

EN TORNO AL PROCESO DE CREACIÓN DE *11-N_11-E* PABLO IGLESIAS SIMÓN

Resumen: Este artículo expone los planteamientos que fundamentaron la dos puestas en escena (11-N y 11-E) realizadas por Pablo Iglesias Simón sobre su propio texto teatral 11-N, dentro del espectáculo colectivo Zona Cero.

Summary / Abstract: This article sums up the basis of the two stagings (11-N and 11-E) made by Pablo Iglesias Simón from his own play 11-N.

Quotation Reference: IGLESIAS SIMÓN, Pablo. “En torno al proceso de creación de 11-N_11-E”, *ADE-Teatro* N. 91. July-September 2002. Pages. 181-184.

Referencia para citas: IGLESIAS SIMÓN, Pablo. “En torno al proceso de creación de 11-N_11-E”, *ADE-Teatro* N° 91. Julio-Septiembre 2002. Págs. 181-184.

“eso Real que constituye la interrogación del sujeto no es la realidad. No es la realidad que el Yo consciente habita, ese universo relativamente confortable en el que nos atrincheramos, tejido por las redes de la comunicación y de sus códigos, a la vez que por los espejismos del deseo. Lo Real, en cambio, es aquello que emerge desgarrando el tejido de las redes que conforman la realidad”

Jesús González Requena. “El sujeto y la interrogación por lo real”, *Revista de Filología Francesa* N° 2.
Madrid: Editorial Complutense, 1992.

EL PRETEXTO: *ZONA CERO*

Allá por finales del mes de octubre de 2001, Borja Ortiz de Gondra me llamó para que formara parte de un proyecto, promovido por el Injuve y el Festival Escena Contemporánea, que por aquel entonces aún no tenía nombre. Su idea consistía en reunir a cuatro directores, cuatro autores y cuatro artistas plásticos para que plasmaran sus visiones personales en torno a los acontecimientos del 11 de septiembre con la intención de conseguir dos objetivos: presentar creaciones (escénicas, plásticas o mixtas) que hablaran del aquí y ahora (evitando la apatía ante los sucesos de nuestro entorno que gobierna, en la mayoría de los casos, nuestros escenarios y salas de exposiciones) y promover la interacción entre creadores del ámbito plástico y teatral.

Además, todas estas creaciones debían realizarse en un espacio perteneciente al mundo de la plástica: la sala de exposiciones del Canal de Isabel II. Como esta sala disponía de cuatro plantas se decidió que se formaran cuatro ternas de director escénico, artista plástico y autor (en el caso de Borja y mío también se nos permitió asumir la responsabilidad de escribir nuestros propios textos) que trabajaran en cada una de las mismas. De esta manera quedaron formados los siguientes equipos: Borja Ortiz de Gondra (autor y director) y Diana Larrea (artista plástica) como ocupantes de la planta baja; Julián Quintanilla (director), Alfredo Sanzol (autor) y Antonio de la Rosa (artista plástico) como inquilinos del primer piso; servidor (autor y director) y Mainer López que compartimos el segundo piso; y, finalmente,

José Bornás (director), Pedro Rivero (autor) y Joan Morey (artista plástico) que tuvieron que convivir en el tercer y último piso. Y así comenzó la andadura de un proyecto interdisciplinar y atípico que terminó llamándose *Zona Cero*.

EL TEXTO: *II-N*

Cuando Borja Ortiz de Gondra me planteó la posibilidad de participar en un proyecto de estas características, me invadió la necesidad de escribir (de contar con mis propias palabras) mis sensaciones y pareceres en torno a todo aquel amasijo de sentimientos encontrados que rodearon los acontecimientos del 11 de septiembre. De escribir un texto que planteara algunas de las muchas preguntas que debieron tener su respuesta antes de aquel fatídico día. Y así, poco a poco, me encontré contando la historia de Ana. La historia de una periodista que de tanto buscar la noticia había acabado dando la espalda a la realidad. Alguien que había estado al borde del precipicio. Y que, sin embargo, siempre había mantenido la vista al frente. Alguien que un día, sin esperarlo, se encontró mirando al abismo. Y vio cómo el abismo le devolvió la mirada.

Y de esta forma construí un texto (*II-N*) a base de retazos de sensaciones más que de sesudas certidumbres. Buscando respuestas, encontré preguntas. Preguntas que hacer a la carne, ya que el espíritu desconocía las respuestas.

A la vez que se iba dibujando la historia (qué contar) se iba desarrollando de forma necesaria un discurso (cómo contar) que la sustentaba. Así mi texto, que dividía a un personaje, desde su interior, entre lo que debió ser y lo que es, entre lo que no pensó y lo que siente, entre lo que debió hacer y lo que no hace, tuvo como resultado la escisión de la conciencia del personaje. Su conciencia a partir de ese momento acabó dividida en dos entidades, dos voces, que entablaban un diálogo, a veces enfrentadas y unidas, sin límites definidos, y que constituían más que dos caras de una misma moneda, el canto. De esta forma, se levantó un discurso que combinaba estructuras propias del monólogo interior (en este caso diálogo) que al estar guiadas por la causalidad coincidían con aquellos momentos en los que las posiciones de las dos conciencias de este yo escindido presentaban más claramente sus posturas y diferencias; y estructuras más ligadas a planteamientos cercanos a la corriente de conciencia y que al estar motivadas más por la contingencia generaban aquellos pasajes en los que el diálogo se convertía en un magma de sensaciones de difícil filiación. De esta manera, se generó un texto erigido en base al entrelazamiento de formas que apelaban a la

comprensión del receptor (reclamando el concurso de su razón) frente a aquellas que necesitaban su aprehensión (y que por tanto sólo podían ser absorbidas desde la intuición).

El texto, una vez definida su historia y discurso, se materializó en un producto literario que, a pesar de haber sido expresamente escrito para la ocasión, no determinaba ninguna traducción escénica concreta y que, por tanto, nos dejaba libres, a todos aquellos que después participamos en la construcción de las dos escenificaciones que el público vio, para desarrollar una creación audiovisual alejada de toda rémora textual. Escrito el texto, murió el autor y nació el director.

LA COLABORACIÓN CON LA ARTISTA PLÁSTICA: UN ASUNTO DE CONCEPTOS

Nada más terminar el texto, se lo entregué a Mainer López, artista plástica con la que me había “tocado” compartir planta, a ver qué pasaba. Tras varias reuniones decidimos no interrelacionar nuestras creaciones de una forma directa para, de esta forma, permitir que el espectador/visitante fuera el que construyera (o no) la comunicación entre ambas. Únicamente decidimos establecer entre ella y yo, su obra y la mía, un intercambio en principio exclusivamente conceptual: de mi texto ella cogió la idea de las “piedras” y de su creación plástica (una prolongación en plexiglás de las columnas de ladrillo del depósito del Canal de Isabel II que habían sido tapadas por los paneles blancos que rodeaban toda la planta) yo me quedé con su aspiración a “revelar estructuras ocultas”.

LAS PUESTAS EN ESCENA: *11-N* *11-E*

Con estas dos premisas, un soporte textual basado en esquemas mentales dialógicos de diversa naturaleza y la evidenciación de estructuras ocultas como concepto-guía, me puse a trabajar.

Para empezar a andar el camino que conduce a toda escenificación decidí que la mejor forma era conseguir implicar a las personas que consideraba idóneas para acompañarme en este viaje. Llamé a Blanca Portillo para que encarnara a Ana, la periodista cuya escisión interior nos habíamos propuesto relatar; y a Elisa Sanz, para que se ocupara del espacio escénico y el vestuario. No cabe la menor duda de que sin su talento y participación activa en el desarrollo del presente proyecto, esta creación escénica hubiera sido completamente imposible.

En un primer momento, establecimos una serie de decisiones conceptuales y narrativas que condicionaron nuestra posterior concreción escénica. En lo que se refiere a la encarnación de las dos voces que constituían la conciencia de Ana, decidimos que estas se debían materializar en dos entidades bien diferenciadas: de un lado una Ana (en el texto original bautizada como “anA”) representada por una actriz real (valuarte de los intuitivo, irracional, subjetivo, y por ende, genuinamente humano) y, por el otro, una Ana (llamada en el texto original “Ana”) representada por una imagen pregrabada de la misma actriz y reproducida en un televisor (símbolo inequívoco de la falsa objetividad mediatizada y mediatizante). En lo relativo a la configuración del espacio escénico llegamos a la conclusión que éste debía representar un pedazo del mundo interior de Ana. Ana debía salir del mundo de lo cotidiano y externo (ejemplificado en el espacio del público, el conjunto de la sala de exposiciones por el que vagaban sus iguales) para entrar en el universo de sus propias sensaciones e inquietudes. Para sustentar esta idea, el espacio escénico se concretó de la siguiente forma:

- El suelo se recubrió de piedras con la intención de conseguir dos objetivos: diferenciar el espacio personal de Ana del espacio comunitario y traducir de una forma visual y sonora (el ruido de Ana al pisar las piedras constituyó la base real de la textura sonora de nuestras escenificaciones) ese resto en la conciencia que forman todas aquellas cosas que queremos olvidar, pero que inevitablemente están ahí reclamando el lugar que les corresponde.
- El espacio escénico se dividió en dos ámbitos bien diferenciados: de un lado el espacio de la tranquilidad y de la pereza del hogar (la casa de Ana reconstruida en su conciencia), concretado en una *chaise longue* y una lámpara de pie que teñía todo este ambiente con su anaranjada y cálida luz, y del otro, el lugar del estremecimiento, materializado en un banco de parque bañado con la luz verdosa y fría de un foco situado en el suelo que dibujaba en el rostro y la figura de nuestra protagonista las sombras de su agonía. Todo el espacio escénico, estaba dominado por la televisión situada en el centro del mismo y en la confluencia de las líneas de fuga de las paredes de la sala de exposiciones. De esta forma, traducimos espacialmente tanto el desequilibrio del personaje como la tendencia de una de las mitades de su yo (el mediatizado) a centralizar, y por tanto, reprimir, las díscolas sensaciones que gobernaban su estado de ánimo.

Una vez establecidos estos principios, vimos la necesidad de ahondar aún más en la sensación de que todo el espectáculo no era más que la proyección del pensar y el sentir de la protagonista. Este deseo unido a la imposición de integrar en nuestra creación algo que

remitiera a la evidenciación de estructuras ocultas, se tradujo en una puesta en escena autoconsciente que revelaba sus propios mecanismos de construcción. Así era la misma anA la que creaba los espacios y situaciones de su propio relato: al entrar en el espacio pulsaba un interruptor que encendía una hilera de fluorescentes azules que presentaban todo el espacio bajo una luz fría; seguidamente apagaba el casete en el que se reproducía *Metronomic Underground* de Stereolab y encendía televisión y DVD para introducir el Video CD en el que se encontraba grababa la otra mitad de su conciencia (Ana); al pasar al espacio de la *chaise longue* activaba un interruptor que encendía la luz anaranjada de la lámpara de pie; al trasladarse al espacio del parque ponía en funcionamiento el foco verde mediante el correspondiente interruptor y hacía que se reprodujera en el casete un efecto de sonido que representaba el estereotipado sonido de pajaritos de un parque; y, finalmente, al concluir el espectáculo (su línea de pensamientos) apagaba el televisor y los fluorescentes, dejando de nuevo a oscuras el espacio de su conciencia. De esta forma se conseguía, por un lado, que anA como personaje fuera la única artífice de la reconstrucción de sus vivencias (como lo es el mero pensar y sentir) y que, por el otro, la actriz Blanca Portillo, manipulara todos los elementos escénicos evidenciando la artificiosidad en la que se basaba la construcción de nuestra ficción. Así conseguimos establecer vasos comunicantes entre lo diegético y lo extradiegético, generando en lo contado la consciencia de ser contado.

En lo que se refiere al vestuario, decidimos insistir en el hecho de que el personaje arrastraba el peso de todo aquello que no quiso ver (y aún, en cierta forma, prefería ignorar), haciendo que llevara un vestido diseñado a partir de una burka. Respetamos el color y la textura del tejido pero trasladamos la rejilla de los ojos al escote, transformando algo que se utilizaba para ocultar en algo encaminado a mostrar, en total coherencia con los planteamientos base del conjunto de nuestra escenificación.

Hasta aquí *II-N* (que es como acabó denominándose esta puesta en escena). Sin embargo, allá por el mes de enero, algunos de los planteamientos que nos habíamos formulado en el mes de noviembre se nos quedaron cortos. Ya no nos interesaba solamente cuestionarnos si fuimos o no capaces de hacernos determinadas preguntas. Queríamos ir más allá: ¿somos capaces de responder a las preguntas que se plantean otros? ¿hasta qué punto podemos hacer propio lo ajeno? ¿se puede interiorizar el sufrimiento extraño?. Para plantear esta incógnita (e intentar despejarla) decidimos, utilizando el mismo texto (*II-N*), crear una nueva puesta en escena (*II-E*) en la que un nuevo personaje (la Extraña, encarnada magistralmente por Paca Lorite), se enfrentara a unas reflexiones y angustias ajenas (en este caso las experimentadas por Ana “meses atrás”). Para ello, las palabras de anA (aquellas que dijera en *II-N*) se

transformaron en una grabación reproducida en un casete (lo pasado necesariamente se mediatiza) y se hizo que ésta dialogara con la imagen pregrabada del televisor (Ana). A lo largo de la puesta en escena este diálogo ajeno se iba poco a poco imbricando más y más en la línea de pensamiento de la Extraña, hasta que el contagio se consumaba y lo ajeno se hacía propio, convirtiéndose ésta al mismo tiempo en narradora y narrataria de un discurso heredado. De esta forma habíamos conseguido transformar al sujeto de nuestro anterior espectáculo (anA) en objeto (voz grabada y reproducida), para posteriormente plantear la posibilidad de que lo objet-ivo pudiera de nuevo generar un universo su(b)jet-ivo. Y así dibujar el camino de vuelta de nuestro tortuoso viaje. Transformando lo pasado, en presente. Lo escuchado, en verbo. La noticia, en realidad. Y, en definitiva, lo mediatizado, en carne.

En lo que se refiere a los aspectos concretos decidimos vestir a la Extraña con un traje de chaqueta (símbolo evidente de los convencionalismos asumidos) y cambiar la música que cerraba y comenzaba el anterior espectáculo que remitía claramente al confuso estado de ánimo de Ana, por el *New York, New York* interpretado por Frank Sinatra que había sido prohibido los días posteriores a los atentados y que ahora coreaban bomberos y policías en estadios de béisbol americanos.

De esta manera, decidimos finalmente representar tanto *11-N* como *11-E* y mostrar dos puestas en escena, dos puntos de vista diferentes del mismo texto. Y de esta forma intentar. Sólo intentar. Ver si alguno de ustedes deseaba mirar con nosotros. Descubrir ese espejo que se oculta detrás de cada pregunta. Y que nos devuelve como respuesta nuestro inquietante reflejo.

11-N_11-E se representó del 30 de enero al 3 de febrero de 2002 en la sala de exposiciones del Canal de Isabel II formando parte de *Zona Cero*. Este espectáculo conjunto se desarrolló dentro del Festival Escena Contemporánea y bajo el patrocinio del Injuve. El texto (*11-N*) ha sido publicado por el Injuve dentro del catálogo general de *Zona Cero*.

FICHA ARTÍSTICA Y TÉCNICA

INTÉRPRETES:

Ana y anA (11-N e imagen y voz en 11-E): Blanca Portillo

Extraña (11-E): Paca Lorite

REALIZACIÓN DEL VESTUARIO DE ANA:

Lola Canales

GRABACIÓN DE VOZ:

Manitú

REALIZACIÓN DE Y EDICIÓN DE VÍDEO:

Gonzalo Cercós

ESPACIO ESCÉNICO Y VESTUARIO:

Elisa Sanz

TEXTO Y DIRECCIÓN:

Pablo Iglesias



Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España

Usted es libre de:

- Copiar, distribuir y comunicar públicamente esta obra.

Bajo las condiciones siguientes:



Reconocimiento. Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciador.



No comercial. No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Sin obras derivadas. No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

- Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra.
- alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.

Los derechos derivados de usos legítimos u otras limitaciones reconocidas por ley no se ven afectados por lo anterior.

Éste es un resumen del texto legal (la licencia completa) disponible en:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/legalcode.es>

El autor de esta obra (“En torno al proceso de creación de 11-N_11-E”) es Pablo Iglesias Simón

Esta licencia sólo tiene aplicación para los textos realizados por Pablo Iglesias Simón. Los derechos de los fragmentos citados e imágenes incluidas pertenecen exclusivamente a sus autores, estando sujetos a las licencias correspondientes, y aquí únicamente se han introducido con carácter de referencia para el presente trabajo científico.

Madrid, 2005