – ¿Qué es lo que hace? dice él – ¿A qué juega? Dice él – hundida hasta las tetas en la puta tierra – un grosero – ¿Qué significa? dice él – ¿Qué pretende significar? – y que si esto que si lo otro – lo de siempre – las estupideces de siempre – ¿Me oyes? dice él – Dios me asista, dice ella, claro que te oigo – ¿Qué significa eso de Dios me asista? dice él. *(Deja de limarse, levanta la cabeza, mira al frente.)* Y tú, dice ella, ¿a qué juegas tú?, dice ella, ¿qué pretendes significar tú? Te crees que porque te tienes todavía sobre tus pies planos con tu vieja bolsa llena de mierda en conserva y mudas de recambio, arrastrándome de un lado a otro por este jodido desierto, como una pescadera, tal para cual – *(con repentina violencia)* – ¡suéltame y déjame en paz, por el amor de Dios, déjame, dice ella, desaparece! *(Pausa. Vuelve a limarse.)* ¿Por qué no la libera?, dice él – refiriéndose a ti, cariño – ¿Para qué le sirve así? – ¿Para qué le sirve él a ella así? – y que si esto que si lo otro – las tonterías habituales – ¡Dios Santo!, dice ella, ten compasión por el amor de Dios – Liberarla, dice él, liberarla, así no tiene ningún sentido – ¿Liberarla cómo?, dice ella – yo la liberaría con mis propias manos, dice él – debían ser marido y – mujer. *(Se lima en silencio.)* Después desaparecen – cogidos de la mano – con las bolsas – borrosos – luego nada – los últimos seres humanos – perdidos por estos lugares. *(Acaba la mano derecha, la inspecciona, deja la lima en el suelo, mira al frente.)* Extraño, tales recuerdos en un

momento como este. *(Pausa.)* ¿Extraño? *(Pausa.)* No, aquí todo es extraño.

La segunda escena seleccionada para tratar de explicar las argumentaciones expuestas comienza con la historia de “Brownie”, el revólver que Winnie guarda en el fondo de su cesta como último recurso ¿Para dominar a Willie? ¿Para una posible eutanasia o para utilizarlo con ella misma cuando se aproxime el final?

Winnie entra en un estado de angustia por unos ruidos que siente que pueden estar dentro de su cabeza y lucha por no perder la razón e inmediatamente acepta los ruidos torturantes como elementos de compañía que rompen su soledad. Va siendo vencida por una especie de sopor y el timbre suena porque no es la hora de dormir. Recurre Winnie a su cuento de infancia y con gran esfuerzo va tratando de coordinar su narración hasta que la interrumpe bruscamente alarmada por el recuerdo de un metafórico ratón. Va a reprochar a Willie su desatención y bruscamente pasará a una desproporcionada preocupación por un hipotético accidente que justifique que él no responda. Vuelve convulsamente a la percepción de ruidos y al recuerdo y reanudación del relato de Shower que completa y que aclara su propia historia y los malos tratos que de él recibiera en otro tiempo. En una especie de vorágine de recuerdos vuelve al cuento del ratón, un episodio de abusos sexuales en su infancia.

...aquel día... *(Pausa.)* ...aquel día... el lago... los juncos. *(Ojos al frente. Pausa)* ¿Qué día? *(Pausa.)* ¿Qué juncos? *(Pausa larga. Cierra los ojos. El timbre*

suenan estridentemente. Abre los ojos. Pausa. Ojos a la derecha.) Brownie, por supuesto. (Pausa.) Te acuerdas de Brownie, Willie, puedo verlo. (Pausa.) Brownie está aquí, Willie, a mi lado. (Pausa. Alto) Brownie está aquí, Willie. (Pausa. Ojos al frente.) Eso es todo. (Pausa.) ¿Qué haría yo sin ellos? (Pausa.) ¿Qué haría yo sin ellos cuando las palabras me fallan? (Pausa.) Mirar fijamente al frente con los labios apretados. (Pausa larga mientras lo hace.) No puedo. (Pausa.) Oh, sí, abundantes mercedes, abundantes mercedes. (Pausa larga. Bajo.) A veces oigo ruidos. (Gesto de escuchar. Voz normal.) Pero no a menudo. (Pausa.) Son una bendición, los ruidos, son una bendición, me ayudan... a pasar el día. (Sonrisa) ¡El estilo antiguo! (Fin de la sonrisa) Sí, son días felices aquellos en los que hay ruidos. (Pausa.) Cuando oigo ruidos. (Pausa.) Solía pensar... (pausa.) ...digo que solía pensar que estaban en mi cabeza. (Sonrisa) Pero no. (Amplia sonrisa.) No no. (Fin de sonrisa.) Eso era la lógica. (Pausa.) La razón. (Pausa.) No he perdido la razón. (Pausa.) Todavía no. (Pausa.) No toda. (Pausa.) Algo queda. (Pausa.) Ruidos. (Pausa.) Como pequeños... desmoronamientos, pequeños... derrumbamientos. (Pausa. Bajo.) Son las cosas, Willie. (Pausa. Voz normal.) Dentro de la cesta, fuera de la cesta. (Pausa.) Oh, sí, las cosas tienen su propia vida, eso es lo que siempre digo, las cosas tienen vida. (Pausa.) Mi espejo, por ejemplo, no me necesita. (Pausa.) El timbre. (Pausa.) Hierde como un cuchillo. (Pausa.) Una gubia. (Pausa.) No se le puede ignorar. (Pausa.) Cuántas veces... (Pausa.)... digo cuántas veces he dicho, ignóralo, Winnie, ignora el timbre, no le hagas caso, simplemente duerme y despierta, duerme y despierta, cuan-

do te apetezca, abre y cierra los ojos, cuando te apetezca, o como mejor te convenga. (Pausa.) Abre y cierra los ojos, Winnie, abre y cierra, así siempre. (Pausa.) Pero no. (Sonrisa) Ahora no. (Amplia sonrisa) No no. (Fin de sonrisa. Pausa) ¿Y ahora? (Pausa.) ¿Y ahora qué, Willie? (Pausa larga.) Queda mi cuento claro está, cuando falla todo lo demás. (Pausa.) Una vida. (Sonrisa) Una larga vida. (Fin de sonrisa) Comenzando en la matriz, donde la vida solía comenzar, Mildred recuerda, recordará antes de morir, la matriz, la matriz materna. (Pausa.) Tiene ya cuatro o cinco años y le han regalado hace poco una muñeca grande de cera. (Pausa.) Vestida de arriba abajo, todo a juego. (Pausa.) Zapatos, calcetines, ropita interior, conjunto completo, vestido almidonado, guantes. (Pausa.) Medias blancas. (Pausa.) Sombrerito de paja blanco con banda elástica. (Pausa.) Collar de perlas. (Pausa.) Un librito ilustrado con inscripciones de verdad, para llevarlo bajo el brazo cuando sale de paseo. (Pausa.) Ojos de china azules que se abren y se cierran. (Pausa. Tono narrativo.) No había acabado de salir el sol cuando Milly se levantó, descendió por la pendiente... (Pausa.) ...se puso la bata y descendió solita por la pendiente escalera de madera, reculando y a gatas, aunque se lo habían prohibido, entró en la... (Pausa.) ... pasó de puntillas por el silencioso pasillo, entró en el cuarto de jugar y comenzó a desnudar a la muñequita. (Pausa.) Se deslizó bajo la mesa y comenzó a desnudar a la muñequita. (Pausa.) Regañándola... todo el rato. (Pausa.) De repente un ratón – (Pausa larga.) Despacio, Winnie. (Pausa larga. Llamando) ¡Willie! (Pausa. Más alto.) ¡Willie! (Pausa. Suave reproche.) A veces encuentro tu actitud un poco extraña,

Willie, hace tanto tiempo, no sueles ser tan cruel sin necesidad. *(Pausa.)* ¿Extraña? *(Pausa.)* No. *(Sonrisa.)* Aquí no. *(Amplia sonrisa.)* Ahora no. *(Fin de sonrisa.)* Y, sin embargo... *(Repentinamente preocupada.)* Espero que no pase nada. *(Ojos a la derecha, alto.)* ¿Va todo bien, cariño? *(Pausa. Ojos al frente. A sí misma.)* ¡Ruego a Dios que no haya metido la cabeza primero! *(Ojos a la derecha, alto.)* ¿Willie, no estás atrapado, verdad? *(Pausa. Igual.)* ¿No estás atascado, Willie? *(Ojos al frente, desconsolada.)* ¡Quizá esté pidiendo socorro todo este tiempo y yo no le oigo! *(Pausa.)* Oigo gritos, por supuesto. *(Pausa.)* Pero seguro que están en mi cabeza. *(Pausa.)* ¿Es posible que... *(Pausa. Con convencimiento.)* No, no, mi cabeza siempre estuvo llena de gritos. *(Pausa.)* Gritos confusos, débiles. *(Pausa.)* Vienen. *(Pausa.)* Se van. *(Pausa.)* Como una corriente de aire. *(Pausa.)* Eso es lo que me parece tan maravilloso. *(Pausa.)* Cesan. Ah, sí, abundantes mercedes, abundantes mercedes. *(Pausa.)* El día ya está muy avanzado. *(Sonrisa. Fin de sonrisa.)* Y, sin embargo, es todavía un poco pronto para mi canción. *(Pausa.)* ¿Y ahora? *(Pausa.)* ¿Y ahora, Willie? *(Pausa larga.)* Evoco en mis recuerdos – ... un Sr. Shower – o Cooker. *(Cierra los ojos. El timbre suena estridentemente. Abre los ojos. Pausa.)* Cogidos de la mano, bolsas en la otra mano. *(Pausa.)* Entrados en... años. *(Pausa.)* Ni jóvenes ni viejos. *(Pausa.)* De pie ahí, mirándome boquiabiertos. *(Pausa.)* No estarían mal esos pechos en su juventud, dice él. *(Pausa.)* He visto hombros peores en mis tiempos, dice él. *(Pausa.)* ¿Siente las piernas?, dice él. *(Pausa.)* ¿Le queda algo de vida en las piernas?, dice él. *(Pausa.)* ¿Lleva puesto algo debajo?, dice él. *(Pausa.)* Pregúntale, dice él, yo soy tímido.



Foto 4

(Pausa.) Pregúntale, ¿qué?, dice ella. *(Pausa.)* Si le queda algo de vida en las piernas. *(Pausa.)* Si lleva puesto algo debajo. *(Pausa.)* Pregúntaselo tú, dice ella. *(Pausa. Con violencia repentina.)* ¡Suéltame por el amor de Dios y déjame! *(Pausa. Igual.)* ¡Muérete de una vez! *(Sonrisa.)* Pero no. *(Amplia sonrisa.)* No no. *(Fin de sonrisa.)* Les veo alejarse. *(Pausa.)* Cogidos de la mano – con las bolsas. *(Pausa.)* Borrosos. *(Pausa.)* Luego nada. *(Pausa.)* Los últimos seres humanos perdidos por estos parajes. *(Pausa.)* Hasta ahora. *(Pausa.)* ¿Y ahora? *(Pausa. Bajo.)* Socorro. *(Pausa. Igual.)* Socorro, Willie. *(Pausa. Igual.)* ¿No? *(Larga pausa.)*

Voz narrativa.) De repente un ratón... (Pausa.) De repente un ratón subió por su muslito y Mildred aterrada tira su muñequita y comienza a gritar – (De repente Winnie da un grito penetrante) – y gritó y gritó (Winnie grita dos veces) – gritó y gritó y gritó y gritó hasta que todos llegaron corriendo en su ropa de dormir, mamá, papá, Bibby, y... la

vieja Annie, para ver lo que ocurría... (Pausa.) ... lo que podía haber ocurrido. (Pausa.) Demasiado tarde. (Pausa.) Demasiado tarde. (Larga pausa. Casi sin voz.) Willie. (Pausa. Voz normal.) En fin, Winnie, ya no puede faltar mucho, no puede faltar mucho, para el timbre de dormir.

Oscar Romero

Málaga, 3 de abril de 2003



*Veinte años buscando un Teatro poético y comprometido:
Atalaya 1983-2003*
Ricardo Iniesta

Veinte años buscando un Teatro poético y comprometido: Atalaya 1983-2003

Hace veinte años fascinado por el Tercer Teatro decidí coger los bártulos y regresar desde Madrid a mi Andalucía natal para formar un grupo de teatro. En Madrid había puesto en marcha el Festival Internacional de Teatro de Calle ayudado por mi grupo –Lejanía– y por La Tartana –otro colectivo madrileño–; por allí pasarían muchos grupos históricos del Tercer Teatro procedentes de toda Europa.

El Tercer Teatro fue un movimiento que se puso en marcha por iniciativa del **Odin Teatret** de **Eugenio Barba** en los años setenta. En España, por ese tiempo, todavía sufríamos el fascismo y era menester un teatro de agitación –el teatro independiente– pero en el resto de Europa se apostaba por un teatro fuera del sistema, un teatro de investigación y poético, con un funcionamiento de colectivos, donde los directores provenían de una izquierda radical militante. Sin lugar a dudas aquellos festivales que organicé en el Madrid progresista e ilusionado de Tierno Galván, a comienzos de los ochenta, marcaron mi futuro como artista y como persona.

Mis inicios en teatro habían oscilado entre el teatro universitario con textos surrealistas y el teatro de calle provocador en la línea del Comediantes de entonces, luego de haber realizado una primera incursión en un teatro de agit-prop

por pueblos de diversas zonas deprimidas de España. Aquél experimento de un grupo de universitarios militantes de la izquierda más radical acabó con casi todos en la cárcel franquista hace treinta años, pero a mí inoculó para siempre el veneno del teatro, que antes detestaba por culpa del teatro televisado.

Un encuentro casual y determinante

En 1979 compaginaba mi actividad frenética en el grupo Lejanía con el periodismo político y por azar leí una noticia de que un grupo escandinavo –el Odin Teatret– que yo no conocía realizaba un encuentro con gentes del teatro más alternativo madrileño. Allí fui más como reportero que como teatrero... y allí quedé atrapado y fascinado para siempre por una extraña magia que destilaban aquellos actores venidos de muy lejos.

Esa sería la semilla que anidó en mí mismo y que luego incentivaron los grupos de teatro italianos, franceses, ingleses, polacos, escandinavos... que tomaban las calles de Madrid en las primaveras de comienzos de los ochenta. No se trataba de un teatro de calle al estilo de Comediantes, que es el que yo hacía hasta entonces, sino mucho más sutil, poético, mágico y cuidado en todos sus detalles. Ahí se aunaba el compromiso político –no

sólo en el contenido, sino en el funcionamiento interno de los grupos y en las relaciones entre ellos– y el estético.

Aprendí así la importancia del entrenamiento cotidiano del actor que ofrecía resultados impensables en los jóvenes que integraban esos grupos. El colofón de esas experiencias artísticas –breves pero intensas– fue la llegada del Odin Teatret al completo –cuando los conocí eran sólo unos pocos actores los que habían llegado a Madrid– con todos sus espectáculos y su “casa” ambulante. Aquél grupo mítico en toda Europa era la síntesis perfecta entre el compromiso ético y el estético. Su espectáculo “*Cenizas de Brecht*” –junto con “*La clase muerta*” de **Tadeusz Kantor** (que tuve el privilegio de llevar a Sevilla en 1984) y el “*Mahabarahta*” de **Peter Brook** con sus diez horas de duración– quedó de manera indeleble grabado en mi pulso creador.

Con ese equipaje decidí salir del Madrid que empezaba a virar hacia el “glamour” de la “movida” y la “posmodernidad”, alejándose de la poesía y el componente alternativo. Aterrizar en la Sevilla del 83 era llegar al desierto, donde sólo Esperpento y La Cuadra resistieron a base de giras externas. No existía ni en proyecto el CAT, ni Canal Sur, la Expo o el Teatro de La Maestranza, apenas dos o tres grupos más se debatían entre el ser y el no ser.

Pero precisamente ese ambiente de avidez por construir era el que necesitaba un grupo como el que yo quería formar. Más de 70 jóvenes con apenas experiencia en teatro callejero o universitario acudieron a las pruebas que, durante

meses, realicé, para elegir a los siete integrantes de Atalaya.

Todavía llegamos a tiempo –con el primer espectáculo– de participar en el Festival de Madrid, ya bajo la moda posmoderna, y a su rebufo puse en marcha la CITA en Sevilla, que trajo, por única vez, a dicha ciudad a Tadeusz Kantor y a varios grupos del Tercer Teatro.

La Prehistoria

“*El Jardín de las Hespérides*” –primer espectáculo de Atalaya– era un viaje desde los ancestros de Andalucía –en Tartessos– a Grecia y Egipto, tras las huellas de Hércules-Heracles. Este grupo de siete jóvenes, tan inexpertos en el campo de la actuación como yo mismo en el campo de la dirección, construyó cada día su entrenamiento; y cabría decir que era más interesante este trabajo y el del proceso creativo que el del resultado final. El lenguaje se basaba en la danza, la acrobacia, el flamenco y una partitura musical constante. Si bien se concibió para plazas, se adaptó posteriormente para interior.

Tampoco quedé conforme con mi labor de dirección en el segundo espectáculo: “*Pa jartarse de rei*”, una concesión en el nombre y en el fondo a lo que se necesitaba en los teatros andaluces –y de otros rincones del país– para que pudiera actuar un grupo joven desconocido y sin otra ayuda que su propio trabajo. El espectáculo recorrió 90 pueblos y ciudades de España, pero demasiadas veces en condiciones muy duras y precarias.

Un tanto frustrado por estos dos intentos fallidos me veía a punto de tirar la toalla. Sólo el entusiasmo y la fe de **Javier** y **Manme** me animaban a seguir, ya que los otros cinco jóvenes habían salido “corriendo” ante la distancia entre el nivel alcanzado en el entrenamiento cotidiano y el resultado de los espectáculos.

1985 fue un año clave para que la semilla que se había despertado en mí en aquellos encuentros teatrales de Madrid, germinara. La **ISTA** de Francia significaría mi primer encuentro con **Eugenio Barba**, que no había viajado a España en las giras del **Odin**. Allí encontré sentido como director a toda la información que había ido acumulando desde seis años antes en pos de un teatro poético, con la acción física como punto de partida. Asistir a una **ISTA** era para mí un sueño, ya que sabía que resultaba difícil. La Escuela Internacional de Antropología Teatral había comenzado en 1980 y quienes habían tomado parte en alguna sesión habían quedado completamente fascinados por el trabajo y el aprendizaje. Mi único problema fue el idioma –el francés– pero entre algunas traducciones al inglés y otras al español, fueron pocos los datos que se me quedaron en el tintero. Además de las clases magistrales de **Eugenio Barba**, allí estaba la excepcional bailarina de Orisi hindú **Sanjukta Panigrahi** –quien lamentablemente murió años después– junto a los actores del **Odin**.

Con el tiempo he sabido que aquellos días en un castillo del Loira francés, fueron definitivos en mi trayectoria como director, y por tanto en la de **Atalaya**.

Por si fuera poco, un mes más tarde marché a **Berlin** con el **Berliner Ensemble**, y allí pude iniciar mi acercamiento a **Bertold Brecht** y a **Rudolf Laban**, a la vez que descubrir a **Heiner Müller**. Todos ellos resultarían fundamentales en el futuro trabajo de **Atalaya**.

La magia de Lorca

El resultado de todos estos aprendizajes, unido a la incorporación de nuevos actores y a la primera subvención recibida por parte de la Junta de Andalucía fue “*Así que pasen cinco años*” de **Lorca**, obra que había conocido gracias a un taller con **Miguel Narros** –que había sido hasta entonces el único director que la había llevado a escena–. Este montaje supondría el descubrimiento de **Atalaya** en el teatro español, del “no ser” nadie en el teatro sevillano pasamos a “ser” alguien en la escena española.

Era el primer trabajo con texto que los actores y yo mismo habíamos abordado. Cabe subrayar la importancia del encuentro con otro maestro: **Esteve Graset**, quien años después realizaría el último taller de su vida –pocos meses antes de morir– con los actores de “*Elektra*”. Con **Esteve** aprendimos la manera de aplicar la acción y la reacción en la voz y la palabra.

Javier, **Manme** y yo mismo habíamos obtenido un premio a nuestro tesón y confianza mutua, tres años después de comenzar la aventura de un teatro de investigación. A **Manme** –de hecho– la eligieron actriz revelación del año 1986

en Madrid. Esos dos meses de Otoño en el Círculo de Bellas Artes transformaron nuestra profesión y nuestras vidas. A partir de ahí –tras una “prehistoria” llena de incertidumbres, frustraciones y mucho trabajo– empezábamos a escribir la historia de Atalaya. Pero, sin duda, esa “prehistoria” sin resultados brillantes –aunque con un compromiso y rigor insólito en grupos jóvenes– fue el sedimento de una coherencia y fundamentos ideológicos sobre los que se asentó un futuro lleno de éxitos y reconocimientos.



Foto 5

Resultaba cierto lo que aprendí de Eugenio: el nivel pre-expresivo es lo que seduce al espectador –y por ende a muchos críticos teatrales–. Eso es lo que habían trabajado hasta la extenuación Manme y Javier.

Analizando las claves del éxito de “Así que pasen cinco años” cabe explicar que la propia estructura de la obra de Lorca –que la hacía tan irrepresentable– se ajustaba a la idea de Atalaya de negar la evidencia en escena y de penetrar en el inconsciente del espectador a partir de imágenes, melodías, acciones extracotidianas, ritmos sincopados en el cuerpo y la voz...

Con “Así que pasen cinco años” abrimos una vía de trabajo que continuaría. Se basaba en lo onírico, en un surrealismo impregnado de desasosiego. Sin saberlo en nuestra forma de trabajo escénico estábamos materializando los principios de la biomecánica de **Meyerhold**. Así nos lo explicaron algunos directores teatrales que se acercaron a presenciar nuestro trabajo, de manera que me apliqué en el estudio del genial maestro soviético, y así llegué a **Maiakovski**, nuestro siguiente desafío. La segunda parte de la que llamaríamos “trilogía del teatro poético del desasosiego”.

El Futurismo

Maiakovski, el gran poeta de la Revolución Rusa, ejerció sobre mí una tremenda atracción, tanto por su ideología como por su estética. Su visión revolucionaria era a la vez en forma y contenido; pertenecía a una estirpe de poetas

ya extinguida. Para escenificar *"La rebelión de los objetos"* nos adentramos en el mundo de Maiakovski, en esa vanguardia artística única en la Historia, en la que confluyeron los escritores Esenin, Sloviski y él mismo; pintores como El Litzisky, Malevich, Kandisky o Chagall; fotógrafos como Rodchenko; figurinistas como la Popova; directores escénicos como Meyerhold, Stanislavski, Vajtangov y Tairov; músicos como Sostakovich y Prokovieff; cineastas como Eisenstein, Pudovkin, Dojsvenko, Vertov; escultores como Tatlin –de quien escogimos para símbolo de Atalaya su famosa Torre de la III Internacional, síntesis de las de Babel, Eiffel y Pisa–... Todos ellos fueron de una manera u otra referentes para nuestro trabajo. Eran vanguardias a la vez artísticas y revolucionarias. Nos imbuimos de todos esos artistas para construir el espectáculo, adentrándonos en el constructivismo, el formalismo, el futurismo, el suprematismo...

El aprendizaje fue enorme para todos nosotros, y el resultado sorprendió a propios y extraños, especialmente a quienes creían que nos había "sonado la flauta por casualidad" con *"Así que pasen cinco años"*. Fueron más de 100 ensayos para *"La rebelión de los objetos"* donde comenzamos a crear un método de trabajo en el que los actores realizan una o varias "propuestas" en el proceso de trabajo, que a veces constituyen verdaderos espectáculos con aportes de iluminación, textos, músicas, coreografías, vestuario, escenografía... La misión del director es la de escoger entre todo ese material y buscar a lo que elija un sentido y un lugar en el espectáculo. Ahí el director es un primer espectador –como

dijera **Grotowski**– que no ha intervenido en el proceso de creación de los actores, aunque sí en las premisas previas. Todo aquello que a mí como director me atrapa o emociona debo arreglármelas para que luego esté presente en el espectáculo. El grupo de los 6 actores que habían intervenido en *"Así que pasen cinco años"* continuó en *"La rebelión..."*, con una maestra invitada muy especial que ya siempre sería un referente y ayuda importante en numerosos espectáculos de Atalaya: **Esperanza Abad**. Ella nos enseñó cómo descodificar las palabras, cómo darle vida a cada fonema y a la vez cómo desarrollar una técnica imprescindible para el actor. Su trabajo y enseñanza resultó complementaria a la de Esteve Graset.

El gran poema que Maiakovski escribió con sólo 20 años recorrió con Atalaya todo el país transformándose en vida a través de las voces y los cuerpos de **Javier, Manme, Paco, Juan, Teresa y Fátima**, pero también a través de las melodías de **Aníbal**, quien tocaba en vivo sus propias composiciones con una particular emoción, y a través del duro trabajo de los técnicos que, junto con los actores y Aníbal, ponían en pie, para cada función, una carpa de más de cuatro toneladas que acogía a casi trescientos espectadores. Se trataba –como dijera el malogrado Moisés Pérez Coterillo– de "un carrusel mágico, un barracón de feria vertiginoso y por momentos inquietante que atrapaba al espectador".

Recuerdo todo aquel proceso con un especial cariño, aunque las giras resultaron especialmente agotadoras por los más de 4.000 kilos de hierros

y maderas además de los equipos técnicos que llevábamos de ciudad en ciudad. De "La rebelión..." heredamos entre otras cosas la idea del "espectador activo", "los objetos utilizados de manera no cotidiana", "los coros" y "los fonemas".

Müller, un referente permanente

Vino después la madurez en el seno del grupo al que se incorporaron dos jóvenes actores: **Mari-sol** y **Juani**, con la baja de Fátima. El reto ahora era una de las obras que más me impactaron a raíz de mi viaje a Berlín: "*Hamletmaschine*" del dramaturgo alemán **Heiner Müller** que moriría años después –mientras preparábamos "*Elektra*", que incluye algunos de sus textos–.

Müller pasaría a ser otro eje fundamental en la trayectoria de Atalaya, junto a Lorca y Maiakovski. Nuevamente era, no sólo la forma de su teatro sino también, su contenido revolucionario y su propia figura e ideología. Müller nunca abandonó la RDA a pesar de declararse antiestalinista. Para él un sistema como el de la RFA –que finalmente absorbería a la Alemania del Este– era más retrógrado y perverso que aquél que había intentado seguir la estela de la revolución socialista, pero como el resto de los países del Este había sido traicionado por sus líderes. Müller diría que la gran tragedia del siglo XX fue el fracaso de la Revolución en Alemania por la contrarrevolución de los socialdemócratas; a raíz de ello la Unión Soviética se había encontrado en una situación insostenible: sola frente a todo un orbe con sistema capitalista. El resultado

fue encerrarse en sí misma e invadir a los países vecinos aplicando la tiranía estalinista, que no era otra cosa que un movimiento patriótico ruso totalitario que usaba los símbolos, nomenclatura e ilusiones de la revolución bolchevique. Meyerhold, Maiakovski y tantos otros que habían luchado en ella acabarían pagando con su vida la traición y barbarie de Stalin.

Es muy importante explicar este concepto porque es el que está implícito en toda la obra de Müller y que yo mismo comparto, como comparto las cuatro obsesiones que Müller decía tener: revolución, sexo, trabajo y muerte, entendiendo la segunda y tercera en una clave no de explotación –como la entiende el capitalismo– sino de liberación.



Foto 6

En "Hamlet-Máquina" –que preferimos traducir, en lugar de "La máquina Hamlet", que tiene menor fuerza fonética y además pierde el sentido de las siglas HM que son las del autor, dado el carácter, en muchos sentidos, autobiográfico del texto– las propuestas de los actores alcanzaron una cota de calidad y eficacia tal que la mayor parte del espectáculo provenía de las mismas, y yo mismo tuve que vérmelas y deseármelas para dejar las casi cuatro horas de material creado por los actores en los noventa minutos que duraría el espectáculo.

Comenzamos aquí con un sistema de montaje cercano a lo cinematográfico, dividiendo en secuencias el montaje. Las cerca de noventa secuencias se agrupaban en escenas –unas veinte en total– y a su vez en los cinco actos que, desde "Así que pasen cinco años" han sido un común denominador a la hora de abordar y dividir los textos. A través de esta fragmentación se consigue una progresión rítmica y al tiempo un constante cambio en la estructura del espectáculo.

Aparecieron en "HM" unos componentes nuevos: la interpretación coral –que se había esbozado en los hombres-objeto de "La rebelión..."; la simultaneidad, que obliga al espectador a elegir ante diversos focos de atención que se producen en escena a la vez, lo que potencia la actitud activa del público por la que aboga el teatro de Müller. También el dramaturgo alemán explicaba que en su opinión han de existir cuatro autores en un espectáculo: el autor que escribe el texto, el director que realiza una lectura particular del mismo y lo transmite a todo el

equipo creador, el actor que toma esa lectura y la hace suya para llevarla al espectador, y éste último que ha de completar los "agujeros" que todavía deben quedar en la escena permitiéndole esa labor creativa al público. Un espectador activo y creador es lo contrario de lo que desea el Sistema –político y social, se entiende–: espectadores alienados, dóciles, narcotizados, meros "voyeurs" consumistas, sin protagonismo ni siquiera en sus propias vidas.

En Müller encontramos para siempre una fuerza expresiva en las palabras, una ironía y un realismo expresionista que pasaría a ser seña de identidad de Atalaya. "HM" supuso además nuestro salto fuera de las fronteras españolas. Italia, Londres, Gales, Malta acogieron muy calurosamente el espectáculo, a pesar de realizarse en un idioma extranjero para los espectadores. Esto demostró más aún la verdad de las teorías de Barba y Meyerhold que eran mis principales maestros –uno conocido y otro no–. Estas relaciones con festivales internacionales propiciaron que nuestra línea buscara aún más la preponderancia de la imagen, la energía, la acción física, los signos escénicos, la interpretación coral –que huía del psicologismo de los personajes pero también de lo mecánico–. Todo ello, unido al creciente apoyo de las administraciones –Atalaya fue considerada compañía concertada por el INAEM (la única andaluza además de La Cuadra) y por la Junta–, propició una libertad para poder elegir el siguiente proyecto sin depender de las leyes del mercado.

Perder el "Norte"

Así vimos la necesidad y conveniencia de abordar un proceso creativo sin un texto previo. El Centro Andaluz de Teatro me ofreció un proyecto textual de un autor joven –**José Manuel Olivero**– para realizarlo con el propio CAT o con Atalaya. Yo he rechazado en varias ocasiones dirigir para el CAT e incluso dirigir el propio Centro. La razón es que me debo a mi grupo y a mi línea de investigación y aquello supondría



Foto 7

traicionar esa coherencia por unas cuantas monedas. ¿Dónde encontraría mejores actores que los que tenía en ese momento para trabajar con la metodología de Atalaya? La mayoría de ellos llevaban ya 6, 7 u 8 años trabajando conmigo.

Las propuestas de "*Espejismos*" –que así se llamaría el espectáculo– paradójicamente abrieron una brecha entre los actores y yo mismo. Habíamos caído en un más difícil todavía muy difícil de superar en "*Hamletmaschine*". Pero mientras el texto de Müller generaba una enorme creatividad en todos nosotros el vacío que afrontábamos era un laberinto en el que no teníamos los pies en la tierra. Así "*Espejismos*" fue derivando en una serie de imágenes visuales llenas de plasticidad y belleza pero faltas de contenido y fondo.

Coincidió este montaje con un momento de vacuidad de otros creadores y grupos cercanos. Por mi parte había olvidado la estela de Odin Teatret, que también, por entonces, atravesó el momento menos atractivo de sus 40 años de trayectoria. Acababa de desaparecer la Unión Soviética y esa desideologización se extendió como una mancha de aceite por todo Occidente y llegó a Sevilla en plenos preparativos de los fuegos de artificio que sería la inefable Expo-92. Para colmo en mi vida personal se produjo un cambio importante. Todo ello condujo a que el 92 fuera el año de la ruptura de Atalaya.

"*Espejismos*" había recibido halagos en festivales por varios países de Europa, pero en España alcanzó la cifra más baja de representaciones de todos los espectáculos producidos por Atalaya.

El teatro contemporáneo iniciaba un receso que aún dura.

Resistiendo al 92

La España del 92, la de los grandes fastos y las grandes mentiras nos tocó de lleno, y el barco que tanto había costado sacar a flote y que llegó a alcanzar velocidades de crucero inusuales en grupos españoles, recalando en prestigiosos puertos europeos, se hundió en pocos meses. Para ser exactos se partió en dos. Por un lado los actores más antiguos que habían trabajado conmigo, y por otro yo mismo junto a dos actores que acababan de ingresar en el equipo de Atalaya para llevar a cabo un proyecto humilde a la contra de los grandes fastos del 92.

Ese proyecto provenía de una lectura de un texto de Heiner Müller no estrenado en ningún idioma:



Foto 8

“Descripción de un cuadro” –“Bildbeschreibung” en alemán-. Se trataba de 2.000 palabras sin un solo punto que describía una pintura donde un hombre asesina a una mujer al final de un coito salvaje; fenómeno que se repite cotidianamente como un cuadro minimalista. A ese texto le decidí añadir otros dos procedentes de *“La Misión”* de Müller, más carnales e ideológicos.

La idea era que ahora había caído el Muro Este-Oeste; se estaba formando el Muro Norte-Sur que hoy –diez años después– alcanza dimensiones bíblicas y es la causa de las guerras que han venido y vendrán. Lógicamente en el espectáculo el hombre representaba al Norte y la mujer al Sur –violado, asesinado cada día-. Era un montaje a la contra de los derroches del 92 que hablaba de la violación y “encubrimiento” –no “descubrimiento”– que habían sufrido los pueblos precolombinos a manos de los europeos.

Fue un espectáculo que se hizo con muy poco dinero y que para girar precisaba muy pocos medios. **Cristina y Francisco** –los actores– recorrieron varios países de Europa, América y Oceanía. Precisamente en Australia fue una de las experiencias más emotivas de la trayectoria de Atalaya, al realizarlo delante de exiliados políticos de Latinoamérica. En cada país que visitábamos el monólogo final lo decía la actriz en el idioma correspondiente, eran unas cuantas frases de *“La Misión”* muy significativas: *“Cuando los vivos no puedan seguir luchando, lucharán los muertos. Con cada latido de la Revolución les vuelve a crecer carne en los huesos, sangre en las venas, vida en su muerte. La rebelión de los muertos será la guerra*

de los paisajes. Nuestras armas: los bosques, los mares, las montañas, los desiertos del Mundo. Yo seré bosque, mar, montaña, desierto. Yo es Africa, yo es Asia, ambas Américas soy Yo". Cuando Cristina terminó de pronunciar las palabras muchos de los presentes a esa función de un pequeño teatro de Melbourne tenían los ojos llenos de lágrimas, incluyéndome a mí mismo, por la especial energía y atmósfera que se había creado en la sala entre los actores y el público donde predominaban los exiliados.

De gran ayuda fue contar para este espectáculo con la música de Mikel Laboa, de quien ya habíamos utilizado algunos temas en "Hamletmaschine". Mikel es un cantautor vasco que sólo canta en euskera, por lo que no es apenas conocido fuera de Euskadi, a pesar de ser un referente para muchos cantautores de todo el país, y de que sus investigaciones han sido comparadas con muchos vanguardistas de la música europea. Su voz tiene la capacidad de producir una profunda emoción en quien la escucha; su voz –en off– era la tercera en "Descripción...", siempre presente en los momentos más emotivos...

Fue un desafío realizar este espectáculo con dos actores nuevos –aunque, eso sí, seguidores de Atalaya desde hacía años–. Pero eché muchísimo en falta a Javier y a Manme, tras ocho años de trabajo ininterrumpido con ellos. Estos, junto a otros dos actores, crearon dos espectáculos ese mismo año, también de corte sencillo. "Página Uno" dio a Javier Centeno el Premio al Mejor Actor Andaluz. Luego buscaron la vía del "clown" que habíamos tocado diez años antes, en nuestro

segundo espectáculo, alejándose del estilo de Atalaya y creando uno propio bajo el nombre de Teatro Crónico. Manme acaba de obtener en 2003 el Premio a la Mejor Actriz Andaluza por su trabajo en la última producción "La tragedia de Hamlet"; sin duda lo sigue siendo... Ahora más de diez años después ambos han regresado al local de Atalaya y TNT para impartir un taller a los actores más jóvenes del grupo, que los admiran profundamente, como yo mismo. En estos dos lustros han demostrado una ética y una coherencia muy por encima de la que prolifera en el mundillo teatral. Es muy emocionante para mí recuperar una amistad, y espero y sería bonito que algún día volviéramos a encontrarnos en un proceso creativo.

La travesía del desierto

Pero volviendo a diez años atrás. 1993 fue quizás el año más duro en mi trayectoria teatral –justamente cuando se cumplían diez años desde que fundé Atalaya–. Tanto es así que pasé por alto cualquier celebración, ya que toda mi energía estaba concentrada en reconstruir el grupo, aunque equivocadamente... En lugar de buscar un proceso de investigación previo –al no disponer de tiempo ni presupuesto (ya no corrían tiempos tan "románticos" como a inicios de los ochenta)– opté por buscar actores y actrices ya hechos. No me sentía con fuerza ni interés para volver a enseñar a ningún actor, y seguí –en la práctica– alejándome más y más de mis ancestros –Barba y Meyerhold–.

El proyecto que abordé fue –como “Espejismos”– por encargo, esta vez del Centro de Nuevas Tendencias Escénicas –que tantos amores y odios generó en el teatro español–, que –más valía tarde que nunca– se dirigió a nosotros, justo en el mejor momento, para que Atalaya –que había perdido casi todas las ayudas de las administraciones– pudiera retomar un camino en el teatro español. El problema fue que casa muy mal un director de teatro poético de investigación con un texto de encargo y con actores “freelances”. Así el resultado de “La oreja



Foto 9

izquierda de Van Gogh” de **Antonio Álamo** fue un tanto frustrante y batió la marca negativa de actuaciones de “Espejismos”, curiosamente los dos únicos espectáculos dirigidos por encargo, y sobre textos de dos jóvenes autores coetáneos nuestros. Era evidente que el número de espectadores que acudía a presenciar estos espectáculos era mucho menor que a los de la “trilogía” de Lorca, Maiakovski y Müller.

Decidí que necesitaba a los espectadores, y por ello recurrí nuevamente a Lorca. Habían pasado ocho años desde que abordé aquel texto –tiempo en el que las células del cuerpo se renuevan por completo, según dicen– así que busqué nuevamente la brújula del poeta granadino. Dudé en llevar a escena “El público”, pero era obvio que no era el momento adecuado ni por mí –como director– ni por el equipo de actores con el que contaba: sólo tres del último montaje continuaban en éste, aunque Cristina –que había heredado el talante de investigación y el lenguaje y la ética de la antigua Atalaya– era la persona de confianza para que esta “patera” no naufragara... Ya con el grupo antiguo se había planteado la posibilidad de recuperar en el 92 “Así que pasen cinco años”, lo que lógicamente no pudo llevarse a cabo por las circunstancias antedichas. Este sí era un texto que yo conocía a la perfección y que despertó ilusión entre los actores nuevos y el equipo artístico que participó en el montaje antiguo –**Juan Ruesga, Paco Aguilera y Creativos Fridor**–.



Foto 10

TNT, una brújula salvadora

No obstante este montaje era la noche y el día del primero. Toda la frescura, magia e ingenuidad del creado en 1986 brillaba por su ausencia en el del 94, pero sí afluía en algunos actores una madurez superior al decir los textos. El caso fue que con este montaje recuperé las fuerzas y la confianza para un nuevo proyecto, aún a sabiendas de las grandes carencias que había tenido en el proceso de trabajo. Por eso mismo,

con el apoyo de Cristina emprendí la creación de un centro de investigación que atrajera actores interesados en esa manera de hacer teatro. Así nacería **Territorio de Nuevos Tiempos -TNT-**.

Sucedió que, en ese mismo tiempo, llegó el Odin Teatret nuevamente a España. No habían regresado desde que yo participé en la organización de su gira en el 83. Ahora, en Valladolid, volví a encontrarme con todo el grupo y con sus espectáculos y fue justo lo que necesitaba para “recargar las pilas” y ponerme manos a la obra.

Hago aquí un paréntesis muy particular, al encontrarme en Málaga. Y es que en esos años oscuros para mí que van del 92 al 94, inclusive, hubo una tabla salvavidas que me llegó en el momento justo y me sirvió como referente de lo que luego sería TNT: el **Laboratorio de Teatro Contemporáneo de la Universidad de Málaga**, cuya dirección me encomendó **Paco Corpas**, a quien le estoy profundamente agradecido.

En el Laboratorio Cristina –que también impartía talleres– y yo, mantuvimos la idea de investigación por parte de los participantes que, si bien en su mayoría no eran profesionales sí destilaban un entusiasmo que me reconcilió con la idea del actor creador. Los pedagogos invitados contribuyeron igualmente– en la mayoría de los casos– en esta idea.

Así a principios del 1994 daría sus primeros pasos TNT– Territorio de Nuevos Tiempos– que es hoy día el único centro internacional de carácter privado dedicado a la investigación teatral. Era

mi última apuesta por el teatro... y salió bien. Tan bien que en menos de diez años han pasado por nuestra Sala sesenta maestros procedentes de la mayoría de las tradiciones teatrales del mundo.

El resultado de estos años de investigación han sido los seis espectáculos de TNT – dirigidos por cinco directores invitados –, los setenta actores que han tomado parte en los laboratorios estables y el centenar largo de profesionales que ha participado en los talleres abiertos; pero sobre todo el mejor fruto de TNT es la nueva generación de actores que forman Atalaya. Siete personas que llevan entre 7 y 8 años trabajando con el rigor y la disciplina de antaño pero con la ventaja de haber aprendido con decenas de maestros que han llegado a su propia “casa” para enseñarles la esencia universal del Teatro.

En 1995, tras una primera temporada de cursos abiertos, surgió la idea del Laboratorio Estable que reuniría a diez o doce actores a lo largo de un período de varios meses de experimentación y formación y que luego tomarían parte en espectáculos, bien de Atalaya o bien de TNT.

Para el primer Laboratorio contamos nuevamente entre los pedagogos con Esteve Graset; él sería el primer maestro que trabajara con el nuevo equipo de actores y a la vez, lamentablemente, éste se convertiría en su último taller: pocos meses después falleció dejando un gran vacío en la enseñanza de la voz en nuestro país. También llegó Esperanza Abad, además de Cristina Samaniego y yo mismo; así mismo invi-



Foto 11

tamos a maestros españoles de otras disciplinas – flamenco, danza contemporánea, prosodia...–; pero quienes dejarían una huella especial serían los tres maestros llegados de otros países: **Karuna Nair** –de Kathakali, de India –, **Kalliopi Tatsoglu** –de Attis, de Grecia– y **Vivian Acosta** –de ritual de la santería cubana –. Cuando finalizó el Laboratorio seis de los doce actores participantes pasarían a tomar parte en el primer montaje

de TNT –“Miles Gloriosus”– dirigido por Juan Dolores Caballero, y los otros seis –junto a Cristina– pasarían a conformar el nuevo grupo Atalaya que estrenaría *“Elektra”*.

Se trataba de dos textos clásicos que significarían el primer eslabón de un proyecto de cinco años que se desarrolló hasta el año 2000 bajo el título de “Teatro a través del Tiempo” recorriendo cinco épocas del teatro universal : Tiempos Antiguos, Tiempos Clásicos, Tiempos Modernos, Tiempos Contemporáneos y Tiempos Últimos.

Un nuevo enfoque estable

“Elektra” supuso una enorme sorpresa para quienes daban por muerto a Atalaya. El secreto fue nuevamente el rigor, la ética y la creatividad de todos los participantes. Volvimos a la idea de las propuestas y a la interpretación coral, de la mano de los griegos y de Müller. “Elektra” ha superado todas las cifras de Atalaya en cuanto a número de funciones, ciudades –casi un centenar y medio– y países recorridos en cuatro continentes. Ya en su estreno supuso algo muy especial, por cuanto fue unánime la acogida calurosa por parte de los espectadores, críticos, programadores y gentes de teatro –cercanas y distantes– presentes en la Feria del Sur, donde fue elegido mejor espectáculo. Al respecto escribió Antonio Jesús Luna en el diario “Córdoba” y en la revista “Ajoblanco”: *“al caer el telón uno tiene la sensación de haber presenciado algo que formará parte de la historia*. En ese momento –hace siete años– no podíamos pensar que todavía hoy

continuaría girando por el mundo, al igual que la “Carmen” de Salvador Távora, estrenada ese mismo año. Dos espectáculos que acaso formen parte de la historia del teatro andaluz.

Mucho tuvieron que ver en la catarsis que supone este espectáculo allá por donde va los maestros que llegaron ese año a TNT: Esteve, Esperanza, Vivian, Karuna Nair, Kalliopi,... Suyo, de los actores –que lo llevan a escena cada día con más intensidad– y de la ardua labor que realizó mi hermano Carlos –para pergeniar un texto que aúna a Sófocles y Esquilo por un lado y por otro a Müller, Hoffmannsthal y otros autores contemporáneos– es el mérito.

Los hallazgos del trabajo de investigación fueron aún más claros en nuestro siguiente montaje: *“Divinas Palabras”*. Llegaba el 98 y en TNT se planteaban los Tiempos Modernos de manera que se optó por realizar un espectáculo de TNT con los actores del tercer Laboratorio sobre una de las figuras de ese año: **Lorca** –representante de la generación del 27– y otro de Atalaya sobre el otro gran dramaturgo del siglo veinte **Valle-Inclán**, ligado a la generación del 98.

Desde hacía años “Divinas Palabras” me había atrapado especialmente y creía ya llegado el momento idóneo para llevarlo a escena. Nuevamente me sumergí, junto a mis compañeros, en el mundo del autor, en este caso de una riqueza y una magia muy especial. Suponía mi primer acercamiento a ese mundo de la tragicomedia y el esperpento que ya tuve ocasión de explicar en Málaga en 1999 dentro de este mismo

ámbito, en una conferencia sobre la obra de Valle-Inclán.

Los actores que integraban el espectáculo provenían de "Elektra" y del segundo Laboratorio de TNT. A partir de aquel montaje se conformó un equipo estable de siete actores, los mismos que desde entonces representan "Elektra" y que más adelante serían la base de "Exiliadas" y "El Público".



Foto 12

"Divinas Palabras" supuso la integración en nuestro lenguaje de muy diversas técnicas aprendidas por los actores para construir esos "seres miserables" que proponía Valle. La proyección de "Divinas Palabras" ha sido menor en el terreno internacional debido a la mayor importancia del texto en el montaje que en el caso de "Elektra"—más del doble de palabras— pero superior en el contexto nacional—incluyendo el Premio Nacional Ercilla o el número uno de la crítica de Barcelona 1999— a pesar de coincidir con el montaje que realizara José Tamayo.

La posibilidad de llevar en gira simultáneamente montajes tan diferentes ha redundado en un crecimiento artístico notable de los actores.

Un proceso de trabajo muy especial

Para el año 2000 se planteó por parte de TNT realizar un montaje sobre el siglo XX que cerrara el programa "Teatro a través del Tiempo" y la idea era que intervinieran en el mismo actores de TNT y Atalaya con una dirección colegiada que agrupase a todos los directores que habíamos llevado a escena espectáculos en los cuatro ciclos anteriores. Sin embargo nos topamos con la absoluta falta de ayuda para TNT como centro de producción. Tanto Ministerio como Junta se limitan a destinar una ayuda para el Laboratorio. Esto unido a la realidad de la programación en nuestro país, donde la apuesta por los autores contemporáneos brilla por su ausencia me empujó a tomar la decisión de que el montaje sobre el siglo XX lo asumiera el equipo de Atalaya.

Por otra parte el grupo de actores había madurado en su faceta creativa y veíamos la posibilidad de emprender una nueva aventura sin texto alguno como punto de partida, pero sí con una idea central y una ideología subyacente –a diferencia de espejismos–. Así mismo decidí que la escritura la llevara a cabo un autor con mayor oficio. Difícil tarea encontrar el dramaturgo adecuado, capaz de escribir teatro poético en un tiempo en el que los autores actuales –seguramente por las “necesidades del mercado”– escriben un teatro demasiado parecido en su forma y contenido a las series televisivas, con muy honrosas excepciones.

Cayó en mis manos un texto de **Borja Ortiz de Gondra**, publicado en *Primer Acto* y enseguida vi que él era la persona que buscaba. Borja conocía Atalaya desde sus inicios en el teatro y aceptó encantado.

El proceso de “*Exiliadas (Cantata para un Siglo)*” fue de los más interesantes de nuestra trayectoria, pero también de los más extenuantes. Los te-



Foto 13

mas elegidos por los actores para sus propuestas abarcaban desde la soledad a la guerra pasando por los descubrimientos, el arte, el fascismo, la xenofobia, la lucha de la mujer, el mestizaje ...etc. Inicialmente el espectáculo iba a tener por título “Siglo XX. La Epopeya” con un claro compromiso ideológico en defensa de las luchas sociales. Mostré a los actores –de generaciones más jóvenes que la mía– videos sobre documentales de la Guerra Civil y los campos de exterminio nazis, películas como “Novecento” o “Cabaret”, ... Se trataba de cargar las tintas en algo tan ajeno para un actor español de nuestra época como es la Guerra y el Fascismo, que han sido características fundamentales en el siglo XX.

Las propuestas –al igual que en “Hamletmaschine”– alcanzaron un nivel de calidad tal que Borja y yo coincidimos en que era superior al de muchos de los espectáculos que se presencian en las salas alternativas de nuestro país. Los textos que sirvieron como base a los actores iban desde Benedetti a Becket pasando por Brecht, Müller, Genet, Dario Fo y tantos dramaturgos y poetas del siglo XX.

Borja escribió unos textos previos para ver cómo se imbricaban en el trabajo de los actores. Y ahí decidí yo por primera vez realizar una propuesta después de más de tres lustros pidiéndoselas a los actores. Elegí, además de los textos de Borja algunos de los que propusieron los actores y otros textos e ideas de mi propia cosecha donde destacaban las palabras de Maikovski y Neruda. Monté con los actores lo que dimos en llamar “La propuesta de dirección”, y que a la postre

se convirtió en el esqueleto del espectáculo. Invitamos a un público cercano y reducido para que ejerciera del "cuarto autor" al que se refiere Müller y expresara su opinión.

Casi desde el comienzo vi que el espacio adecuado para realizar este espectáculo era el de dos gradas con los actores en el centro, tal como habíamos hecho en "La rebelión de los objetos". Llevaba años queriendo volver a esta forma de espacio escénico, solo que en esta ocasión no llevaría cuatro toneladas de peso, "sólo" dos... Pero las condiciones del teatro español ya no eran las de hacía doce años y ese formato se convertiría en un gran "handicap" para las giras del espectáculo, unido al hecho de tratarse de un autor español actual. Así es de dura la realidad del teatro en nuestro país desde el inefable 1992 ...

Posteriormente el espectáculo lo adaptáramos a la italiana, transformando algunas escenas pero manteniendo la mayor parte de la puesta en escena. El espectáculo ganó en perspectiva, potenciándose lo "brechtiano" en detrimento de lo "artaudiano" –dos características que en lucha dialéctica se encuentran inmersas en la trayectoria de Atalaya–, lo que no ha venido mal en un espectáculo de corte épico y político.

Afortunadamente la toma de conciencia política que se está produciendo entre muchas personas desde hace apenas un año y que se ha visto reflejada en las grandes movilizaciones en las calles, está repercutiendo en los gustos y en los contenidos preferidos por el público, lo cual le ha insuflado nueva vida a "Exiliadas", espectáculo que

nos dejó otro de los momentos más emotivos de nuestra pequeña historia en el Festival Mercosur de Córdoba (Argentina). Los argentinos saben demasiado bien lo que es la violencia, los exilios, las torturas, los desaparecidos... Y lo tienen demasiado reciente. La atronadora ovación de los espectadores al finalizar "Exiliadas" arrancó lágrimas y todavía hoy me produce escalofrío el recuerdo de aquellos instantes.

Al hilo de la teoría de Valle-Inclán sobre los tres niveles en que autor, espectador y actor ven al personaje, los tres espectáculos que manteníamos con el mismo equipo de actores en gira reflejaban cada uno de dichos niveles. En "Elektra" –tragedia griega– todos miramos al personaje desde abajo, porque tanto Elektra, como Agamenón, Orestes o Clitemestra, al igual que Medea, Jasón, Edipo, Hercules, Casandra o Antígona son personajes míticos universales muy por encima de nuestra cotidianeidad humana. En "Divinas Palabras" –tragicomedia–, tal como señala el propio Valle, miramos desde arriba a los personajes miserables que pueblan ese mundo, como si fueran pequeños títeres grotescos y perversos.

En "Exiliadas" los personajes –corales en la mayoría de los casos– están al mismo nivel que quienes actúan o presencian el espectáculo; esto había supuesto una mayor dificultad para los actores, al no poder "esconderse" detrás de la partitura o máscara de un personaje construido con técnicas extracotidianas; éste fue, de hecho, el mayor desafío y aprendizaje de "Exiliadas", además de su permanente trabajo a modo de

cantata, un vez más con la ayuda inestimable de Esperanza Abad.

Reencuentro con la cuarta dimensión Lorquiana

Ante el próximo espectáculo había que trabajar sobre uno de esos tres niveles, pero yo no soy partidario, tal como se puede ver en nuestra trayectoria, de repetir un mismo código de interpretación o una misma estética en espectáculos consecutivos. Surgió así la idea de buscar una cuarta dimensión. No arriba, ni abajo, ni en el centro, si no alrededor...

Esto se podría traducir en la idea del sueño, la pesadilla, lo onírico... Ahí existe un maestro, que por otra parte es uno de nuestros ancestros: el Lorca del teatro imposible.

Ahora sí era el momento de plantearse llevar a escena la otra obra de ese "teatro del mañana", que dijera el poeta granadino: "El Público". Habían pasado además otros ocho años desde la segunda versión de "Así que pasen cinco años" y ninguno de los actores que trabajaba ahora conmigo había abordado el lenguaje lorquiano.

Dado el elevadísimo número de personajes de la obra –más de cuarenta– fue imprescindible abrir la puerta a nuevos actores que habían participado en el VIII Laboratorio de TNT que se unieron así a **Jerónimo, Aurora, Charo, Sario, María, Joaquín y Marga** quienes afrontaban ya su cuarto espectáculo en Atalaya. Algunas de las actrices verían muy reducida su presencia en escena al

predominar los papeles masculinos en esta obra, pero eso no limitó su capacidad creativa, sino que elevó aún más el trabajo de investigación sobre los personajes que llevaron a cabo.

Comparado con "Exiliadas" los ensayos de "El Público" fueron a velocidad de crucero, significando el principal "handicap" la incorporación de los nuevos actores a una metodología que requiere una preparación de años y para la cual contábamos sólo con meses. Otro reto fue para todos los actores la búsqueda de sentido a las palabras tan surrealistas de Lorca. A decir verdad no es ésta la forma de creación que más nos interesa, ni a los actores ni a mí mismo, donde el texto del autor predomina en demasía y marca totalmente el proceso de trabajo, dejando poca escapatoria. En todo caso, después del tremendo desgaste que significó el montaje de "Exiliadas" necesitábamos un texto que construido, eso sí, con los "agujeros" que posee "El Público" en los que cabe, "perderse".

Después de tres montajes con preponderancia de lo étnico y de elementos palpables con los que se asociaban –"Elektra" el fuego, "Divinas Palabras" la tierra, "Exiliadas" el agua– en esta ocasión necesitábamos el aire como elemento referencial y la elegancia intrínseca y abstracción que caracterizan a "El Público". Efectivamente en "Elektra" el fuego está presente incluso físicamente; en "Divinas Palabras" –la tragedia rural– la tierra y la madera están alegórica o físicamente presentes; en "Exiliadas" aparece constantemente la referencia al agua –el "Lago de la Memoria", los barqueros de Caronte, las



Foto 14

mujeres que navegan...– y en “El Público” el aire está en los huecos abiertos de los elementos escénicos, en los abanicos, y en la atmósfera envolvente, e intangible.

“El Público” ha supuesto un trabajo muy conienzudo sobre la palabra, sobre la manera de que no se apoye en la intención psicológica –que tan fácilmente aflora en los actores con energía– pero a la vez se comprenda. La búsqueda

en la palabra de la “forma” e “información” que ya veníamos aplicando a la acción.

El futuro inmediato

Al cumplirse veinte años de nuestra trayectoria hemos conseguido mantener los cuatro espectáculos en gira con el mismo equipo base de actores, sin olvidar el cuidado de la cantera de actores que suponen los laboratorios de TNT. Nuestro mejor regalo sin duda ha sido el ser incluidos en el programa de la Unión Europea “Laboratorios Teatrales Europeos como Innovadores Culturales”, puesto en marcha por iniciativa de Eugenio Barba y el Odin Teatret y que además ha incorporado al Teatre du Soleil de Ariane Mnouckine, el Grotowski Center de Polonia y el TTB de Italia, todos ellos con una muy larga y prestigiosa trayectoria, y junto a ellos... Atalaya-TNT. Para nosotros supone un gran desafío a la vez que una suerte tremenda formar parte de ese quinteto.

En cuanto al próximo montaje creo que es momento de volver a un proceso de creación como fuera el de “Hamletmaschine”. Desde entonces el método más eficaz y a la vez interesante en la elaboración de un espectáculo quizá haya sido el que desarrollé para “Elektra” con Cristina, que en ese momento llevaba ya cinco años de trabajo en Atalaya, mientras que el resto de los actores provenían del primer laboratorio de TNT.

Para el lenguaje de Atalaya, con actores de la madurez de los que actualmente forman el

grupo, trabajar con textos íntegros –aunque sean tan abiertos como “Divinas Palabras” y “El Público”– no deja de significar una cierta castración para su creatividad; pero la idea de partir de cero –como en el caso de “Exiliadas”– tampoco es la más eficaz, por eso el equilibrio quizás se encuentre en el trabajo con un texto plenamente abierto, como fue el caso de “Hamletmaschine” o “Elektra”. En ambos casos la labor de actores y director es la que pedía Müller: sumergirse por debajo del texto para descubrir el ochenta por ciento que tiene escondido, tal como si fuera un iceberg, que sólo muestra una quinta parte del mismo. De hecho ambos textos han sido los que menos palabras contenían.

El drama del teatro actual es que no existe autores como Müller, tanto en la forma tan abierta y poética de su escritura como en la contundencia y compromiso ideológico del contenido. De esta manera nos vemos obligados a acudir constantemente a los clásicos. Como dijera Valle en “La lámpara maravillosa”: Cuanto más atrás busca uno en la memoria más está apostando por el

futuro... En la época en que vivimos son cada vez más imprescindibles los clásicos –como es cada vez más necesario mantener la memoria histórica para construir el mañana– pero eso sí, con una lectura y una apuesta contemporánea, huyendo del “teatro-museo” tanto como de la cotidianeización banal. Así se nos abre el camino para el próximo espectáculo: “Medea’s” donde los actores de Atalaya tendrán un largo camino que recorrer, en el que crecer. Allí nos esperan Medea, Jasón, Creonte y otros personajes de la Tragedia Griega. Una vez más contaremos con la tutela de Heiner Müller, a través de uno de sus más profundos y poco representados textos: “Medea Material”, unida a la de los clásicos griegos y otros autores contemporáneos, y nuevamente con el trabajo de Carlos Iniesta en la configuración del texto.

Es un largo viaje en el que nuestra obsesión por la investigación y el aprendizaje permanente nos deparará más de una sorpresa y hallazgo. Comienza así la tercera década de Atalaya, esperamos que “los dioses” nos sean propicios...

Ricardo Iniesta
Málaga, 29 de abril 2003

Fotografías

1. **Drao Teatro**
Espectáculo: *Días Felices*
Dirección: Oscar Romero
Actores: María del Mar Peláez – Antonio Navarro
Autor: Samuel Beckett
Fotografía: Personaje de Winnie, M. del Mar Peláez. 2001

- 2 – 3. **Drao Teatro**
Espectáculo: *Días Felices*
Dirección: Oscar Romero
Actores: María del Mar Peláez – Antonio Navarro
Autor: Samuel Beckett
Fotografía: Diseño de vestuario. 2001

4. **Drao Teatro**
Espectáculo: *Días Felices*
Dirección: Oscar Romero
Actores: María del Mar Peláez – Antonio Navarro
Autor: Samuel Beckett
Fotografía: Ensayos. 2001

5. **Atalaya Teatro**
Espectáculo: *Así que pasen cinco años. Primera versión.*
Dirección: Ricardo Iniesta
Autor: Federico García Lorca
Fotografía: José Luis Prieto. Circulo de Bellas Artes, Madrid. 1986

6. **Atalaya Teatro**
Espectáculo: *Hamlet-Máquina HM*
Dirección: Ricardo Iniesta
Autor: Heiner Müller
Fotografía: David Hornback. Waterman, Londres. 1990

7. **Atalaya Teatro**
Espectáculo: *Espejismos*
Dirección: Ricardo Iniesta
Propuesta textual: José Manuel Olivero
Fotografía: Paco Salinas. Teatro Olimpia. Madrid. 1991
8. **Atalaya Teatro**
Espectáculo: *Descripción de un cuadro*
Dirección: Ricardo Iniesta
Autor: Heiner Müller
Fotografía: Patxi Melgosa. Muestra de Santander. 1992
9. **Atalaya Teatro**
Espectáculo: *La oreja izquierda de Van Gogh*
Dirección: Ricardo Iniesta
Autor: Antonio Álamo
Fotografía: José Luis Prieto. Teatro Olimpia. Madrid. 1993
10. **Atalaya Teatro**
Espectáculo: *Así que pasen cinco años. Segunda versión.*
Dirección: Ricardo Iniesta
Autor: Federico García Lorca
Fotografía: Luis Castilla. FIT de Cádiz. 1994
11. **Atalaya Teatro**
Espectáculo: *Elektra*
Dirección: Ricardo Iniesta
Autor: Clásicos griegos-Müller
Fotografía: Luis Castilla. Teatro Central. Sevilla. 1996
12. **Atalaya Teatro**
Espectáculo: *Divinas Palabras*
Dirección: Ricardo Iniesta
Autor: Clásicos griegos-Müller
Fotografía: Luis Castilla. Teatro Lope de Vega. Sevilla. 1998

13. **Atalaya Teatro**
Espectáculo: *Exiliadas. (Cantata para un siglo).*
Dirección: Ricardo Iniesta
Autor: Borja Ortiz de Gondra
Fotografía: Gabriel Hernández. Festival Mercosur. Argentina. 2001
14. **Atalaya Teatro**
Espectáculo: *El Público*
Dirección: Ricardo Iniesta
Autor: Federico García Lorca
Fotografía: Luis Castilla. Teatro Lope de Vega. Sevilla. 2002

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 PUBLICO" 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.

24. Antonio Onetti

Romeo x Julieta. Apuntes sobre una versión.

Miguel Muñoz

Una visión zanguanga del Teatro Contemporáneo.

Año 2004

25. Oscar Romero

Beckett y los Días Felices

Ricardo Iniesta

Veinte años buscando un Teatro poético y comprometido: Atalaya 1983-2003

Ricardo Iniesta García

Úbeda (Jaén). 1956

En 1974 comienza como actor en el grupo teatral madrileño La Guadaña.

Desde 1979 a 1983 figura al frente del grupo Lejanía de Madrid, como actor.

1983. Forma Atalaya, con la que ha dirigido 14 espectáculos que han recorrido 22 países de los cinco continentes; entre ellos:

- *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca.
- *La Rebelión de los Objetos* de Maiakovski.
- *Hamlet-Maschine* de Heiner Müller.
- *Elektra*, basada en textos de Esquilo, Sófocles, Hofmannsthal, H. Müller. Galardonada con el premio al mejor espectáculo andaluz de 1996 y Premio del Festival Internacional de El Cairo 2001.
- *Divinas Palabras* de Valle-Inclán. Premio Ercilla a la mejor creación teatral 1999 y Premio Mejor Dirección de Escena de Andalucía 1998.
- *Exiliadas (Cantata para un Siglo)*. Producción Bienal Atalaya-Junta de Andalucía. Concertado con Ministerio de Cultura. Premio Escena 2000, Premio "Ciudad de Palencia 2002" al Mejor Director. Mejor espectáculo de FITEI (Oporto) 2003.
- *El Público* de Federico García Lorca. 2003
- *Medea (la extranjera)* basada en textos de Séneca, Eurípides, Heiner Müller, Grillparzer, Chrysta Wolf... Coproducción de Atalaya y el I Festival de Teatro de Mérida. 2004

En estos espectáculos ha realizado asimismo el diseño de la escenografía y la luz.

En 1994 pone en marcha el proyecto TNT (Territorio de Nuevos Tiempos), como primer Centro Internacional de Investigación y Producción Teatral en Andalucía. Desde 1995 a 2004 TNT ha invitado a 62 maestros procedentes de veinte países y todas las tradiciones teatrales del mundo y producido seis espectáculos dirigidos por cinco directores de escena invitados, en los que han participado sesenta actores profesionales. En los talleres han tomado parte más de trescientos actores de toda España y otros países. TNT y Atalaya han sido seleccionados como único representante español para tomar parte en el programa "Laboratorios Teatrales Europeos como Innovadores Culturales" que integra entre otros a Odin Teatret de Eugenio Barba, Theatre du Soleil de Ariane Mnouckine y Grotowski Center (Polonia).

En 2004 organiza la XIII Sesión Internacional de la ISTA -International School of Theatre Antropology- que reúne a 40 maestros y expertos teatrales de Oriente y Occidente, y en el que participan 200 artistas y teatrólogos de todo el mundo.

Desde 1983, compagina su labor como director con la de pedagogo, habiendo impartido talleres y conferencias en diversas ciudades de España, Argentina, Cuba, Australia y Gran Bretaña.



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD DE CANTABRIA



JUNTA DE ANDALUCÍA

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



UNIVERSIDAD DE GRANADA

2004