

CARICIAS

DE SERGI BELBEL

Producción:

NTE
Nuevas Tendencias Escénicas
Centro Nacional

1994

CARICIAS

SERGI BELBEL.

RECUERDO que en una noche de insomnio, de aquellas en las que sientes que va a estallarte la cabeza sin saber por qué, escribí una escenita «divertida» sin otra pretensión que la de esperar o invocar el sueño: se trataba de un diálogo, mejor dicho, de una discusión bastante absurda entre una pareja joven que acababa, sin explicación aparente (como mi insomnio), a tortazo limpio. A la mañana siguiente (una vez escrita la escena conseguí dormir tranquilamente y soñar con los angelitos), cuando la releí, no me avergoncé de haberla escrito, al contrario, me sorprendí; pensé que tenía que seguir escribiendo y convertir aquella escena en un texto. Desde hacía algunos días, estaba intentando escribir una escena «terrible» (que en un principio no tenía nada que ver con la anterior) entre una madre medio loca y su hija, rencorosa y desposeída, en la soledad nocturna de un parque urbano triste y oscuro. Aquella escena me daba auténticos quebraderos de cabeza (a diferencia de la discusión entre la pareja joven, el diálogo entre la madre y la hija no me salía): veía el parque (el banco), veía a la madre, veía a la hija, pero no las oía, no oía ni una sola palabra de lo que podían decirse, como si tuvieran vida propia y yo sólo pudiera verlas desde el interior de un edificio insonorizado, a través de gruesos cristales. Decidí probar suerte, para escribir el diálogo entre las dos, recurriendo a procedimientos estilísticos y juegos formales lingüísticos, y finalmente conseguí escribir algunas frases. Tenía, pues, dos escenas inconexas, de distinto estilo, con autonomía propia y escritas con planteamientos, energías y disposición anímica muy diferentes. Y me dije: ¿qué relación hay entre las dos? Durante una semana, las reescribí, las releí, las retoqué... No encontraba absolutamente ningún rasgo común entre las dos escenas. Le leí la primera a mi compañera después de decirle: ya verás qué escena más cómica he escrito. Cuando acabé de leérsela (ni siquiera se le esbozó la más ligera sonrisa en los labios) me dijo que «de cómica nada», que lo que había escrito era «terrorífico» y que a ella no le había hecho ninguna gracia... Me quedé perplejo: lo que yo creía haber escrito y lo que se desprendía del texto no parecía tener nada que ver. Al cabo de un par de días, leí las dos escenas a Josep M.^a Benet i Jornet, maestro y amigo, para que me diera su opinión sincera (si valía la pena continuar por ese camino o abandonarlo y seguir otro), y me dijo ¿cómo es que no te has dado cuenta de que la mujer de la primera escena y la hija de la segunda son el mismo personaje? Ah, ¿sí?, le respondí. Y de repente, se me hizo la luz: sólo tenía que escribir una tercera escena, con esa madre loca y otro personaje, luego una cuarta con ese otro, etcétera, etcétera, etcétera, hasta completar... una ronda. Había ido a parar, sin proponérmelo, a una estructura prestada de Schnitzler, que me facilitaba enormemente el camino para desarrollar esas once historietas urbanas que acabaría titulando *Caricias*. El hecho de que las dos primeras fueran de estilos diferentes me permitió transitar con una cierta libertad de una escena a otra, y

el tono que perseguía me lo marcaba, sin duda, la rara atmósfera de ese parque solitario en el que había situado a la madre y a la hija. El resto fue relativamente sencillo: relaciones familiares y afectivas basadas en el desamor, en la ruptura, en vanos intentos de acercamiento: madre-hija, madre-hijo, padre-hija, padre-hijo, amantes, parejas heterosexuales y homosexuales, etcétera. Un recorrido heterogéneo por una ciudad que, sin ser omnipresente de manera explícita, tenía que ser secretamente de única protagonista. Una ciudad cualquiera.

Hace ya tres años que escribí esta obra y me queda algo lejana. Sólo recuerdo con nitidez la escritura de esas dos primeras escenas, la tibia acogida de la crítica y las contradictorias reacciones de los espectadores (auténticas carcajadas, enternecedoras sonrisas y silencios tensos, al lado de violentos comentarios reprobatorios, pero nunca indiferencia) en la puesta en escena que realicé con la compañía del Centre Dramàtic en el Teatro Romea de Barcelona. Pronto la olvidé. Sin embargo, y he ahí lo inesperado y lo excitante del teatro y de la escritura dramática, la obra continuó, fuera de mí, con vida propia. *Carticias* es, si no mi obra preferida, sí la que más satisfacciones me está dando en estos últimos años: la he visto en Lisboa, en París, en Berlín, con puestas en escena arriesgadas e interesantísimas; existen traducciones a otros idiomas minoritarios (como el catalán): danés, finés, croata, pronto estará traducida al ruso... Ni yo mismo me lo creo, soy el primer sorprendido y siempre pregunto a los traductores y directores que se interesan por ella qué le encuentran. Me hablan de «fuerza», de «ritmo», de «rabia», de «dolor», de demasiadas cosas que me halagan, demasiadas cosas de las que apenas me acuerdo, de las que no soy consciente por tener seguramente la cabeza en otro sitio, en lo que estoy escribiendo ahora —una apacible, sencilla, tierna y delicada historia de amor...».

Ahora la veré, por fin, en español, con esta puesta en escena de Guillermo Heras, la primerísima persona que confió en mí y se interesó por lo que escribía (mucho antes de que alguien me conociera incluso en el teatro catalán), y que apostó decididamente, temporada tras temporada, por mi trabajo, como por el de muchos otros en el campo del teatro y la danza españoles contemporáneos (y español significa aquí, él lo sabe bien, un conjunto de comunidades y ámbitos culturales y lingüísticos heterogéneos), y lo introdujo en Madrid, en esta Sala Olimpia de la que guardaré un entrañable recuerdo gracias a ese estupendo equipo profesional. Nunca acabaré de agradecerle a Guillermo y a todos los miembros de su equipo la confianza, el apasionamiento y el apoyo entusiasta y sincero por nuestro trabajo. Pienso que su labor por la dramaturgia española contemporánea será reconocida, dentro de algún tiempo —desgraciadamente, siempre es así—, como decisiva para la historia reciente de nuestro teatro. Que *Carticias* esté ahora en sus manos es, para mí, un honor. Gracias, Guillermo, y... *per molts anys!*

CARICIAS

GUILLERMO HERAS.

CONOZCO la escritura de Sergi Beibel desde que formé parte del I PREMIO MARQUÉS DE BRADOMÍN. Allí nos quedamos sorprendidos al abrir la plica, al comprobar la edad que en ese momento tenía un jovencísimo autor de Tarrasa y que ya en ese momento planteaba una obra de gran complejidad temática, con un lenguaje literario elegante y estilizado y unos posibles planteamientos de resolución escénica muy abiertos a la investigación tanto espacial como actoral. Esta obra que toma como referente a dos mitos literarios, André Guide y Virginia Woolf, se llama *A.G./V.W. Caletidoscopios y faros de boy* (1985). Estoy seguro que es una obra que con el tiempo se valorará como un texto teatral importante en la dramaturgia española de los años 80. Entre este texto y *Després de la Plutja*, última pieza que he leído de Sergi, este autor ha ido elaborando un discurso dramático de gran intensidad tanto temática como estilística. Obras como *Dts la seva memòria*, *Elsa Schneider*, *En companyia de Abtismo* o *Talem*, no hacen sino componer una travesía coherente, lúcida y comprometida que adquiere dosis de gran madurez teatral con su texto *Cariclas* (1991), sin duda la propuesta del autor que a mí más me fascina e interesa de toda su producción.

En el libro publicado por el Centre Dramatic de la Generalitat de Catalunya que contiene *Després de la Plutja*, Carles Batllé, el prologuista del mismo, hace un muy acertado análisis de *Cartillas* recogiendo diversos comentarios a esta obra, por lo que mi acercamiento no tiene nada que ver con el del estudioso objetivo o el crítico especializado, sino con el del director de escena que se apasiona desde la primera lectura por un texto que cae en sus manos. Ya cuando Sergi me mandó el manuscrito en catalán y lo leí en el mismo año 91, le escribí inmediatamente solicitándole los derechos de representación. Me contestó que la obra la tenía comprometida dentro del magnífico trabajo que Domenec Reixach había diseñado para estrenar autores actuales catalanes en el Romea, y que además, como ha venido haciendo habitualmente, la iba a dirigir él. Lo entendí perfectamente, ya que conociendo el universo poético de Sergi y dado que su trabajo se ha desenvuelto en todas las áreas de la práctica teatral, él no puede dejar de concebir una resolución escénica a lo que plantea como literatura dramática. Su dialéctica es la del hombre de teatro total y de ahí que su trabajo esté siempre en la frontera de los oficios y desarrolle por igual tareas de autor o de director de escena.

Con el paso del tiempo no he perdido el interés por mostrar en castellano un texto paradigmático de la escritura teatral contemporánea española, y por eso, y aunque sé que diversos grupos independientes han puesto en escena la obra, me ha parecido importante presentarla en el CNTE. De alguna manera soy consciente de que con este montaje se cierra —o quizás

se completa— un discurso de continuidad de diez años y un ciclo personal de reflexión apasionada sobre los autores españoles contemporáneos. Para mí, Sergi Belbel ha sido uno de los exponentes más claros de la renovación textual en el teatro español de los últimos años, y si bien sus montajes han estado en el escenario de la Sala Olimpia temporada tras temporada, he querido personalmente acercarme a su escritura con una lectura escénica propia de una obra que, por otra parte, ya he visto representada en la dirección del propio autor.

Sin embargo existen textos con tanta fuerza, y aquí me acuerdo de la obra de Koltés que vi en Nanterre y años después también monté, en que el imaginario personal acaba por ser más poderoso que la propuesta que ya has visto como referencia.

Caricias tiene para mí dos virtudes esenciales: su estructura dramática y su descarnada temática. La analogía, llena del sentido del humor que caracteriza a Sergi, de una caricia (según Julio Casares: «Demostración cariñosa que consiste principalmente en pasar suavemente la mano por el cuerpo de una persona o animal // halago // agasajo») convertida aquí en un signo polivalente que lo mismo puede ser entendido como elemento físico o puramente poético. En este texto la palabra actúa como un arma demoledora. Más allá de los golpes, las bofetadas, o los exabruptos, existe un tejido metalingüístico que enciende la pasión de las relaciones bajo la apariencia gélida de un desierto polar. Fuego y hielo en una extraña mezcla que continuamente coloca a esta obra en el desconcierto de los estilos. ¿Es una tragedia, una comedia satírica, o un melodrama? Quizás un retrato realista de una sociedad que nunca quiere asumir la enfermedad de la soledad y el desencanto. Si el dolor fuera una forma interiorizada de nuestras propias limitaciones, quizás aprenderíamos a lamer nuestras heridas sacándoles el placer que muchos animales logran cuando frotan su lengua contra las llagas.

Todas estas digresiones que siempre corren el riesgo de convertirse en meras suposiciones teoricistas, he intentado plasmarlas en el escenario a través de la otra gran fuerza dominante de la esencialidad teatral: los actores. Ellos, equilibristas del sentimiento, son los que, en suma, encarnan con su emotividad y su fisicidad cualquier alternativa que en el mismo acto de la representación deja de ser abstracta.

Ellos, sumergidos en este espacio escénico en el que he querido hacer un homenaje a ese gran pintor de la desolación que fue Mark Rothko, nos sugieren o nos explicitan cómo un texto escrito por un autor de hoy puede interesar a un espectador de siempre.

OBRAS

— *Calidoscopios y faros de boy* (1985). Editada en la colección Nuevo Teatro Español del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, nº 6, Madrid, 1986. Estrenada por el grupo Taller Central de Madrid, en coproducción con el CNTE y el Instituto de la Juventud, en Gijón, julio de 1986, con dirección de Juanjo Granda.

— *La Nit del cigne* (1986). Editada en la revista «Els Marges», nº 38, Barcelona, 1987. Estrenada en Amics de les Arts de Terrassa, en noviembre de 1986, con dirección de Jaume Girona.

— *Tu, abans i després* (1986-87). Inédita.

— *Dins la seva memòria* (1987). Publicada en la colección «El Galliner», nº 104, de Edicions 62, Barcelona, 1988.

— *Minimal Show* (1987). Escrita en colaboración con Miguel Górriz. Publicada en Tres i Quatre, nº 27, Valencia, 1992. Estrenada en mayo de 1987 en el Institut del Teatre de Barcelona por El Teatro Fronterizo, con dirección de Miguel Górriz y Sergi Belbel. Presentada en diciembre de 1987 en el Teatre Romea de Barcelona en la temporada del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. Obra traducida al portugués por Pedro Ferné y Magdalena Pirés y estrenada en Lisboa en 1994 con dirección de José Wallestein.

SERGI BELBEL

Terrassa, 29 de mayo de 1963

Azeri, director, traductor teatral. Licenciado en Filología Románica y Francesa por la Universidad Autónoma de Barcelona, 1986. Profesor de Literatura Dramática en el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, desde 1988.

— *Elsa Schneider* (1987). Editada en catalán en la colección Biblioteca Teatral, nº 62, del Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1988. En castellano, en el nº 86 de la revista «El Público», Madrid, septiembre-octubre de 1991. Traducida al francés por Michel Azama. Estrenada en catalán el 18 de enero de 1989, dirigida por Ramón Simó, en el Teatre Romea de Barcelona, en una producción del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya.

— *Ópera* (1988). Estrenada por El Teatro Fronterizo, con dirección de Sergi Belbel, en la Sala Olímpica de Madrid, diciembre de 1988. En Barcelona, en el Mercat de les Flors, febrero de 1989.

— *En companyia d'abisme* (1988). Publicada en catalán en la colección «El Galliner», nº 116, de Edicions 62, Barcelona, 1990, juntamente con dos obras breves: *L'ajudant* (1987) y *Tercet* (1988). Versión castellana (*En compañía de abismo*) editada en la revista «Primer Acto», nº 233, Madrid,

1990. Traducida al inglés por John London con el título *Deep Down* y editada en «Modern International Drama» vol. 26, nº 1, New York, 1993. Estrenada en catalán en enero de 1989 por el Centre Dramàtic d'Osona, con dirección de Sergi Belbel, en el Institut del Teatre de Barcelona. En castellano, en Madrid, octubre de 1993, con dirección de Adolfo Simón, en la sala Cuarta Pared.

— *Tàlem* (1989). Texto surgido de las ayudas a la creación de textos dramáticos del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. Publicada en catalán en la Editorial Lumen, colección Teatre Català Contemporani, els Textos del Centre Dramàtic, nº 1, Barcelona, 1992. Publicada en castellano con el título *Tàlem (Lecho conyugal)* en la colección Nuevo Teatro Español, nº 7, del CNTE, Madrid, 1990. Publicada en francés con el título *Lit Nuptial*, con traducción de Rosine Gars, en Éditions Théâtrales, París, 1992. Traducida al alemán por Andrej

Jendrusch (henschel SCHAUSPIEL theaterverlag). Estrenada en catalán en el Teatre Romea de Barcelona, en abril de 1990, con producción del Centre Dramàtic de la Generalitat y dirección de Sergi Belbel. Estrenada en castellano en la Sala Olímpica de Madrid, en enero de 1991 con la misma producción. Estrenada en castellano en junio de 1993 en Madrid, Sala Cuarta Pared, por el Aula de Teatro Universitario de Valladolid, con dirección de Antonio Malonda.

— *Carícies* (1991). Editada en catalán en «El Galliner», nº 17, de Edicions 62, Barcelona, 1992. Publicada en castellano en la revista «El Público», nº 86, Madrid, septiembre-octubre 1991. Publicada en francés con traducción de Jean-Jacques Préau en Éditions Théâtrales, París, 1992, con el título *Caresses*. Traducida al portugués por Inés Cámara Pestana. Traducida al alemán por Klaus Laabs con el título *Liebkosungen*, editada en Henschel Schauspiel Theaterverlag. Traducida al ruso por Irina Gluchenko. Estrenada en catalán en el Teatre Romea de Barcelona, con dirección de Sergi Belbel, en febrero de 1992, en una producción del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. Estrenada en portugués en Lisboa, en julio de 1992, por Teatro do Século, con dirección de Inés Cámara. Estrenada en alemán con el título *Zärte*, en la KulturBrauerei de Berlín, en junio de 1993, por el grupo

Taller Teatral, con dirección de Jaime Mikan. Estrenada en francés en la Comédie de Caen en enero de 1994 y en el Théâtre Aquarium de París, con dirección de Michel Dubois. Estrenada en croata en Zagreb en abril de 1994 con dirección de Mani Gotovag.

— *Ob, San Francisco* (1992). Obra breve inédita.

— *Després de la pluja* (1993). Estrenada en octubre de 1993, con producción del Centre Cultural de Sant Cugat y dirección de Sergi Belbel. Obra traducida al francés por Jean-Jacques Préau con el título *Après la pluie*. Publicada en catalán en Lumen, en la colección Teatre Català Contemporani, Barcelona, 1993.

— *Un moment de morir* (1993). Inédita. Escrita con una ayuda a la creación de textos dramáticos de la Generalitat de Catalunya.

— *Ramón* (1994), obra breve estrenada dentro del espectáculo *Homes!* de la Companya T de Teatre en el Mercat de les Flors de Barcelona en marzo de 1994, con dirección de Sergi Belbel.

DIRECCIÓN ESCÉNICA

Además de sus obras: *Minim. mal Show. Ópera. En companyia d'abisme. Tàlem. Carcties* y *Després de la pluja* ha dirigido las obras siguientes:

— *L'augment*, de Georges Perec, con el Aula de Teatre de la Universitat Autònoma de Barcelona, febrero de

1988. Presentada en el teatro Teixidors a mà-Teatreu de Barcelona, en mayo de 1988.

— *Pervertimento*, de José Sanchis Sinisterra, con El Teatro Fronterizo, estrenada en el Teatro del Mercado de Zaragoza, en mayo de 1988.

— *La fageda*, de Josep M.ª Benet i Jornet, y Aquí, de Pilar Alba, en febrero de 1990, con producción de la Sala Beckett de Barcelona.

— *Passos*, de Samuel Beckett, estrenada en Barcelona en noviembre de 1990, con producción de la Sala Beckett.

— *Desig*, de Josep M.ª Benet i Jornet. Estrenada en febrero de 1991 en el Teatre Romea de Barcelona, con producción del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya.

— *La filla del mar*, de Àngel Guimerà. Estrenada en febrero de 1991 en el Teatre Romea de Barcelona, con producción del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya.

— *La filla del mar*, de Àngel Guimerà. Estrenada en el Teatre Romea de Barcelona en octubre de 1992, con producción del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, dentro del ciclo Teatre Clàssic Català.

— *Homes!*, espectáculo de la Companya T de Teatre, estrenado en el Mercat de les Flors de Barcelona, en marzo de 1994.

— *Qui... compra maduixes y Colometa la Gitana o el regrés dels*

confinats, de Emili Vilanova. Estreno del mes de abril de 1994 en el Teatre Romea de Barcelona, producción del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya.

AYUDANTE DE DIRECCIÓN

— *Fugaç*, de Josep M.ª Benet i Jornet, dirigido por Rosa María Sardà, estrenado en el Teatre Romea de Barcelona en febrero de 1994, con producción del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya.

TRADUCCIÓN

— *Fedra*, de Racine.

— *L'augment*, de Georges Perec.

— *Passos*, de Samuel Beckett.

— *Combat de negre y de gossos*, de Bernard-Marie Koltés. Editada en la Biblioteca Teatral del Institut del Teatre de Barcelona, nº 61. Estrenada con dirección de Carme Portaceli en el Mercat de les Flors de Barcelona, en 1988. En castellano: *Combate de negro y de perros*, editada en Publicaciones con dirección de Miguel Narros en el Teatro María Guerrero en abril de 1990, con producción del CDN.

— *En la soledad de los campos de algodón*, de Bernard-Marie Koltés. Estrenada en la Sala Olimpia, de Madrid, con dirección de Guillermo Heras, junio de 1990, en producción del CNTE.

— *La nit just abans dels boscos*, de Bernard-Marie Koltés. Publicada en la Biblioteca Teatral del Institut del Teatre de Barcelona, 1993. Estrenada en el Teatre Malic de Barcelona en febrero de 1993, con dirección de Rafael Durán.

PREMIOS

— Premio Marqués de Bradomín 1985 del Ministerio de Cultura y del Instituto de la Juventud, por la obra *Calidoscopios y faros de boy*.

— Premio Ciutat de Granollers, Memorial Gregori Resina 1987, por la obra *Dins la seva memòria*.

— Premio Nacional Ignasi Iglesias 1987, de la Generalitat de Catalunya y la Diputación de Barcelona, por la obra *Elsa Schneider*.

— Premio a la mejor Dirección de la Crítica Teatral de Barcelona 1991, por el espectáculo *Desig*, de Josep M.ª Benet i Jornet.

— Premio Ojo Crítico de Teatro 1993 de Radio Nacional de España por el conjunto de su obra.

— Premio de la Crítica Serra d'Or al mejor texto teatral estrenado o publicado en 1993 por *Després de la pluja*.

— Premio Nacional de Literatura Catalana a la mejor obra publicada o estrenada durante 1991, 1992 y 1993 en la modalidad teatral, por *Després de la pluja*.

REPARTO

(por orden de intervención):

HOMBRE JOVEN **JORGE DE JUAN**
MUJER JOVEN **MILENA MONTES**
MUJER MAYOR **CONCHA LEZA**
MUJER VIEJA **ALICIA AGUT**
HOMBRE VIEJO **FERNANDO CHINARRO**
NIÑO **JUAN DÍAZ**
HOMBRE **ANTONIO CANAL**
CHICA **AMPARO PASCUAL**
HOMBRE MAYOR **PEPE MARTÍN**
CHICO **JULIO ESCALADA**
MUJER **LOLA MATEO**

ILUMINACIÓN **MIGUEL Á. CAMACHO**
AYUDANTE DE
DIRECCIÓN **ANTONIO LÓPEZ, DÁVILA**
ESCENOGRAFÍA
Y DIRECCIÓN **GUILLERMO HERAS**

VESTUARIO **ROSA GARCÍA**
REALIZACIÓN
ESCENOGRAFÍA **ENRIQUE LÓPEZ**
BAYNTON
GRABACIÓN SONIDO **EQUIPO CNNTE**
FOTOGRAFÍA **CHICHO**
DISEÑO PROGRAMA **EMILIO TORNÉ**
ASIST. DIRECCIÓN **PEPÓN NIETO**
PEDRO VALIENTE
PEDRO M. VÍLLORA

Colaboraciones

MAQUILLAJE **JAVA RODRÍGUEZ**
ATREZZO POLIÉSTER **RAQUEL ALADRO**
PINTURA ESCEN.
Y CARTEL **ÁLVARO AGUADO**

EQUIPO CNNTE

INTENDENTE **ANTONIO QUÍLEZ**
INTENDENCIA **LOURDES CABELLO**
IRENE LÁZARO
PURI GARCÍA
COMUNICACIÓN **JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ**
PRODUCCIÓN **ALFREDO MORA**
AYTE. PRODUCCIÓN **JONE GONZÁLEZ**
JEFA DE SALA **M^a ÁNGELES ESTANISLAO**
DIRECTOR TÉCNICO **MIGUEL ÁNGEL CAMACHO**
SECR. DIRECCIÓN **MARI CARMEN GARRIGÓS**
COORDINACIÓN **AMELIA PÉREZ**
DIRECCIÓN **GUILLERMO HERAS**

EQUIPO TÉCNICO SALA OLIMPIA

JEFE TÉCNICO **NATXO GAITA**
ILUMINACIÓN **MABELO GOYA**
LUIS MAGDALENA
JESÚS GIL
JOSÉ VIDAL
SONIDO **CARLOS RIVAS**
LUIS RIVERO
MAQUINARIA **DANIEL MONTERO**
MANUEL SÁNCHEZ
LUIS NOVILLO
FRANCISCO POZÓN
UTILERÍA **JUAN MIGUEL MONTERO**
RICARDO SANZ
SASTRA **CARIDAD JIMÉNEZ**
REGIDOR **JUAN CARLOS MADRID**

APUNTES DE DIRECCIÓN. GUILLERMO HERAS.

I. Cada vez me resulta más difícil diferenciar los distintos niveles abstractos y concretos que concurren en una puesta en escena. El espacio escénico es una prolongación de un espacio mental que me proporciona el texto, y por tanto la palabra del autor. Siempre pensé en un referente pictórico o arquitectónico que reprodujera el clima de inquietud e incluso de angustia que posee *Caricias*. Al final, la elección fue fácil: Mark Rothko.

II. Una obra como *Caricias* requiere un trabajo cotidiano marcado en la paciencia, búsqueda y descubrimiento de los pequeños detalles que encierra un texto lleno de sugerencias. En este país muchas veces se ha confundido la investigación escénica con el crípticismo. Pienso sin embargo que la claridad puede y debe ser una de las bases de un teatro que enganche con los deseos y frustraciones de una sociedad contemporánea cada vez más alejada del espectáculo en vivo.

III. Los actores como orfebres de sentimientos. Día a día encontramos una pequeña pulsión, un movimiento nuevo, una mirada que antes era al vacío y ahora encuentra su sentido. Quien no ha pisado un escenario para ejercer este oficio quizás no entienda las luchas y contradicciones internas hasta llegar a un resultado, que a la fuerza podría haber sido otro distinto y que sin embargo, por una extraña magia del proceso, es el que la dialéctica actor/director ha consensuado como una propuesta plausible.

IV. Este texto siempre me ha llevado a una reflexión sobre los diferentes grados de incomunicación a los que nos sometemos —y nos someten— los seres humanos. De ahí que muchas veces en las notas a los actores les haya hablado de «cárceles de luz para encerrar vuestros movimientos, largos silencios donde ya no tenéis nada que deciros, rompimiento de las situaciones por medio de tópicos frases cotidianas o simplemente una palabra que aparentemente no connota nada, máscaras que nunca caen, frases que expresan todo lo contrario a su sentido obvio...».

V. Como siempre me ha gustado el boxeo, este texto me remitía continuamente a la idea de un ring en el que la violencia se hace explícita en muy pocas ocasiones. Palabras como un directo a la mandíbula ejecutadas por finos estilistas ante impertérritos encajadores.

VI. ¿Cómo convertir en materia teatral los siempre difíciles senderos impuestos por el realismo? Avanzar en alternativas analógicas y en metáforas escénicas. Huir de la ficción naturalista para implicarse en la fabulación de lo específicamente teatral. El maestro Meyerhold ya lo señalaba al reflexionar sobre el «teatro teatral». No es una redundancia sino una esencia a investigar en cualquier tiempo y en cualquier lugar.

VII. Imitar al cine es algo imposible en un espectáculo teatral. Analizar, profundizar, referenciar, aprender, comprender,

amar el lenguaje cinematográfico es algo imprescindible para conectar con un espectador de nuestro tiempo. Es falso que haya que establecer una batalla contra el cine o contra otros medios audiovisuales, entre otras cosas porque sería una guerra perdida. Sería más sensato iluminarnos con las posibilidades de la revolución lingüística que ha supuesto el cine en el imaginario colectivo de todo el planeta.

viii. Y sin embargo, volver a la esencia: un autor y un actor. Una historia y un ejecutante. ¿Es eso antiguo? Si lo fuera no me importa, prefiero la sinceridad a la impostura.

ix. La música como elemento indispensable en la creación de sensaciones. En esta obra mi cabeza se llenaba de sonidos de trompetas o de saxos desgarrados. Del barroco al jazz pasando por algún bolero. Albinoni, Miles Davis, Lester Bowie, Louis Armstrong, Chet Baker... Más allá de los mitos, los ámbitos sonoros que acompañan a muchos momentos de placer.

x. Construir un montaje teatral es como construir un edificio de arena. El tiempo lo desmorona rápidamente y luego sus sensaciones sólo quedan en el recuerdo, en la memoria.

xi. Cuando un actor pasa la barrera del pudor, que todos arrastramos, para encarnar un «otro-yo» diferente al que es, pero que no deja de tener su cuerpo y por tanto su fisicidad y su estructura de sensaciones, empezamos a sentir en el proceso de ensayos ese vértigo que produce el adentrarse en lo desconocido. En una obra tan minuciosa como *Caricias* esos descubrimientos de lo que aparentemente decimos cuando en realidad queremos decir otra cosa, van produciendo una construcción del espectáculo muy semejante a la que quizás pudieron tener los antiguos monjes de la Edad Media copiando manuscritos en los que se encerraba un saber que les contradecía sus propias convicciones.

xii. En sus «Ensayos sobre arte» escribía Max Weber: «La imaginación o concepción de una composición de formas o de una particular gama de color en un rectángulo, no es cuestión de medios, sino una visión espiritual interior». De la misma manera, volver a un teatro esencial, de compromiso con su lenguaje específico, dialéctica de palabra e imagen y, sobre todo, con un discurso en el que prevalezca el «valor espiritual» de su necesaria pobreza material frente a las maquinarias tecnológicas de otros medios de ocio, tan válidos como el propio teatro, pero mucho más volcados en una lucha despiadada por ganar mercados a cualquier precio.

xiii. Otros pensamientos que he entresacado de la correspondencia de Rothko cuando estudiaba sus texturas y superficies pictóricas, atraído/atrapado por su fuerza expresiva. Escribía en 1948: «Pienso en mis pinturas como dramas; las formas del cuadro son los intérpretes. Han sido creados por necesidad de un grupo de actores que pueden moverse dramáticamente sin impedimentos y ejecutar sus gestos sin vergüenza.

Ni la acción ni los actores pueden adivinarse no descritos anticipadamente. Comienzan como una aventura desconocida en un lugar desconocido. Es en el momento de completarlos cuando en un fugaz reconocimiento adquieren la capacidad y

función que les fue encomendada. Las ideas y planes que existían en la mente al comienzo eran simplemente la puerta por donde se sale del mundo donde ocurren.

La herramienta más importante que el artista utiliza durante su práctica constante es la fe en su capacidad de producir milagros cuando se necesitan. Los cuadros deben ser milagrosos: en el instante en que se termina un cuadro, la intimidad entre la creación y el creador termina. Éste se convierte en un extraño. La pintura debe ser para él, como para cualquier otro espectador posterior, una revelación, una inesperada resolución sin precedentes de una necesidad eternamente familiar». Tal cual debería ser una puesta en escena con el simple y, a la vez, complejo añadido de que la pintura es un oficio individual y el teatro adquiere su grandeza con el trabajo en colectivo.

xiv. Geometría del espacio. Geometría de la pasión. Por mucho que avance el psicoanálisis nunca sabremos por qué en tantas ocasiones ocultamos la verdad. Volvamos al teatro. Aunque sólo fuera como terapia y como desenmascarador de tanta hipocresía pública y privada como en la actualidad acumulamos.



La Paradoja del Comediante. Denis Diderot

UNA mujer desgraciada, verdaderamente desgraciada, puede llorar sin que usted se conmueva: pero aún, un ligero gesto que la desfigure le hará reír, una peculiaridad en su acento que disuene en su oído podrá herirle, cualquier otro movimiento en ella habitual puede hacer que su dolor le parezca innoble y grosero. Es que las pasiones excesivas están casi siempre sujetas a muecas que el actor desprovisto de gusto copia servilmente, pero que el gran artista evita. Porque nosotros queremos que el hombre sometido a los más fuertes tormentos conserve su condición humana, la dignidad de su especie. ¿Cuál es el efecto de este heroico esfuerzo? Distraer del dolor y atemperarlo. Queremos que tal mujer caiga con ademanes suaves y compuestos, que ese héroe muera como el antiguo gladiador, en mitad del ruedo, entre los aplausos del circo, con gracia y nobleza, en actitud elegante y pintoresca. ¿Quién llenaría mejor nuestro deseo? ¿El atleta vencido por el dolor, descompuesto por su sensibilidad, o el atleta que dueño de sí y conocedor de las reglas gimnásticas académicas no deja de practicarlas en el momento de morir? El gladiador antiguo al igual que el gran comediante, no muere como se muere en el lecho; está obligado, para complacernos, a representar otra forma de muerte y el espectador delicado comprenderá que la verdad desnuda, la acción desprovista de todo arreglo, sería mezquina y en contraste con la poesía del resto.

NOVEDADES CNTE - JUNIO 1994.

DANZA

CLAVE:Z-33, Coreografía de María José Ribot
ESPACIOS INSOLITOS-MADRID EN DANZA
Madrid, escaparate FNAC, 31 de mayo

TORTOLA, Coreografía de Teresa Nieto
Gala Inaugural del Festival de Itálica
Sevilla, 15 y 16 de junio

TEATRO

CARICIAS, de Sergi Belbel
Dirección: Guillermo Heras
Producción de CNTE
Sala Olimpia, hasta el 26 de junio

Coproducciones con el Festival de Sitges:

TRAVIATA, de Xavier Albertí

LA TROBADA, de Josep Pere Peyró

Sitges, del 10 al 19 de junio

PUBLICACIONES

Colección NUEVO TEATRO ESPAÑOL, nº 15
Itziar Pascual: FUGA
Encarna de las Heras: LA ORILLA RICA
Sara Molina: EL ULTIMO GALLO DE ATLANTA
Liliana Costa: EL SELLO DE LA NECESIDAD

Colección TEORIA ESCENICA, nº 4
Guillermo Heras: ESCRITOS DISPERSOS