

SÍ, PERO NO LO SOY

autoría i direcció

ALFREDO SANZOL
CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

INTRODUCCIÓN

alfredo sanzol

Sí, pero no lo soy es una historia de historias. Una historia formada por varias historias que protagonizan personajes que intentan saber quiénes son y quiénes son los demás. *Sí, pero no lo soy* es una historia de la personalidad fragmentada, de la saturación del yo, una historia del intento de conseguir algo que parece imposible: saber quiénes somos y saber quiénes son los demás. *Sí, pero no lo soy* nace de la necesidad de reflexionar sobre una paradoja: la sociedad nos exige una identidad, nosotros exigimos a los demás una identidad, y nos la exigimos a nosotros mismos, pero la experiencia nos demuestra que no existe la identidad, que la personalidad es algo mutable y en constante movimiento, algo que no puede fijarse en el tiempo y en el espacio. A lo largo de una vida una persona es muchas personas, sin embargo no

aceptamos esa realidad. Nos resistimos a aceptar la mutabilidad en nosotros, y en los demás. Esta resistencia produce monstruos, máscaras, hipocresías, mentiras, frustraciones, secretos, nostalgias... Un material humano que da vida a treinta y ocho personajes: una actriz que después de cuarenta años de carrera recibe el premio a la mejor actriz revelación; un actor que querría hacer de Cat Woman; una mujer que hace todo lo posible por parecerse a la amante de su marido; una madre que intenta no parecerse a su hija; una pareja de navarros perdidos en el Pacífico el 7 de julio; un hombre afectado por la ansiedad, que intenta recordar como era mirando entre sus fotos... Con *Sí, pero no lo soy* quiero continuar y profundizar la línea de investigación iniciada con *Risas y Destrucción*, sobre todo en lo que se refiere al problema de

la identidad, de la personalidad, y al conflicto que se plantea entre lo fragmentario y la tendencia a la unidad. Entre la inevitable fuerza del “yo” y la inevitable realidad de los muchos “yos”. La tercera parte de esta trilogía de la identidad se llama *Días Estupendos* y ahora estoy comenzando a escribirla.

Siempre me preguntan cuanto hay de mí en los personajes que escribo, y bueno, la respuesta es que todo. A través de mis personajes vivo historias con la esperanza de resolver conflictos, de encontrar respuestas. Desde luego, el que tiene el “yo” más fragmentado soy yo. Aunque no esté hablando de mí directamente, ni piense en mí cuando escribo, inevitablemente me asomo por todos los lados, aunque no quiera.

El humor para mí es un misterio. Es una forma de pensar, de ver el mundo. No es un lugar que haya elegido. Lo recuerdo implantado en mí, desde que tengo memoria, como si viera a través de unas gafas especiales. *Sí, pero no lo*

soy, como todo lo que escribo y dirijo, está atravesado por el humor. También lo está el trabajo de los actores: Elena González, Lucía Quintana, Paco Déniz, Juan Antonio Lumbreras, y Pablo Vazquez. Escribo para ellos, y sus caracteres, su físico, su forma de vivir, son determinantes en el resultado final. El humor es un fundamento de nuestro trabajo. He querido unir a este texto un extracto del libro: *Woody Allen Filosofía del humor* de Vittorio Hösle. Se trata de un libro que os animo a leer por entero. He querido unir a estas líneas las primeras páginas del texto de Hösle porque han sido una fuente de inspiración para mi trabajo. Espero que para vosotros también lo sean.

Sí, pero no lo soy nace gracias a la propuesta que me hizo Gerardo Vera de escribir y dirigir para el Centro Dramático Nacional, después de haber visto *Risas y Destrucción*. Su confianza y su apoyo han sido fundamentales. Vaya desde aquí mi más sincero agradecimiento. ■

destrucción, me costó cuatro años. Fueron cuatro años bastante duros de pruebas, de textos que se fueron a la basura, hasta que llegué a encontrar el tono, el ritmo, el tipo de personajes, la forma. Con la puesta en escena de *Risas y destrucción* descubrí lo interesante que era que los actores encarnaran varios personajes (algunos hacían nueve diferentes, sin cambiar de vestuario, ni de caracterización). Una misma apariencia podía ser el contenedor de muchas personalidades diferentes, de manera que cada actor se convertía en una especie de ente, que realizaba un recorrido por la narración asumiendo personalidades diferentes en tiempos y espacios diferentes. Además esto da una unidad subterránea, crea una atmósfera. Tienes la sensación de que estás viendo una historia, a pesar de que en realidad estás viendo muchas historias. La vida es un poco así y creo que este fue el gran descubrimiento que hicimos. Con *Sí, pero no lo soy* he intentado profundizar en este tema de la identidad. De la fragmentación de la personalidad.

Los personajes

Los personajes son de los años 60 pero hablan de temas (como el de la homosexualidad) como lo haríamos hoy en día. Cuando me pongo a escribir, pienso en el ahora, no pretendo hacer otra cosa. Creo que todas las obras escritas hoy en día, aunque estén ambientadas en otras épocas, pretenden hablarnos del aquí y ahora. Además, esta distancia en el tiempo te proporciona libertad y perspectiva. Si los personajes fueran

vestidos como vamos nosotros hoy en día, seguramente me hubiera sentido menos libre para trabajar e inventar, porque cuando pasa eso, intentas parecer a la realidad, o sea, te juzgas mucho más, eres menos flexible, te permites menos libertades.

Los años 60

En los años 60, mi madre estaba en plena juventud. Y de esa época le quedan la música y muchos recuerdos de las salas de fiesta, que le gustaban mucho y que fueron desapareciendo. Y de ahí nació una nostalgia por un ambiente que me hizo crear, junto al escenógrafo Alejandro Andújar, la fantasía de ese ambiente inventado. De hecho, cuando empecé a pensar en el espacio me documentaba, pero me interesaba más la fantasía mía, la mentira mía, que yo tenía sobre esa época. Y a partir de ahí, cosas que nada tienen que ver, como son los años sesenta o el tema de la identidad, se fueron uniendo y empecé a trabajar sobre todo ello. La distancia temporal es como si me ayudara a hablar de temas de ahora porque, como aparecen descontextualizados, puedo hacerlo de una manera más libre.

La identidad

El tema de la identidad apareció con la última frase de *Risas y destrucción*, mi anterior obra. Siempre que veía la función, esperaba con muchas ganas ese momento, y entonces empecé a preguntarme porque lo esperaba con tantas ganas. Y me di cuenta de que quería hablar de esto.

ONCE APUNTES

alfredo sanzol

El sketch

A mí siempre me han divertido muchísimo las series de televisión con *sketches*. Cuando era pequeño, me reía un montón con *Barrio Sésamo* y *Los teleñecos* o los *sketches* de Martes y Trece o del *Un, dos, tres*. Después ya llegaron

los *Monthly Pyton*, que son la maravilla del *sketch*. Y más tarde, volví a encontrarme con la estructura del *sketch* en Pina Bausch o Christoph Marthaler, que utilizan una narración rota, a cachos, a fragmentos. Como me divertía tanto, decidí trabajar así. Escribir la primera parte de esta trilogía, que fue *Risas y*

La música

La música es muy importante porque crea la atmósfera emotiva, la atmósfera sentimental. El primer tema dice “vamos a bailar para olvidar”, mientras que el último se refiere a “los días magníficos que van a venir”, y esta evolución marca la curva dramática de toda la obra: vamos a olvidar el pasado y vamos a tener fe en el futuro, y en medio está la función. La música está inspirada en la canción francesa de la época, y es toda original de Fernando Velázquez, a quien le gustan mucho los años 60 y que ha sabido rescatar muy bien el elemento nostálgico de ese periodo.

El humor y la comedia

Nunca busco la comedia. Yo intento averiguar cómo somos o, como mínimo, cómo soy yo, y el humor aparece como una herramienta de análisis de la realidad. No intento ni busco que la gente se ría. El objetivo no es la risa, pero la risa aparece casi de una manera inevitable. Una vez le preguntaron a Mihura, cuyo objetivo era buscar la risa, “*Y usted, cuando acaba una comedia, ¿qué hace?*”, a lo que él respondió: “*Pues le quito los chistes.*” Estoy totalmente de acuerdo. Muchas veces el chiste no es más que un adorno: la propia verdad de una situación o el conflicto real de un personaje es lo que produce el humor y la risa, y ésta es la risa más auténtica.

El espacio

Cuando Gerardo Vera me encargó escribir el texto, me dijo que el espectáculo

iba a ser para la Sala de la Princesa, y desde el primer momento pensé en crear una sala de fiestas. La idea del espacio se fue construyendo al mismo tiempo que el texto. Esta sala de fiestas es un lugar mágico y onírico en el que los personajes viven, deambulan, habitan. Es un espacio que no juega sólo a ser una sala de fiestas, sino que en un momento dado se convierte en el camarote de un trasatlántico, en una casa o en una sala de reuniones, es decir, el mismo espacio tiene muchos significados.

El autor y el director

A mí me gusta trabajar primero como autor, pero llega un momento en que me pongo una fecha para acabar la obra y a partir de entonces dejo de ser autor y entrego la obra al director. En aquel momento cojo la obra y me digo, “a ver este texto qué es lo que cuenta”, y entonces me pongo a analizar ese texto como director. La razón por la que sigo este proceso es porque creo que, cuando escribo, hay muchas cosas que no sé por qué escribo. En cambio, el director hará una lectura de este texto que es la que realmente va a estar en la puesta en escena. Y luego, como director, te encuentras con que has dirigido una función que no es la que esperabas realizar, pero de eso ya se encarga de hacer la lectura el público. En definitiva, digamos que, de esta manera, el autor pasa la pelota al director. A partir de cierto momento, me gusta leer mi propio texto como director, y encuentro cosas que no imaginaba que había escrito. Y esto lo hago así porque las veces que he cogido el texto y lo he ido

transformando durante los ensayos, el resultado no me ha satisfecho del todo. Durante los ensayos el proceso es muy rápido, y entonces a lo que tiendes es a cambiar el texto para evitar las zonas oscuras. Cuando te encuentras con una zona oscura, un poco incomprensible, le hechas un puente, que consiste en cambiarlo o quitarlo, y para mí es precisamente en esas zonas oscuras, en lo que a primera vista no se entiende, dónde está la función. Otra cosa es que veamos casi al acabar el proceso de ensayos que una zona del texto es directamente mala. Entonces la tiramos porque ahí no hay nada que hacer.

Los actores

Para mí la relación con los actores de *Sí, pero no lo soy* es esencial. Escribí el texto para ellos, para Juan Antonio Lumbreras, Paco Déniz, Pablo Vázquez, Natalia Hernández, Elena González y Lucía Quintana. Empecé a trabajar con ellos en 1999, cuando hicimos *Como los griegos*, y a través de los diferentes montajes, hemos ido encontrando un lenguaje en común que está conectado con nuestro sentido del humor y nuestra manera de ver las cosas. Yo escribo para ellos, para su gestualidad, para su manera de interpretar, una manera que hemos ido encontrando entre todos y que a mí me resulta muy próxima, muy directa. Lo bueno que esto tiene es que evolucionas en una búsqueda que no sabes a dónde te va a llevar pero en la que vas descubriendo, vas mejorando, vas evolucionando, lo que hace que la escritura, la dirección y la interpretación estén muy unidas. Por tanto, los

actores me influyen muchísimo a la hora de escribir una obra, y mientras escribo, les leo lo que voy escribiendo, y nos reímos con ello o vemos lo que funciona y lo que no. Eso sí, cuando el autor entrega el texto al director, los actores se convierten en actores, es decir, les pido que se aprendan el texto con todo lo que tiene de malo y de bueno, porque ese es el texto que vamos a trabajar. Claro que hay cosas que se cambian, pero yo intento que no eso no pase.

De la RESAD al CDN

En el último curso de la RESAD, dirigí *Como los griegos*, que fue muy bien, y se programó en el Festival de la Alternativa en la Sala Triángulo, e hicimos algunos bolos, en Pamplona o Arnedo, por ejemplo. Luego hicimos *Cuscús y churros*, que se estrenó en la Cuarta Pared. O sea que empecé dirigiendo con regularidad. Sin embargo, al mismo tiempo y poco a poco, te das cuenta de que no puedes seguir dirigiendo, básicamente porque estás empezando y no te conoce nadie, por lo que no te hacen encargos ni te llaman. Entonces la alternativa o la evolución normal es trabajar como ayudante de dirección, pero yo en aquella época siempre decía que no iba a hacer de ayudante, que lo que yo quería era dirigir. En aquel momento se dio la casualidad que me ofrecieron un trabajo en televisión. Toni Cantó, a quien le encargaron una serie en Telemadrid, había visto *Cuscús y churros* y le había gustado, por lo que me ofreció hacer de guionista en la serie. De esta manera pude

pasar un tiempo sin apuros económicos. Finalmente, sucedió que Gerardo Vera necesitaba un ayudante para *Divinas palabras*. Mantuve una entrevista con él y empecé a trabajar como ayudante de dirección. Luego me di cuenta de que trabajar como ayudante de dirección es muy importante. Yo con Gerardo he trabajado muy a gusto y he aprendido muchísimo. O sea que ha sido una evolución con todas las de la ley. Al principio, cuando eres un chaval, eres más orgulloso y piensas que ya lo sabes todo, pero después, al trabajar con Gerardo, te das cuenta de que te falta mucho por aprender, que los grandes espectáculos pueden ser muy complejos técnica y artísticamente.

Gerardo Vera

Yo agradezco a Gerardo, no sólo la manera que ha tenido de trabajar conmigo, sino que además haya confiado

en el trabajo que yo podía hacer después de haber visto *Risas y destrucción*. Creo que Gerardo está haciendo un trabajo muy importante al abrir el CDN a directores de mi generación como Ignacio García y Ana Zamora y a la generación de Andrés Lima, director de la compañía Animalario, Angélica Liddell, Laila Ripoll o Salvador Bolta. En este sentido, Gerardo Vera está siendo un director del Centro Dramático Nacional muy concienciado con la realidad teatral. Y no sólo abre el CDN a la gente de Madrid. Carlota Subirós o Lluïsa Cunillé, por ejemplo, también han pasado por allí. Además, esta confianza no se limita a los directores, sino también a los autores. *Urtain* de Animalario, por ejemplo, es un proyecto en el que Gerardo ha confiado desde el principio y se ha creado desde cero, como *Sí, pero no lo soy*, por otro lado. Esto lo necesitábamos, y Gerardo ha sabido conectar con nuestra sensibilidad. ■

Declaracions d'Alfredo Sanzol durant la roda de premsa celebrada el 27 d'octubre de 2008 al Teatre Lliure, recollides per Víctor Muñoz i Calafell.