

Descendemos por una rampa y se va mostrando poco a poco, una boca con un perfil inconfundible, a través de la claraboya abierta en la puerta de entrada a la sala. Es la boca de Beckett, y esta es su Sala. Toni Casares, su director, nos recibe y comenzamos a "interrogarle".

■ **¿La Sala Beckett es sólo Sala?**

No somos compañía, no somos centro de enseñanza. Organizamos cursos, pero no con mentalidad académica, sino investigadora y experimental.

■ **¿Cuándo te haces cargo de la dirección?**

A partir del 97, José Sanchis deja la dirección artística y tanto él como Luis Miguel hacen una llamada a los colaboradores porque piensan que es momento del relevo, pero no quieren que desaparezca la Sala. Entonces yo me comprometo con la condición de que Sanchis mantuviera su trabajo de dirección pedagógica.

■ **¿Qué destacarías como significativo de la Beckett?**

Lo más importante del trabajo de la sala es el estímulo de creación tanto autoral como aceptor, apoyando e impulsando el trabajo de nuevos creadores. Nuevas dramaturgias. Se organizan cursos de iniciación y con experiencia, y se producen proyectos de escritura contemporánea. Pero con un matiz muy interesante: No sólo se busca ser un espacio para los autores nuevos, sino conseguir que los más consagrados se interesen por la propia sala. Un lugar donde ver el trabajo de gente nueva, o productos distintos de gente consagrada. La producción que en 1999 planteó la sala es un claro ejemplo. Dos textos de Beckett y Bebel, utilizando el mismo espacio escénico y alternando los días de representación. En realidad se trata de no olvidar sus orígenes.

■ **¿La programación de la sala es sólo teatral?**

Es muy importante destacar que el trabajo producido por la sala se centra en el teatro de texto, aunque la sala da cabida a otras propuestas y otros lenguajes. Danza, Música... En este equilibrio, pesa más la programación que la producción. La sala puede llegar a producir 4 espectáculos al año apurando bastante. Si se quiere ser referente de nuevos proyectos, la Sala debería intentar producir más y tener más apoyos.

■ **¿Cómo se podría resumir la historia de la Sala?**

Se abre en el 89 después de casi 10 años de teatro Fronterizo. Los primeros 10 años es un trabajo continuo de investigación a partir del trabajo y las propuestas de Sanchis. Después se abre a nuevas propuestas y creadores. Hay un cambio notable es mi entrada como Director. Por un lado, Sanchis es un creador y yo soy director. El autor, en principio, tiene menos visión global escénica. No obstante, la labor investigadora da paso a una labor más de apertura sociocultural.

■ **¿Hay más público que antes?**

En la Beckett, el público ha crecido, igual que en las otras salas. La línea de programación es, sin connotaciones, minoritaria. Reivindicamos el no tener que pensar en una producción u otra en función del interés de asistencia de público, sino por la propia valoración del montaje, que sea un lenguaje nuevo... Hay un público fiel, pero a partir de la vuelta de creadores consagrados a la sala, se ha atraído a público que antes no había estado en una sala pequeña, y esto se ha notado en los últimos tres años.

■ **¿Se trabaja siempre con la misma gente en las producciones?**

A nivel de directores y actores, me gusta tener un plantel fijo. Está bien que una sala tenga una cierta personalidad artística a base de repetir con los mismos creadores, aunque no con los mismos actores. Pero, es curioso, estamos rompiendo tópicos, pues se han hecho producciones con actores muy populares en Cataluña. Fue un poco hacer bandera, ya es posible ver en Barcelona a Malcovich. Siempre hemos contado con la complicidad de actores y directores. Se sienta a gusto por trabajar en algo tan humano y tan cercano. Es nuestro sello.

■ **¿Y la forma de trabajar?**

Reivindicamos la posibilidad de crear un espectáculo sin fijar la fecha de estreno. A veces un determinado trabajo requiere un mes y otro necesita un año. David Plana es un autor que nos interesa. Estuvo trabajando con los actores, luego escribiendo, el proceso duró medio año. Herencia de Sanchis son los ensayos con público, no los estrenos o preestrenos.

sala beckett



s, de lecturas, de tea-
e, de música... Espai B
ckett.
nativa?
mente creo que las sa-
s muy distintas. Ahora
ddido a darme cuenta
labra alternativo sigue
sentido a pesar de la
Cada una de las salas
sonalidad disntia pero

Deliciosa función. Deliciosa sala. Deliciosa personalidad la del Toni, como dirían en Barcelona. Volveremos a coincidir, sin duda.

el actor: máscara y persona

En una historia Zen, los maestros de esta disciplina, cuentan que Buda repartió siete talentos entre dos hombres, a uno le dio cuatro y al otro tres. Pero, a la hora de fallecer los respectivos individuos, el Dios quiso pasar factura y se encontró que, al que le había dado cuatro, no había traído más de lo que éste le ofreció. En cambio, al que le había dado tres, trajo cuatro. Por lo tanto, decidió que el primero de ellos regresara a la tierra para que reconsiderase su trabajo individual. Al segundo también le hizo volver, pero, esta vez, para que fuese maestro del primero, a pesar de que los dos tuvieron inicialmente los mismo talentos.

ACTOR Y ARTESANO

El trabajo actoral parece a simple vista una tarea fácil de realizar: el espectador ve y observa un resultado final y en el aplauso sintetiza toda la experiencia anteriormente ocurrida.

Recuerdo que la primera vez que salí a un escenario no veía a todos los que allí se encontraban, mi incapacidad de recibir el calor del público me perturbaba y no me dejaba recapacitar sobre mi trabajo, cada representación era un desbarro de ansiedad. "Más y más", era mi único parámetro de trabajo, el agotamiento y la insatisfacción se apoderaban de mí, la falta de método y disciplina me perdían en el maremagno de la dispersión. Fueron, y son, conflictos que aún ocurren.

En un principio creí que una sola técnica podía paliar todas mis

necesidades y, de hecho, estuve cerca de cinco años trabajando un mismo método.

A medida que transcurría el tiempo empecé a darme cuenta que no solamente una técnica me ayudaban a recoger y ordenar todo aquello que mi inspiración me ofrecía.

Empecé a ser consciente de que la formación de un futuro actor pasa por ampliar su capacidad de emocional y, por lo tanto, ampliar mi sentido de libertad. Y además mi necesidad actoral de contar historias, me lleva a plantear el juego de roles, como la guía más eficaz para introducir diferentes situaciones que potencien mi implicación activa a la realidad o al mundo de la interpretación, pudiendo, así, ampliar mis registros funcionales, emotivos, teatrales, etc...

No obstante, recuerdo tardes enteras empecinado en pelar patatas y descubrir en mi interior las emociones que ello me producía. (Este era uno de los ejercicios que allí se realizaban). El trabajo que en esta escuela realizaba era según decían de "interiorización", todo tenía que surgir de adentro. Mis maestros me comentaban que para que una situación sea "de verdad" tenía que sentir la "Verdad".

Pero, al cabo de un tiempo y trabajando con otras técnicas, me doy cuenta que en el proceso creador de un espectáculo, no me vale que la acción sea verdadera o todo lo contrario.

Lo más importante para mí es que el actor esté cómodo, por

ejemplo: que en la búsqueda de material, se propicie el juego, el rol playing como búsqueda de elementos tanto de carácter humano como técnico, y en esto último me refiero a la luz, la escenografía, el vestuario, etc...

Frase clave para la evaluación de un ejercicio en esta escuela, era "¿qué tal te sientes?" y los demás al ver que no había ocurrido nada pelando patatas, nos exprimíamos la cabeza para poder darle al director una respuesta a la altura de la pregunta realizada, y un ejemplo de esto es: "Yo, a mí mismo, me pensé que no estaba interiorizando la acción" y el más talentoso respondía "Me sentí muy mal, me vinieron imágenes de la infancia, y recordé cuando a mi abuela...". A este último actor... ¡perdon!, a esta última actriz se la tenía en muy buena consideración, porque según los directores hacía un buen análisis, ya que el inconsciente se le había revelado.

Al salir de esta escuela, estuve un año sin hacer teatro. Necesitaba tomar distancia, desintoxicarme. Entonces fue cuando me di cuenta que este Método teatral (y, en este caso, mal enseñado) era otra cosa totalmente distinta a la que había descubierto su creador, Constantin Stanislavski. Y por lo tanto estaban muy lejos de ser verídicos, y más cerca del sentimiento de culpa y del Psicodrama.

En tiempos venideros no me fue tan fácil, ya que todavía arrasaba demasiados vicios teatrales, los míos y los que me había creado esta escuela, creía que buscar un personaje era hacer Psicoanálisis.

Y claro, al cabo de un tiempo, la dispersión y el no saber qué ha-

el actor:

cer se apoderaron de mí. No estaba centrado, mi vida privada se había convertido en un sin fin de problemas, el teatro empezaba a ser una carga pesada, y tuve que tomar la determinación de asistir a terapia psicológica.

Viví una época en la que no quería ver a ninguno de mis viejos amigos todos me parecían repetitivos y poco ingeniosos (nunca me he definido mejor) pero sabía, intuía, que, o revisaba todas esas relaciones, o me convertía en un bufón de la corte.

Durante casi cuatro años y con la ayuda del psicólogo observé y experimenté cuáles eran mis vicios principales y mis relaciones más atormentadas.

Descubrí al payaso y al severo, dos grandes personalidades totalmente contradictorias, dos roles antagonistas, era como subir al cielo y bajar al infierno en cuestión de segundos, todo era muy tremendo. El payaso aparecía en los momentos sociales más importantes, el centro de atención era mi principal objetivo.

Quizá lo menos importante era "qué" descubrir. Lo ingenioso, y lo más difícil, era "cómo" descubrir y activar los mecanismos necesarios para hacer una recomposición de hechos, expo-



ner todas las circunstancias que me surgieran, irme al pasado para poder explicarme cosas del presente, la relación con el teatro, mi familia, mis amigos, mis... y un sin fin más.

La confianza, la desdramatización de los hechos que me iban ocurriendo, aprender a vivir en la no certeza y el querer buscar explicación a todo lo que me ocurría, fueron grandes temas, entre otros, que poco a poco se iban limando y desarrollando. La falta de conciencia sobre mi vida me estaba llevando al caos total, aquí encontré un orden dentro del desorden.

Necesitaba con toda urgencia encuadrar todo aquello que la vida me iba ofreciendo. Fueron años de sorpresas, ya que, todo lo que trabajaba, tenía una repercusión directa con el mundo del arte.

A partir de entonces fui trabajando distintas técnicas, para así, ir completando mi formación.

A lo largo de los años no he podido enumerar lo que he aprendido pero sí puedo decir que los procesos para la búsqueda tienen que ser naturales, hubo un dato importante al darme cuenta de que muchas veces estaba equivocado en las respuestas

que encontraba. Ya que a medida que iba pasando el tiempo me daba cuenta de que el problema no era que me respondía, la cuestión era qué preguntas me hacía, ya que ante una pregunta mal formulada, ¿qué podría surgir de ella, sino una respuesta incoherente?

Hubieron varias métodos y técnicas que me sirvieron y me sirven para entender aquellas conductas que me eran poco favorecidas o poco razonables, entre ellas estaba por ejemplo: una rabieta inesperada, los dibujos emocionales, la excesiva autoexigencia y la falta de motivación entre otros. Una de las Técnicas que aún practico y que me ha favorecido notablemente a entender mi trabajo personal como un todo reunificado es la Técnica de Mathias Alexander. Cuando yo escuché que su principal objetivo era ese "la reunificación de todas las partes de un individuo", me pareció que esta técnica había venido del más allá.

Han pasado muchos años desde el primer día en que me sañí a un escenario y todavía me doy cuenta de que me queda mucho por descubrir. No es fácil reconocer que en el mundo de la interpretación, ser un artista

con ingenio y talento no es cosa de dos días, a muchos fantasmas tenemos que asustar y desenterrar de nuestra mente para que podamos ser, por lo menos, un poco más libres.

La mejor definición que hasta ahora he encontrado sobre mi formación la define Doris Warshaw en su libro Nuevos Rumbos.

*"Yo quiero viajar lo más lejos posible
Quiero alcanzar la alegría que hay en mi alma
Y cambiar las limitaciones que conozco
Y sentir cómo crece mi espíritu y mi mente"*

*"Yo quiero vivir, existir, ser"
Y oír las verdades que hay dentro de mí*

*Para que así,
Cualquier cosa que observe en la vida,
Sea un elemento de transformación
En el mundo de la representación".*

DIRIGIR NO SIGNIFICA GOBERNAR

Teniendo como base que los sentimientos, sensaciones, pensamientos, etc. del futuro personaje, son los frutos del proceso creativo y técnico, y no olvidando que la búsqueda de la emoción por la emoción es, bajo mi opinión, un error de base.

Uno de mis últimos proyectos era llevar a cabo un trabajo para Aspaviento Teatro. Cuando me presentaron el texto, pensé que aquello era imposible de hacer, debido a la densidad y el exceso moralista que había escrito Horacio Ruiz de la Fuente en este monólogo, Bandera Negra, pero al final me convencieron para que llevara adelante este proyecto.

Lo primero fue hacer un análisis del texto y nos encontramos que todas aquellas partes donde apareciese tanta moralina eclesialista, la borrábamos de la obra, ya que ninguno del equipo creativo queríamos hablar de nuestra postura ante la Iglesia. La volvimos a leer y empezó a parecerse a algo

diferente. El texto sólo estaba dividido en dos actos, estas dos partes las dividimos en distintas escenas y aparecieron como cañonazo o quince. El tratamiento del texto en cada bloque lo trabajamos con distintas estéticas y técnicas. Fue aquí cuando me encontré con distintos problemas. El actor no tenía la madurez suficiente, pero sí el talento desbordante de uno de los mejores actores que me he encontrado. Su capacidad de retener la partitura de movimientos, su entusiasmo, su confianza en sí mismo y en mí como director, fueron los grandes motores para que Bandera Negra fuese un trabajo fructífero y satisfactorio. No obstante, tuvimos que trabajar los distintos métodos teatrales desde la base. Ejemplo:

En la escena del arrepentimiento por querer ahorcarse, indiqué al actor que dicho arrepentimiento no fuese falso, acartonado. Es de suponer que esta simple clave no le valió y entonces fue cuando se me ocurrió que la misma acción le podía ayudar a encontrarse mejor. La indicación fue que en el momento en el que estuviese de rodillas y con el sombrero en la mano, dijera el texto acariciando el elemento. A su vez, le comenté que mientras lo acariciaba se lo llevase al pecho. De manera inconsciente el actor parecía que, en vez de acariciar el sombrero, se acariciaba el pecho, de modo que esta imagen me era útil para que el espectador pudiera entender mejor esta escena.

¿Qué es un espectáculo sino la suma de todas las cosas?

Muchos de mis fantasmas como creador aparecen en el proceso creativo, antes de salir a escena "o bien" a la hora de hacer una prueba para que me escojan en un proyecto determinado.

Como Director me planteo un trabajo de escena antes de empezar el ensayo pero, aun así, muchas veces no me sirve. El tener una idea preconcebida y

cerrada de la sucesión teatral me lleva a no ser creativo con los actores, escucharlos, verles. Ese es el gran trabajo: percibir qué es lo que pueden ofrecer y qué les es más fácil (en un principio, luego lo complicaremos, hasta encontrar los matices).

Lo peor que me puede pasar en estos momentos es el bloqueo de no saber por donde ir, qué hacer con todo lo que me están ofreciendo, es como un gran puzzle que tengo que armar, poco a poco es el camino, y la creatividad son los pies que me llevan por ese camino. Lo que sí sé del proyecto, es qué estilo y técnica quiero trabajar. Nunca sabré qué quiero decir con este montaje, de qué quiero hablar, hasta que no lo termine, la confianza en que todo llegará, es mi mejor amigo.

Y con esto llego a la determinación de que un Espectáculo Teatral es una creación de todos aquellos que estén en ello, que el director es el que atina los criterios y determina la estética, pero son siempre los actores los que dicen la última palabra, el mundo de las emociones en este arte pertenece al intérprete.

Uno de los mayores aprendizajes que podríamos hacer los directores y actores de este país, es ver, y ver viendo y lo mismo escuchando, ya que bajo mi punto de vista, es imprescindible para la creación de un espectáculo aunar todos los matices en una sola dirección.

¿Qué es un espectáculo sino la suma de todas las cosas? Y sólo se pueden ver los matices cuando estas viendo; en caso contrario sólo verías tu propio reflejo y, por lo tanto, el proceso creativo se convertiría en una obsesión del director, y la creación lo sería bajo parámetros de la dictadura.

La evaluación no siempre es objetiva, y no siempre ha sali-

do lo que querías en las tablas debido, muchas veces, a las circunstancias del grupo, ya que no debemos olvidar que en el mundo del teatro continuamente necesitas de otras personas para darle cuerpo a ese texto que tienes entre las manos.

JUGAR A SER LIBRE

Muchas de las cosas que he aprendido me las ha dado la docencia como profesor. Contrastar con la experiencia todo aquello que yo he vivido como intérprete o como Director, deshilachar todo mi proceso creativo y desmenuzarlo hasta tal punto que al alumno no le resultara una gran comedura de barro, que fuera simple y sencillo, hacerle entender que el proceso de aprendizaje es lento y minucioso.

Es fácil mirarse delante de un espejo y es difícil verse reflejado en él. Sólo se es capaz de ver

no hay un sólo método o técnica de trabajo teatral, sino que todos y cada uno de nosotros somos un método y una técnica a descubrir

la indumentaria, pero ¿y al que lleva esa indumentaria?

Cuanto más libre se es, menos dificultades creativas se tendrá, y la libertad, bajo mi punto de vista, pasa por revisar todas aquellas actitudes que no nos dejan crecer, pasa por observar todos nuestros mecanismos de castración. Ya tenemos demasiadas cortapisas sociales en la vida, demasiadas limitaciones como para que nosotros las amentemos.

Los adjetivos calificativos sobre un hecho, y en una persona, muchas veces no nos dejan leer al resto del individuo.

Los Actores tenemos que amar al asesino que llevamos dentro, aceptar al mentiroso, ya que sin éstos (entre otros), no podríamos aceptar de base el convencionalismo teatral.

Ser fingidor y no parecerlo nos abre muchas puertas emocionales, ya que cualquier con-

vencionalismo no me vale, no todo me sirve.

Y por lo tanto y a grandes rasgos creo que la vida de un Actor, Director, Escenógrafo etc. en definitiva, la de un Artista, es buscar y buscar, rasgar en los entresijos de la madre naturaleza, desentrañar todo nuestro "yo" más profundo hasta convertirlo en algo bello y sutil, es así como creo que mantendremos al espectador vivo y expectante.

Esta es una breve historia de alguien al que el mundo del Arte le ha cautivado. Y seguro que todos tenemos algo que contar, y es por eso que pienso, que no hay un sólo método o técnica de trabajo teatral, sino que todos y cada uno de nosotros somos un método y una técnica a descubrir ●

MANUEL MEDINA
Actor y Director
Madrid

S
O
L
I
C
I
T
A
R