UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Dipòsit digital de documents de la UAB

This is the **accepted version** of the journal article:

Saura Clares, Alba. «La poética escénica de Pablo Messiez: el montaje de Los días felices». *Bulletin of Spanish Studies*, Vol. 98, Num. 8 (2021), p. 1341-1367
DOI https://doi.org/10.1080/14753820.2021.1971409

This version is available at https://ddd.uab.cat/record/337856

under the terms of the IN COPYRIGHT license.

La poética escénica de Pablo Messiez.

El montaje de *Los días felices*

I Introducción

A través de este artículo buscamos ahondar en la poética escénica del teatrista argentino Pablo Messiez. Asentado en Madrid desde hace casi dos décadas, Messiez se posiciona actualmente como una figura destacada y de amplio reconocimiento en el campo teatral, por parte del público y de la crítica, y con producciones, en los últimos años, en espacios tan destacados en España como el Centro Dramático Nacional (*Ningún aire de ningún sitio*, 2016; *Bodas de sangre*, 2017; Los *días felices,* 2020), el Teatre Lliure (*El temps que estiguem junts*, 2017), el Festival de Almagro (*Los brillantes empeños*, 2015) y el Pavón Teatro Kamikaze (*Las canciones*, 2019), entre otros, o el Teatro San Martín en Argentina (*Cae la noche tropical*, 2018).

Al acercarnos al universo creador de Messiez descubrimos una forma de concebir cada puesta en escena *sui generis*, a partir de una serie de características que unifican su manera de adentrarse en el hecho escénico. La búsqueda por comprender esos aspectos distintivos de la obra de Messiez como director han configurado las preguntas de esta investigación: su relación con el texto dramático; el papel del movimiento y la corporalidad en sus creaciones; la revisión del realismo; su concepción interpretativa y, en definitiva, la articulación de las claves de su poética escénica[1].

[1] La poética escénica está conformada por los elementos y procesos que afectan y determinan el hecho escénico, de lo particular a la cosmovisión general sobre el teatro. Aplicamos este término, por tanto, en consonancia a la reflexión de Jorge Dubatti, entendiendo poética como 'el conjunto de componentes constitutivos del ente poético, en su doble articulación de producción y producto, trabajo y estructura, modalizados por la concepción del teatro e integrados en el acontecimiento en una unidad material-formal ontológicamente específica, organizados jerárquicamente, por

A través de esta investigación, hemos estudiado los planteamientos anteriores formando parte como investigadora del proceso de ensayos de la última producción con firma de Messiez, *Los días felices* de Samuel Beckett, estrenada el pasado mes de febrero de 2020 en el Centro Dramático Nacional (Teatro Valle-Inclán, Sala Francisco Nieva). Este proceso de ensayos nos ponía por delante un reto. No se trataba de un montaje al uso dentro de la trayectoria de Messiez, donde encontramos mayoritariamente propuestas de su propia autoría y, en varias ocasiones, escritas a pie del proceso creativo con los intérpretes. En este caso, el montaje de Beckett precisaba un trabajo con el texto que no variara ningún elemento verbal ni de acción, dentro del detallado 'modelo de representación'[2] que convoca este dramaturgo. La aparente cerrazón que genera esta característica del montaje se ha convertido, sin embargo, en potenciadora de las posibilidades para la observación y el análisis. Es en los resquicios creadores que Beckett permite donde brota el imaginario creativo de Messiez, su visión escénica y su forma de entender el teatro. Así, esta investigación busca analizar las claves de la poética escénica de Pablo Messiez como director a través del análisis del proceso creativo de su última producción, *Los días felices* de Samuel Beckett.

II Investigar desde el proceso: marco teórico y metodología

En *Un arte contextual*, y en referencia a las Artes Plásticas, Paul Ardenne reflexiona sobre cómo en el arte ha acogido un papel fundamental la experiencia concreta del artista, perdiendo predominancia el producto artístico final en el ensalzamiento del proceso de búsqueda y trabajo hacia este: 'la naturaleza "procesal" del arte contextual viene a contradecir la primacía de la obra

selección y combinación, a través de procedimientos' (58). Remitimos, para mayor profundización, a: Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica* (Buenos Aires: Editorial Atuel, 2010), 58-69.

[2] En palabras de Carles Batlle, quien a su vez retoma los postulados de Joseph Danan, se contraponen 'els textos que proposen un "model de representació" als "textos-material": els primers estan concebuts "amb vista a l´escena", mentre que els segons estan "exempts de qualsevol preocupació en relació amb l´escena". Dins del primer grup però de manera més lliure circularien aquelles propostes -la referència és Beckett- que són capaces d´inventar '"per a cada obra i per a totes les obres el seu propi model de representació"'. Carles Batlle, *El drama intempestiu. Per una escriptura dramática contemporània* (Barcelona: Angel Editorial – Institut del Teatre Edicions, 2020), 159.

de arte objeto simbólico.'[3] Esta reflexión, aunque realizada desde otros parámetros, resulta iluminadora para la perspectiva seleccionada en esta investigación, valorando los aportes que puede generar el estudio de un proceso creativo más allá del exclusivo análisis del producto artístico.

Dentro del amplio panorama de las prácticas artísticas contemporáneas, la obra de Pablo Messiez entronca profundamente con la expresión escénica vinculada a lo textual. Como director, recupera el texto desde las relaciones con el resto de los lenguajes de la escena, explorando las formas de expresión que hay del verbo al cuerpo. La lucha contra el textocentrismo que planteara Lehmann en su teorización sobre el teatro posdramático en 1999[4] pareciera haber dejado 'sin palabras' a la escena contemporánea. No obstante, lo cierto es que no se ha producido, como analizan Davide Carnevali[5] o Carles Batlle[6], una extinción del drama, pero sí que se ha generado una emancipación de lo que Sarrazac denominaría un viraje 'del logo-centrismo que desea que el drama se posicione en primer lugar y que el espectáculo sea una simple traducción'[7], recogido por Batlle. También lo percibe así el propio Lehmann cuando estudia, a una década de la aparición de las teorías posdramáticas, cómo:

> Se puede observar una nueva importancia del texto, de la palabra principalmente, de la narrativa que fue suplantada en los ochenta y principios de los noventa por las exploraciones de lo visual, aunque la dimensión verbal nunca llegó a desaparecer realmente. (…) El teatro ha desarrollado diferentes maneras de contar historias sin tener que volver a caer en la tradición de una imitación dramática realista y en la ficción cerrada. [8]

[3] Paul Ardenne, *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación* (Murcia: CENDEAC, 2006), 37.
[4] Hans-Thies Lehmann, *Teatro posdramático* (Murcia: CENDEAC, 2016).
[5] Davide Carnevali, *Forma dramática y representación del mundo en el teatro europeo contemporáneo* (Ciudad de México: Paso de Gato; Barcelona: Institut del Teatre de la Diputación de Barcelona, 2017).
[6] Carles Batlle, 'Modelo, partitura y material en la escritura dramática contemporánea. Una solución', *Pausa. Quadern de teatre contemporani*, 37 (2018); Batlle, *El drama intempestiu*.
[7] Batlle, 'Modelo y partitura', 1.
[8] Hans-Thies Lehmann, 'Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después', en *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, eds. Manuel Belisco, María José Cifuentes & Amparo Écija. (Murcia: CENDEAC, 2009), 309-333 (p. 318)

De esta forma, lo que parecía la muerte del drama se ha convertido también para muchas visiones escénicas en una renovación y un 'retorno del texto', como estudia Batlle.[9] El texto continúa en activo en el ámbito teatral, ha reconfigurado su función y revalidado su presencia, pero también ha aprendido a adaptarse, interrogarse y buscarse desde nuevas formas y textualidades. Pablo Messiez, podemos argüir en esta investigación, es uno de los ejemplos de ese retorno al texto, en una vuelta a la confianza en la palabra, pero también trabajándola desde su ausencia, en consonancia con el cuerpo, en lo que se calla para que la fisicidad denote. El propio dramaturgo defenderá en su concepción escénica la necesidad de obligar 'al cuerpo a establecer una relación poética con las palabras.' [10]

Para el teatrista argentino existe una búsqueda por anteponer la acción al propio texto, convirtiendo las palabras en medio y no en cárcel para los sentidos escénicos. Así, argumenta su interés por 'abandonar el deseo de eficacia, de dominio y control sobre el texto, haciéndolo propio en la acción de dejarnos hacer por las palabras' (Messiez, 'Algunas notas', 146) y afirma que 'actuar es ponerse en relación' (146) y que la 'revelación del mundo' no se halla 'ni en el texto ni en el/la intérprete. Un mundo solo es posible en la actualización de ese encuentro' (146). Concibe, por tanto, el texto como parte y detonador de lo que acontecerá en el hecho escénico, donde predomina un encuentro entre cuerpos que crean, desde la voz, el silencio, la comunión y la palabra.

La obra dramática y la puesta en escena nace, para Messiez, de los materiales con los que trabaja para el proceso creativo: las personas y las cosas lo configuran. En esta investigación ponemos en valor el proceso tal y como lo concibe el teatrista argentino: 'La escena empieza en el cuerpo que se sabe en relación. / Dejarse hacer es ponerse en relación' (Messiez, 'Algunas notas', 147). La obra no está en la cabeza del creador, está la idea, el impulso, el deseo por crear y la propuesta emanará en el encuentro con otros cuerpos en la sala de ensayos.

[9] Batlle, 'Modelo', 2.
[10] Pablo Messiez, 'Algunas notas sobre actuación' en *El tiempo que estemos juntos* (Madrid: Editorial Continta me tienes, 2019), 133-152 (p. 139).

De la misma forma, diversas voces dentro de los Estudios Teatrales han reclamado para la investigación un necesario viraje en la focalización sobre nuestro objeto de estudio. Josette Féral defiende cómo una investigación desde el proceso de creación, y no solo basada en el resultado final, consigue un posicionamiento más acorde a la propia esencia del teatro, pues 'contrariamente a la producción literaria, pictórica y aún cinematográfica (…), la obra teatral tiene siempre ese algo de inacabado que provoca interés.'[11] Por ello, afirmará Féral:

> En tanto el analista únicamente se incline sobre los resultados del acto de creación una vez 'terminado', no ofrece sino un objeto artístico convertido en un bien de consumo, separándolo de todo lo que le dio sentido: el de ser proceso estético de un artista consciente de sus elecciones.[12]

Sumado a esta valoración, José Antonio Sánchez reflexionaba sobre las metodologías de investigación creativa en las Artes Escénicas y consideraba que:

> La experiencia artística es temporal. No es estática, sino dinámica. No es simultánea, sino procesual. (…) La investigación, para ser coherente con la experiencia y con la práctica, debe concebirse como una investigación sobre el proceso y nunca sobre un objeto cerrado.[13]

Estas aseveraciones no eliminan, sin embargo, ciertas dificultades y retos metodológicos a la hora de conjugar la visión teórica desde la práctica y trabajar, más allá del resultado, ubicándonos en el proceso creativo. En este sentido, como apuntan González y Ruiz, resulta indispensable definir y comprender el proceso creativo y sus fases. Para ello, como hacen estos investigadores, nos adscribimos a la división realizada por Richard Schechner en *Performance Studies. An Introduction* al señalar las fases de la representación desde una secuenciación tempo-espacial a partir de tres momentos: 'proto-performance', 'performance' y 'aftermath'[14]. La

[11] Josette Féral, *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras* (Buenos Aires: Editorial Galerna, 2004), 27.
[12] Féral, *Teatro*, 29.
[13] José Antonio Sánchez, 'Investigación y experiencia. Metodología de la investigación creativa en Artes Escénicas', *Estudis Escènics*, 35, 327-335 (p. 332).
[14] Richard Schechner, *Performance Studies. An Introduction* (New York, Routledge, 2013, [1ª ed. 2002]), 225.

primera será la que refiere al proceso creativo y está formada por el 'training', 'workshop' y 'rehearsal' (`entrenamiento', `taller' y `ensayo')[15]. Así, destacan González y Ruíz cómo se debe tener en cuenta en el seguimiento de un proceso la existencia de dicho entrenamiento como 'todo aquello que modifica al actor en el sentido de adquirir habilidades específicas'; el taller como 'una instancia de indagación' y el ensayo 'asociado a la noción de repetición y fijación de lo que se va a mostrar, donde principalmente se da forma a aquello que se quiere expresar'[16]. Valorando esta distinción entre las diferentes fases, otro de los desafíos que genera esta metodología es la asunción de 'la naturaleza subjetiva de un proceso de creación, y en función de ese aspecto ontológico, definir aquellas características del proceso que son plausibles de objetivarse', a la vez que se debe remarcar la relación de la persona que investiga con el proceso, pues será definitoria para los resultados obtenidos[17].

Siguiendo estos planteamientos, nuestra metodología de investigación se fundamenta en el valor de imbricar e investigar desde el conocimiento y los parámetros relacionados con la práctica escénica pues, como afirma Jaume Melendres: 'recerca i creació estan estretament unides. Ni són antagòniques, ni paral·leles, sinó que sovint convergeixen, s'entrecreuen.'[18] Por su parte, también Jorge Dubatti aboga por un conocimiento de la praxis, desde la experiencia creadora o en diálogo y conjunción con ella a través de diferentes figuras: el artista-investigador, el investigador-artista o el investigador o investigadora partícipes, entre otros[19]. Nuestro estudio busca adherirse a esta última vía y trabajar desde el conocimiento teórico generado en diálogo con la práctica, a través del seguimiento del proceso de ensayo de *Los días felices*. De esta forma, esta metodología determina el enfoque y la forma de vincularnos con las evidencias y haber podido acompañar un proceso creativo. Ha marcado la manera de mirar la obra de Messiez *desde dentro*, gracias a la posibilidad que generosamente posibilitó este artista.

---

[15] Schechner, *Performance*, 225.
[16] Gabriela González y Jerónimo Ruiz, 'Algunas consideraciones teóricas respecto del estudio de procesos de creación en las artes escénicas', *La Escalera*, 19 (2009), 121-129 (p. 125).
[17] González y Ruíz, 'Algunas consideraciones', 122.
[18] Jaume Melendres, 'Dues aportacions a les jornades "Scanner: recerca i creació"', *Estudis Escènics*, 35 (2009), 73-74, (p. 73).
[19] Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro III* (Buenos Aires: Editorial Atuel, 2014), 79-122.

Este planteamiento afecta radicalmente a la forma de recopilación de datos y la relación con las fuentes en la primera etapa de trabajo, a partir de la asistencia a los ensayos, la observación y anotación. En un segundo período, nos enfrentamos al análisis de las evidencias extraídas: el cuaderno de trabajo, las entrevistas realizadas, las críticas, información en dossier y ruedas de prensa… y su relación con el marco teórico y la bibliografía crítica. La última etapa la configura la sistematización de esas ideas en este artículo.

Junto al estudio sobre el montaje de *Los días felices*, apoyaremos nuestra investigación con una presentación de la trayectoria de Messiez, deteniéndonos en algunas de sus propuestas más emblemáticas, como *El temps que estiguem junts* y *Las canciones*, con el fin de establecer conclusiones que vayan más allá de las características de este montaje hacia la valoración de su poética escénica. Además, esta investigación pretende estudiar su figura en relación con el campo teatral, de su formación en Argentina a su posicionamiento en España, así como poner en valor académico su obra.

Para abordar nuestro objetivo, nos encontramos ante la situación de que aún no existe una literatura crítica dedicada al estudio de la obra de Messiez, ni sobre su labor dramatúrgica ni como director de escena. Dos excepciones la componen el estudio comparativo de Linda Willem[20] entre *Marianela* de Galdós y una de las primeras producciones de Messiez, *Los ojos*, y la mención que realiza María Delgado a su dirección de *La piedra oscura* de Alberto Conejero[21]. En este aspecto, nuestro estudio también busca presentar al ámbito académico una de las voces creadoras de mayor relevancia en el panorama teatral actual. Ante la escasez de referentes, debemos destacar las entrevistas y críticas teatrales sobre el estreno de *Los días felices*[22]. A su vez, nos valdremos para esta investigación de una entrevista realizada el 4 de febrero de 2020 a Pablo Messiez en pleno proceso de ensayos, actualmente inédita. Entre el material anteriormente mencionado, nos

[20] Linda Willem, 'Writing and Adapting Disability: Galdós´*Marianela* and Pablo Messiez´s *Los ojos*', *Bulletin os Spanish Studies*, 95: 9-10 (2018), 109-120.
[21] María Delgado, 'Spain: Engaging with "La Crisis" Through Theatre', *European Stages*, 5 (1), 2015.
[22] Tales como: Julio Bravo, '*Los días felices*, retrato beckettiano de mujer enterrada y dichosa', *ABC Cultural*, 28 de febrero de 2020; Carlos Hernández Nieto, '*Los días felices*, el fracaso de una escena doméstica', *Huffington Post*, 1 de marzo de 2020; José Miguel Vila, '*Los días felices* y la angustia de la existencia', *Diario Crítico*, 1 de marzo de 2020 y Marcos Ordóñez, 'Los días felices: sonriendo con la tierra al cuello'*, El País, Babelia*, 11 de marzo de 2020.

serviremos de las notas e introducciones a la publicación de sus obras, así como el trabajo realizado junto a Lucas Condró[23] que posibilitará ahondar en la concepción corporal y de movimiento que inspira la obra de este autor. En última instancia, nos apoyaremos en la comparativa con otros montajes de Beckett y en la bibliografía crítica sobre su obra, manejando especialmente aquellos manuales que fueron de inspiración durante el proceso creativo, como el de Knowlson, el de Harmon u otra bibliografía que nos permite adentrarnos en Beckett, como Zilliacus y Mc Donald[24].

III De los ensayos a la poética escénica de Pablo Messiez

Jorge Dubatti define al teatrista como aquella figura que, relacionada con el teatro, no solo se dedica a un área concreta, sino que su expresión se desarrolla en diferentes campos, quien 'suma en su actividad el manejo de todos o casi todos los oficios del arte del espectáculo.'[25] Pablo Messiez supone, en este sentido, una figura paradigmática: actor en sus comienzos, actividad a la que retorna en ocasiones[26], especialmente vinculado a su formación en Argentina, dramaturgo, director de escena, conocedor de los oficios escénicos y del campo teatral.

Messiez nació en Buenos Aires en 1974 y su formación y primera inclusión al ámbito teatral se desarrolla dentro del contexto escénico argentino de los años noventa, aquel denominado 'teatro de la posdictadura', siguiendo la periodización de Jorge Dubatti[27]. Pablo Messiez se formará en talleres de interpretación con algunas de las figuras más destacadas de este tiempo,

[23] Lucas Condró y Pablo Messiez, *Asymmetrical-motion: Notas sobre pedagogía y movimiento* (Madrid: Editorial Continta Me Tienes, 2016).
[24] Nos referimos a: James Knowlson, *Happy Days: Samuel Beckett´s production notebook* (London: Faber & Faber, 1985); Maurice Harmon, *No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider* (Harvard University Press, 2000); Clas Zilliacus, 'Las formas del tiempo en *Los días felices* de Samuel Beckett', *Beckettiana*, 13 (2014), 7-16 y Ronan Mc Donald, *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett* (Cambridge University Press, 2006), 65-70.
[25] Jorge Dubatti, 'El teatro argentino de la postdictadura (1983-2005): el canon de la multiplicidad', *Arrabal,* 7 (2010), 17-26 (p. 19).
[26] El 14 de noviembre 2020, en el Teatro de La Abadía, en una experiencia que combinaba el acto presencial con la virtualidad, la compañía Grumelot Teatro estrenaba *La lámpara maravillosa*, con dramaturgia de Carlota Gaviño sobre la obra de Ramón María del Valle Inclán. Entre el elenco encontrábamos al propio Messiez. Además, en la temporada de verano de 2020 se iba a presentar en Madrid, en un formato íntimo, *El texto infinito*, monólogo interpretado por el propio actor, evento truncado por el cese de actividades por la pandemia del COVID-19. Finalmente, el texto ha sido publicado en forma de poemario: Pablo Messiez, *El texto infinito* (Madrid: Editorial Continta Me Tienes, 2020).
[27] Dubatti, 'El teatro argentino'.

como Ricardo Bartís, artista faro en la escena actual; el director de escena Rubén Szumacher o el grupo Periférico de Objetos y una de sus figuras clave, Daniel Veronese, por citar tres ejes destacados. Las huellas de estos artistas vinculados a la formación de Messiez se perciben también en su cosmovisión escénica. Por un lado, la deconstrucción textual de Bartís, en un trabajo que se gesta y reescribe en la sala de ensayos; el texto entendido como pretexto para dejar aparecer nuevas palabras, permitir hablar a los cuerpos y poner el énfasis en la corporeidad deformada, en una fisicidad grotesca, liminal, exasperada[28]. Resuenan también las palabras de su maestro Rubén Szumacher que, enlazado con el teatro independiente argentino, afirmaba que 'la puesta en escena es un *objeto* y la dirección es una *acción*'[29] y añadía 'producido por muchas personas: desde los actores hasta los técnicos, desde el escenógrafo hasta la gente de mantenimiento de una sala, desde el autor hasta el boletero'[30]. En última instancia, su trabajo con Daniel Veronese resulta esclarecedor para terminar de conjugar las raíces artísticas de Messiez: el retorno a lo textual con el deseo de abocarlo a sus propios límites y desentramar sus posibilidades desde una visión posmoderna. Las líneas argumentales son completadas en la mente del espectador y el texto brota con significados diversos que se completan entre lo expresado y lo no dicho[31].

Acercándonos entonces a la trayectoria de Messiez[32] como dramaturgo y director, la misma entronca con su llegada a España, donde empezará a fraguar su visión estética y a alejarse de la interpretación en favor de otras dedicaciones artísticas. La llegada en 2006 a España con *Un hombre que se ahoga*, con dirección de Veronese, pareciera el primer acercamiento para que Messiez se asentara en este país en 2008, hecho determinante en su carrera. Previamente, ya había debutado en 2007 como dramaturgo y director con *Antes*, acogiendo un importante éxito. En 2010

[28] Ver Jorge Dubatti y María Fukelman, '*Postales argentinas* (1988) de Ricardo Bartís: dramaturgia de dirección, distopía y muerte del país', *Stichomythia* (2011), 11-12, 89-97.
[29] Énfasis en el original.
[30] Rubén Szumacher, *Lo incapturable. Puesta en escena y dirección teatral*, (Reservoir Books: 2015), 5. Debemos citar la versión digital, ya que es la única actualmente, por lo que consignamos el número de posición.
[31] Ver Micaela Van Muylen, *El silencio como línea de fuga. Mujeres soñaron caballos* (Eduvim: Editorial Universitaria de Villa María, 2014).
[32] La información que consignamos en este apartado ha sido recopilada a partir de la entrevista personal realizada a Pablo Messiez (febrero 2020) y del currículo del teatrista en su página personal tanto en la Academia de las Artes Escénicas como en la web Contexto Teatral. Pablo Messiez, https://www.contextoteatral.es/pablomessiez.html [Última consulta 11.06.2020] y Pablo Messiez, https://academiadelasartesescenicas.es/pablo-messiez/ [Última consulta 13.06.2020].

Muda será su primer estreno en España, obra en la que trabajó con Fernanda Orazi, actriz protagonista de *Los días felices* y de otros muchos proyectos, como observaremos posteriormente. La confluencia y repetición de artistas con los que colabora en las diversas áreas configura un elemento de sumo interés en la forma de entender el teatro para Messiez, habiendo llegado a construir una suerte de compañía entre los dos países. A esta le seguirían producciones que van paulatinamente imbricándolo más en el campo teatral español, como *Los ojos* (2011). *Las criadas* (2012) le harán saltar al Festival de Otoño a Primavera con Orazi, Tomás Pozzi y Bárbara Lennie y ese mismo año vería la luz *Las plantas.* Le seguirán *Las palabras* (2013, Festival Otoño a Primavera) y *Los brillantes empeños* en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. Otro momento destacado de su carrera tendrá lugar cuando el Centro Dramático Nacional lo convoque para dirigir *La piedra oscura* de Alberto Conejero, con rotunda acogida y giras a nivel nacional. Será el éxito de la obra y el hecho de haber sido galardonado con el Premio Max a Mejor Dirección (2016) por esta pieza, o simplemente la vinculación que Messiez está tomando con el campo teatral español, pero lo cierto es que a partir de este momento los trabajos que han sobrevenido de este teatrista no han hecho sino afianzar su prestigio y un equipo de trabajo asiduo.

De 2016 será *La distancia* y *Todo el tiempo del mundo* y en 2017 estrenará en el Teatro de la Abadía *He nacido para verte sonreír* (del argentino Santiago Loza) y *Bodas de sangre* en el Teatro María Guerrero del Centro Dramático Nacional. Será en 2018 cuando llegue a Barcelona y trabaje con la Kompanyia Lliure para la creación de *El temps que estiguem junts*, cuyo éxito le hace repetir temporada en el 2019 en el Espai Lliure. Regresando a la cartelera madrileña, 2019 será el año de dos propuestas presentadas en El Pavón Teatro Kamikaze: *La otra mujer*, monólogo sobre texto de Nina Simón, y otro gran éxito, *Las canciones*.

En nuestra entrevista personal con Pablo Messiez (2020), el teatrista afirmaba que su creación parte de la configuración de un equipo de trabajo y de un diálogo compartido desde antes del inicio de los ensayos. Ciertamente, observamos que los nombres de artistas con los que ha compartido trayectoria son recurrentes: las nueve producciones que le unen a la actriz Fernanda Orazi, la relación periódica con la escenógrafa Elisa Sanz, la iluminación de Paloma Parra, el

trabajo corporal con Lucas Condró, la producción a cargo de Jordi Buxó y la relación con El Pavón -Teatro Kamikaze o, incluso, las últimas creaciones con quienes él mismo denomina como 'la compañía'[33], un grupo de actores y actrices que coinciden en sus últimas propuestas.

Estas afirmaciones complementan el modo de trabajo de Messiez y cómo este se revierte en su poética. Si nos fijamos en el proceso creativo de *El temps que estiguem junts* (dirección encargada por Lluís Pasqual en 2017), se trataba de una creación *ex profeso* para la Kompanyia Lliure y cuya dramaturgia nació en los ensayos. Como Messiez relata en el prólogo a la edición de la obra, buscó en este proyecto trabajar poniendo en valor el presente y lo que ocurre en este para que la obra nazca. El presente es, para Messiez, el elemento definitorio de lo teatral, 'el espacio/tiempo en el que el teatro acontece'[34], marcado por el misterio de lo inefable, lo inaprensible. Ese misterio que genera el presente se convierte en el elemento para organizar 'no solo la escena, sino los procesos de montaje teatral' (Messiez, *El tiempo*, 10). Esto revierte en los procesos creativos en la cesión de espacio para que el presente sorprenda en la propia realización de los cuerpos que trabajan juntos y poner en valor lo que allí sucede por encima de la elaboración propia; darle al presente, al proceso, un valor distintivo. Como explica sobre los ensayos de *Las canciones*: 'Sucede con los procesos que no están atrapados por un plan previo, que de repente hay algo que se te revela y entonces existe la posibilidad de un descubrimiento.'[35]

Así, la gestación de *El temps que estiguem junts* comenzó con la convocatoria de un taller para conocer al elenco. A través de este, se despertó la idea motora de la obra: la superposición, el trabajo desde la simultaneidad, que es 'irreproducible en papel' y que, por ello, aseguraba la existencia en el presente (Messiez, *El tiempo*, 11). Posteriormente, la creación dramática se concibió a partir de escenas motoras escritas y 'pre-textos' para dinamizar el trabajo, al cual acompañaría la propia creación actoral. Tras cada jornada, Messiez le daba forma a las palabras

[33] Entrevista personal a Pablo Messiez. 4 de febrero de 2020. Material sin publicar.
[34] Pablo Messiez, *El tiempo que estemos juntos (y algunas notas sobre actuación)* (Madrid: Editorial Continta Me Tienes, 2019), 10.
[35] Pablo Messiez, *Las canciones* (Madrid: Editorial Continta Me Tienes, 2019), 140.

que se iban acomodando y dando lugar al texto y 'así, la obra se nos fue revelando. […] Por el sentido que nacía del montaje de textos' (Messiez, *El tiempo*, 14).

El temps que estiguem junts superponía planos, tiempos e historias, las de un amor y las de Los inconsolables. Una historia en presente cargada de recuerdos y de búsqueda desde 'la convivencia. Sobre la necesidad de estar con otros/as para poder nombrar' (Messiez, *El tiempo*, 14). El montaje final dejaba ver las claves del proceso descrito por Messiez e incluso indagar más allá: en cómo se articularon los registros interpretativos en los dos planos[36]; los ejercicios del propio proceso, del juego vivido durante los ensayos, que se reflejaba en el montaje final: las carreras de Àvila, Ferri y Solé entrando desde el patio (fuera de la escena) y continuando el ritmo frenético mientras habla Solé (Secuencia 14. Las costumbres); los momentos de éxtasis, la búsqueda de los cuerpos por acodarse entre los muebles en una fisicidad extracotidana o la interpretación, de tímida a frenética de Joan Amargós cantando 'For Me Formidable' de Charles Aznavour donde 'el canto se convierte en gritos y la alegría en violencia' (Messiez, *El tiempo*, 69).

En la obra también primaba la escucha, entre los personajes, en los espectadores a quien se les dejaba el tiempo de vivir en presente el fervor de este tema interpretado. La escucha será también el motor de *Las canciones*, la producción que exitosamente estrenó Messiez en septiembre de 2019 en el Pavón Teatro Kamikaze. La obra, como comentábamos con anterioridad, se gesta con un equipo de actores y actrices cercanos al teatrista[37], con quien había trabajado en otras ocasiones o a quienes le unía un deseo de creación conjunta. *Las canciones* nace de personajes y situaciones de *Las tres hermanas* de Antón Chéjov, pero lo desborda. La obra es un reflejo del proceso, una transducción al montaje del tiempo de creación. En la propuesta, un grupo de personajes se reúnen para escuchar música. En el proceso, el colectivo se reunió bajo esta premisa para indagar desde la escucha, descubrir la respuesta desde el cuerpo y

[36] Clàudia Benito y Eduardo Lloveras conformaban la pareja, mientras que Los inconsolables lo completaban Joan Amargós, Quim Àvila, Raquel Ferri, Andrea Ros, Joan Solé y Júlia Truyol.
[37] El elenco estaba compuesto por Javier Ballesteros, Carlota Gaviño, Rebeca Hernando, José Juan Rodríguez, Íñigo Rodríguez-Claro, Joan Solé y Mikele Urroz.

dejarse transformar a través del acto de oír. Este material articula el proceso, las claves del texto dramático previo que Messiez había compuesto y las decisiones hacia la propia representación. La obra no solo nos habla de la escucha y nos muestra a unos personajes viviendo esa situación, sino que la provoca e invita a los espectadores a experimentarla.

Messiez busca en sus trabajos que la obra codifique una lógica propia y un modo de ver la realidad. Este proceso creativo, como el anterior, se gesta en los ensayos más que se da preestablecido. Como él relata, su deseo por trabajar con unos personajes de sentido chejoviano determinó la obra y apareció 'el ritmo como organizador' (Messiez, *Las canciones*, 134). El ritmo determina también la relación de Messiez con las palabras, en un teatro que retorna la estimación a lo textual, pero que lo entiende con la delicadeza de una composición donde cada palabra, como cada nota, tiene un tempo, un ritmo, un timbre y un rol en la composición, como observaremos en nuestro análisis posterior. A su vez, como leemos en la entrevista realizada por Carlos Marqués-Marcet a Messiez, la palabra se articula en sus propuestas desde dos tempos contrapuestos, desde la cuidadosa elección y trato a su aparición desbordante como un torrente, la palabra 'que te posee, que dices y no controlas', 'que sale como exabrupto' (Messiez, *Las canciones*, 137) y que también rememora una estela interpretativa de raíz argentina, que se une al trabajo de Bartís, Veronese o Claudio Tolcachir. Así se percibe en *El temps que estiguem junts* o en *Las canciones* y tomará un papel principal en el proceso de ensayos de *Los días felices*, como estudiaremos. Y ese texto vive en relación con lo que cada palabra provoca en el espacio, en el tiempo y en los propios cuerpos, en el movimiento y la fisicidad. En *Las canciones* jugó un rol aún más determinante el cuerpo a través del acompañamiento del proceso por parte de Lucas Condró, con quien ya había colaborado en otras ocasiones. En la obra, se escucha desde el cuerpo, se torna físico lo que entra desde la razón y se libera la expresión a todas sus formas, del movimiento tímido a la exaltación[38]. Tras estas consideraciones sobre las propuestas anteriores, adentrémonos en el proceso de ensayos hacia Beckett.

[38] Ver Condró y Messiez, *Asymmetrical*.

IV El montaje de *Los días felices*

Acompañar un montaje de Messiez que no es de su autoría nos situaba en un espacio disímil a su habitual *modus operandi*, pero que nos ha permitido enfatizar la visión sobre su trabajo como director de escena. El propio director comentaba, al inicio de los ensayos, que este no era un proceso al uso. Para mayor dificultad, Beckett tampoco es un clásico al uso. Como es conocido en el ámbito teatral, los derechos de autor de Samuel Beckett siguen en activo y sus herederos cuidan que las obras se representen estrictamente como las escribió y acotó. Como Messiez declaró en nuestra entrevista, el montaje nació de un deseo personal del teatrista presentado a Ernesto Caballero, entonces director del CDN, que realizaría junto a una de sus actrices fetiche, Fernanda Orazi.

Adentrarse en *Los días felices* a través de Messiez ha sido un acto similar al de interpretar una partitura de música clásica. Si bien en estas composiciones los espacios para la interpretación personal, dentro de las normas que la partitura establece, parecen limitados, estas obras descubren la visión personal de cada intérprete o cada director de coro u orquesta entre los recovecos de lo establecido. Esta referencia nos acerca a la apreciación realizada por Roland Barthes en *S/Z* [39] en 1970, en su distinción entre lo 'lisible' y 'scriptible' aplicado a la escritura. El teórico distingue entre los textos cuya sencillez permite la comprensión directa para la persona receptora y aquellos donde el significado no es evidente y reclaman de un mayor esfuerzo para quien los recibe, en un proceso de mayor complejidad. En su propuesta, Barthes plantea la comparativa entre partitura y texto:

> El espacio del texto (legible) es en todo comparable a una partitura musical (clásica). La división del sintagma (en su movimiento progresivo) corresponde a la división de la onda sonora en compases (…). Lo que brilla, lo que fulgura, lo que se destaca e impresiona son los semas, las citas culturales y los símbolos (…) a lo largo de

[39] Roland Barthes, *S/Z* (México: Siglo XXI Editores, 2001 [1ª ed. 1980]).

un devenir inteligible (…), es la continuación de los enigmas, su revelación suspendida, su solución aplaza.[40]

A su vez, señala Andrea del Lungo, en una revisión crítica sobre las teorías planteadas por Barthes en *S/Z*, que el producto artístico es inevitablemente 'lisible' y lo 'scriptible' se generará en su producción, en el acto de realización, lo que hará brotar la pluralidad y apertura de sentidos[41]. De igual forma, la obra de Beckett nos sitúa ante una partitura donde lo legible es el armazón sobre el que situar las posibilidades de un proceso de recepción de mayor complejidad, con diferentes conexiones culturales y posibilidades interpretativas; por tanto, abierto, profundo y disímil para cada espectador.

Así, Messiez afrontó el reto de leer la partitura que Beckett propone y despertar los sentidos posibles de su interpretación, que serán individuales en cada recepción y que se alcanzarán con el marcado seguimiento de dicha estructura. *Los días felices* se entendió como un dispositivo, como la maquinaria precisa de un reloj que hay que escuchar para conocer su sistema y conseguir que funcione.

En el trabajo previo al inicio de los ensayos[42], Messiez no constituyó como tal un cuaderno de dirección, no concibió, por ejemplo, las marcas del movimiento escénico. Cada proyecto presenta variables y la base está en el conocimiento profundo de la materia sobre la que se va a trabajar. En este caso, a la investigación sobre la obra y cosmovisión de Beckett se unió el estudio del proceso de otras puestas en escena de esta obra que mostraran las claves del montaje que el dramaturgo dublinés ansiaba. Para ello, se acercó a un material especialmente privilegiado: la correspondencia entre el director Alan Schneider y Samuel Beckett y las notas de ensayo para el montaje de *Happy Days*[43].

---

[40] Barthes, *S/Z*, 22-23.

[41] Andrea del Lungo, 'Éloge du lisible (sur *S/Z*)', *Carnets*, 6 (2016), s/p; disponible en: http://journals.openedition.org/carnets/815 (acceso 21 julio 2021).

[42] Los ensayos se iniciaron el 13 de enero de 2020 en la sala de ensayos de la Calle Almendrales perteneciente al Centro Dramático Nacional, con una duración de cinco horas y media diarias y seis días por semana. El horario, inicialmente de mañana, cambió en la tercera semana a su realización durante la tarde y aumentó una hora más. La semana antes del estreno se pudo entrar a ensayar al CDN.

[43] En Harmon, *No Author*.

4.1 *Los días felices*

Definir un argumento beckettiano es adentrarse en terreno de lo inefable. *Los días felices* se concreta desde la maquinaria que Beckett propone para su pieza y que despierta sentidos y significados. La obra está dividida en dos actos y gira en torno a Winnie, una mujer que está atrapada en una '*extensión de hierba reseca que se eleva en el centro en forma de pequeño montículo*'[44]. Winnie está asida de medio cuerpo en el primer acto e intenta sobreponerse a la inmovilidad y la soledad. Ella, sobre todo, se tiene a sí misma y a las palabras. Eso es lo único que la salva. Hablar desenfrenadamente y disfrutar de las pequeñas cosas domésticas que aún la acompañan (un bolso, un peine, un espejito, una sombrilla…). El día queda determinado por el timbre estridente que marca la rutina e impregna de cotidianeidad a esta propuesta tan extracotidiana. Además de sus palabras, en el primer acto Winnie tiene la compañía de su marido, Willie, el otro único personaje de la obra, quien convive cerca del montículo, mayoritariamente durmiendo. Sus intervenciones textuales son completamente limitadas (la obra podría casi definirse como un monólogo de la mujer), pero esenciales. Willie representa la alteridad, el otro que ella necesita para sentirse escuchada, para saberse acompañada. Una propuesta a caballo entre la tragedia y el humor que emana entre los escombros.

El segundo acto no hace sino acrecentar la situación: Winnie aparece '*enterrada hasta el cuello*' (Beckett, *Los días felices*, 207), completamente inmóvil. Solo los ojos, con una serie de acciones meticulosamente detalladas por Beckett, marcarán el movimiento de la obra. El discurso de Winnie es cada vez más angustiado y solitario, en sus intentos por sobreponerse a su propia extinción. Únicamente al final de la pieza aparecerá Willie, tras una década sin haberse visto. La obra acaba con un revólver entre ambos cuerpos y la canción de *La viuda alegre*, intensificando los sentidos de amor y destrucción.

Como señala Clas Zilliacus, el texto resume las dos anteriores piezas de Beckett: 'combina la infinitud de *Godot* con el confinamiento de *Fin de partida*'[45]. Esa es la clave de

[44] Samuel Beckett, *Los días felices*, ed. Antonia Rodrígez-Gago (Madrid: Cátedra, 2020 [1ª Edición 1989]), 129.
[45] Zilliacus, 'Las formas', 8.

interpretación de la obra: el elemento formal. Por este motivo, Messiez comprendió la necesidad de trabajar con la escenografía desde el inicio de los ensayos, ya que este armazón determina toda la representación. Para el trabajo contó de nuevo con la escenógrafa y vestuarista Elisa Sanz, una de las voces más destacadas de la escenografía en España.

4.2 De la metáfora escénica a su consecución: escenografía, iluminación y sonido

En nuestra entrevista, Messiez nos habla de su confianza en el equipo de trabajo que le rodea y su búsqueda por colaborar con artistas con quien establecer un diálogo rico y constante. Podemos afirmar que Sanz y Messiez se entienden fluidamente en los procesos creativos. En esta ocasión, el teatrista argentino deseaba que dicho montículo se apartara de la tradicional representación con arena o tierra y simulara escombros. Así, el trabajo escenográfico de Elisa Sanz, con la ayudantía de Paula Castellanos, construyó una plataforma que simulaba con sumo realismo una montaña de escombros. Se trataba de un bloque que, con un excelente acabado, sumaba dieciséis piezas de cartón piedra. El hiperrealismo de cada detalle del montículo contrastaba con una plataforma cuadrada sobre la que el mismo estaba situado, enfatizando el elemento teatral. A ello le acompañaba otra gran estructura cuadrada que, de forma inclinada, se colocaba sobre Winnie y se convertía en ciclorama.

Aunque la escenografía estuvo presente desde el primer día de ensayos, también precisó de diferentes alteraciones según el proceso requería. Por ejemplo, se entendió la necesidad de colocar elementos reales en el montículo, en un sentido hiperrealista que estilizara el dispositivo planteado. Messiez conjuga en sus propuestas, tanto en lo escenográfico como en el resto de los elementos, aquello que se inscribe en la lógica de la obra, supera la visión realista y se alterna con el simbolismo de los elementos y el expresionismo físico.

En cuanto a la iluminación y vídeo-proyecciones, estuvieron a cargo de Carlos Marquerie, un destacado iluminador (director y escenógrafo) del panorama teatral actual, con quien Messiez colaboraba por primera vez, y con la ayudantía de David Benito. De nuevo, encontramos una apertura a la visión artística que él aporta a la propuesta. El acierto de la iluminación y el material escenográfico fue estilizar y ampliar los horizontes que el propio Beckett requería. Marquerie

releyó la acotación beckettiana desde una mirada contemporánea. En cuanto a la iluminación, junto a la 'luz cegadora' (Beckett, *Los días felices*, 129) con la que se inicia el primer y segundo acto, Marqueríe optó por una iluminación que rozaba lo pictórico y dibujaba sobre la escenografía una gama de colores cálidos fuertes, casi chillones, entre naranjas y amarillos, que enfatizaban el espacio escénico y coloreaban toda la montaña de escombros. La puesta en escena se completaba con una creación visual que, a modo de ciclorama, se proyectaba sobre la cabeza de Winnie. La inclinación de esta pantalla, acorde con el diseño del montículo con acabados en aluminio, resaltaba la imposición del medio sobre el personaje (el sol abrasador que el texto también reclama) e, incluso, ahonda en un espacio onírico que despertaba la amplitud de significados hacia el público. Dicha proyección, como mencionábamos anteriormente, releía contemporáneamente a Beckett: '*Telón de fondo, "trompe-l´oeil", muy convencional, que representa un cielo sin nubes y una planicie desnuda encontrándose en el horizonte*' (Beckett, *Los días*, 129).

Técnicamente, las palabras de Beckett imaginaban un telón pintado, a la antigua usanza, como gustaría decir al personaje de Winnie, que resaltaba la visión poética y la abstracción desde su propia capacidad plurisignificativa. Para la composición se eligió la pintura a mano que luego se volcó al medio digital, aportando en ese trazo la recreación pretérita de telones pintados y rompiendo con una visión realista de la obra. A su vez, de uno a tres soles determinaban ahora el recorrido por la obra, resaltando la planicie desnuda de un horizonte que casi rememoraba la visión de otra realidad planetaria. Por último, de una forma imperceptible para el espectador, esa imagen cambiaba sobre el cuerpo atrapado de la protagonista y se convertía en trasunto de la propia evolución de la obra: de la luz apabullante del inicio a la oscuridad y el perverso color rojo del final. Dicha proyección se iba tornando cada vez más mínima, reduciendo su espacio con franjas negras arriba y abajo que asían las imágenes como el montículo la asfixiaba a ella.

El otro elemento distintivo de la obra fue el espacio sonoro a cargo del también destacado sonidista Óscar G. Villegas. A partir del ruido de los escombros, se creó una composición que aglutinaba estos elementos: el ruido de los vidrios y cristales, de los ladrillos y las piedras, de la tierra que cae, el recuerdo de los gritos de Winnie… El espacio sonoro estaba compuesto por una

serie de micrófonos que amplificaban o variaban el sonido que, cerca de Winnie, convertían la segunda parte de la obra en un delicado trabajo con las palabras, pudiendo aumentarlas, reverberarlas o amplificar la delicadeza de un susurro. Este trabajo se percibía especialmente, generando un destacado contraste, en el acto segundo. El intermedio mostraba, en la composición creada por Villegas, una serie de ruidos que vaticinan los mismos de los que hablará Winnie durante todo el segundo acto: entramos en la mente de la protagonista y en lo que la atormenta[46]. El eco acentuaba su soledad y la sonorización llevaba a lo hiperrealista la caída de cristales y escombros que descubrían su sentido poético.

4.3 De las palabras al movimiento

Como venimos detallando en el transcurso de esta investigación, Messiez es un autor afín a lo textual, que retorna a las palabras para limpiarlas de todo artilugio, para distinguir en ellas, con minuciosidad, su sentido, su aporte, el tono, cuerpo e intención que precisan. En el caso de Beckett, no solo hay una reverencia al texto, sino también una comprensión de su valor como dispositivo para llegar a Winnie. De esta forma, se alternan secuencias donde cada palabra es un delicado artilugio que se imbrica con el siguiente tanto como en otras es solo la muestra verborreica de su soledad, perdiendo su significado en favor del sentido que aportan desde su mera sonoridad.

Los ensayos se iniciaron desde el trabajo de mesa y la dedicación al texto. Atreverse con Beckett precisa, en la visión de Messiez, tener un control exhaustivo del texto y la partitura de movimiento para ponerlo en funcionamiento e ir anexionando los elementos que convierte dichas piezas en un mecanismo teatral. Se trabajó con la traducción al español de Antonia Rodríguez-Gago, pero se realizó una adecuación al dialecto argentino, en lo relativo a conjugaciones verbales, expresiones o locaciones. Así afirmaba al inicio la protagonista: ‘Empezá tu día,

[46] Para poder adentrarse en parte del universo sonoro aquí referido, así como conocer más de la propuesta, se puede visualizar el vídeo promocional de la obra realizado por el CDN: https://www.youtube.com/watch?v=uslVqZsKn0c

Winnie'[47]. La primera semana de ensayos, extendido con variaciones y ampliaciones a la segunda, constituyó el periodo de trabajo para sistematizar este largo texto, casi monologal, de honda complejidad por la continua repetición y variaciones sobre sí mismo. Tanto en este primer período de ensayos como en el transcurso del montaje observamos en Messiez a un director dedicado meticulosamente al sentido y la forma de cada palabra, a la que se la interroga, cuestiona y pule, probando los textos desde sus diferentes inferencias, su propia musicalidad y su sentido conjunto. Cuando el texto se hubo afianzado, una de las premisas de trabajo fue comprender que la obra, construida en dos planos, se conformaba como un espejo del primero sobre el segundo. De esta forma, el segundo se trabajó como una repetición deformada, desesperada y grotesca del primero. Con el asentamiento del texto se abría el mundo de posibilidades a su sentido y forma. A modo de ejemplo, se trabaja para que la primera parte pueda provocar la complicidad del público desde el humor, sin forzar la comicidad, y así contrastar con la desolación del segundo acto.

El director insiste en que Beckett no precisa de una recreación lírica de sus textos, sino que trabaja con Orazi para que el mismo sea posible, expresarse tal y como se propone, y que acoja la resonancia sin imposiciones desde fuera. Messiez busca en el texto sus ambigüedades, los elementos turbios sin necesidad de elucubrar el hecho exacto que oculta, sino pensando en lo que generará dicho enigma en el espectador.

Más allá del texto, hay toda una dramaturgia concebida en el montaje de esta obra que va de las palabras a los sonidos, los ruidos que atormentan a Winnie, todo lo que rodea a ese cuerpo atrapado, especialmente en su relación con Willie, en la que posteriormente ahondaremos. Así, el trabajo de Messiez concibe la composición en toda su extensión, conjugando con minuciosidad, como en la secuencia segunda del acto primero, el movimiento del periódico de Willie unido a la gestualidad de Winnie.

Las palabras llevan, en el siguiente estadio de los ensayos, al cuerpo y al movimiento. Winnie está atrapada, pilar sobre el que se asienta la obra, y este elemento implica un cuidado aún

[47] Referenciamos el texto de ensayo que recoge la versión de Messiez, sin publicar: Pablo Messiez, *Los días felices. Texto de montaje* (Centro Dramático Nacional: sin publicar, 2020), 1.

mayor con su corporeidad. De esta forma, una de las primeras premisas para buscar la fisicidad de Winnie fue economizar los movimientos y precisarlos para dotarlos de especial significado. El trabajo de Messiez destaca por una búsqueda precisa de cada micromovimiento y su transición al siguiente: miradas, giros de la cabeza, la levedad de las manos… en definitiva, todo el universo físico en torno a esta mujer apresada.

Estos movimientos se conciben, más allá de lo realista, desde una mirada teatralista y las posibilidades que la partitura aporta, enfatizando la comicidad, reforzando la desesperación, el dinamismo, la frustración o el sentido oscuro de ciertos pasajes. Al respecto, podemos recordar la dedicación en la escena de la lupa, donde se trabajó con las posibilidades que el objeto ofrecía, se jugó con la gestualidad y se probó lo que incitaba en el cuerpo, descubriendo la visión grotesca de la ampliación de la boca de Winnie, soberana parloteadora, deformando cómicamente esta parte del cuerpo tan exaltada en la obra.

Este cuidado y deleite en los elementos corporales y gestuales de la protagonista se acrecienta más con el acercamiento a la última parte. A modo de ejemplo, uno de los ensayos estuvo dedicado a la sonrisa y los ojos de Winnie, buscando hallar los sentidos sobre cada movimiento e involucrar cada palabra con una acción microgestual. Por otro lado, uno de los elementos aportados por el teatrista argentino a la pieza radicaba en alcanzar que el espectador extrañara el cuerpo de Winnie del primer al segundo acto. Para este logro, se trabajó enfatizando la corporalidad y el movimiento del primer acto para provocar que el receptor lo reclamara sensitivamente en el segundo. En estos detalles residió la grandeza interpretativa de Orazi en la lectura beckettiana de Messiez. A modo de ejemplo, en el fragmento '¡El pelo! (*Pausa*.) ¿Me cepillé y me peiné el pelo? (*Pausa*.) Puede que sí. (*Pausa*.) Normalmente lo hago'[48] y su continuidad marcó con determinación acciones que elevaban y bajaban las manos para reforzar la movilidad de la parte visible del cuerpo que se perdería en el siguiente acto.

[48] Corresponde a Beckett, *Los días felices*, 157.

El trabajo importante de esta obra, como argüía Messiez, era con el cuerpo atrapado. Debemos recordar entonces cómo Martha Fehsenfeld, asistente del montaje donde Winnie era interpretado por Billie Whitelaw, contaba que Beckett le recomendó que 'pensara en ella como un pájaro con aceite sobre sus plumas'[49]. Este símil, como explica Zilliacus, ha sido expresado por el autor a diversas actrices que interpretaron a su afamado personaje. En el primer acto de la obra, ella menciona al tordo, pájaro que metaforiza tanto la alegría de su canto como la jaula en la que se encuentra, el montículo que la atrapa. Así afirmará Winnie en un bello pasaje que interesó especialmente a Messiez durante los ensayos:

> Winnie.- (…) ¿La gravedad es lo que era antes? Yo creo que no. (*Pausa*.) Sí, la impresión, cada vez mayor de que si no estuviera agarrada –(*gesto*)– así, simplemente saldría flotando hacia el cielo azul. (*Pausa*.) Y que quizás algún día la tierra va a ceder y me va a dejar libre (…). (*Pausa*.) Willie, ¿vos no tenés nunca la sensación de que estás siendo chupado? (*Pausa*.) ¿No te tenés que agarrar a veces, Willie? (…)
>
> Willie.- ¿Chupado?
>
> Winnie.-Sí, amor, hacia el azul, vaporosamente. (Messiez, *Los días*, 13-14)[50]

En esa vaporosidad, en esa posibilidad de una mujer-pájaro, atrapada por la gravedad, pero que en cualquier momento podría salir liberada, reside una imagen poética sumamente esclarecedora del sentido de la obra. Messiez toma esta construcción de Winnie desde la necesidad que el personaje debe causar en el receptor para llegar a este significado. El trabajo con la corporalidad es una constante destacada en las obras de Messiez, como expresa en el trabajo y el volumen escrito junto a Lucas Condró[51]. Se ahonda en la necesidad de la representación del cuerpo vulnerable para constituir en presente el espacio de la representación. Así, junto al énfasis en la fisicidad, el elemento corporal del primer acto busca alcanzar diversas metas: la vaporosidad,

[49] Zilliacus, 'Las formas', 11.
[50] Fragmento correspondiente a Beckett, *Los días*, 179-180.
[51] Ver Condró y Messiez, *Asymmetrical*.

la liviandad del cuerpo en contraste con la cerrazón de los escombros, el vértigo, la falta de gravedad, la tierra que la atrapa, su fragilidad y la ligereza de movimiento del torso.

También en el caso de Willie, que Zilliacus[52] definía como una tortuga en la visión beckettiana, se trabajó desde lo corpóreo y visual. En el elemento postural, se jugó con las posibilidades y significados que la presencia del cuerpo del callado Willie, interpretado por Francesco Carril, podía generar. En este sentido, en la primera aparición en el acto primero (secuencia dos y ocho) se enfatizó su carácter abstraído, la postura cóncava de la espalda y la mirada hacia el fondo de escena como un horizonte vacío.

La siguiente escena que involucra a Willie, la última de la obra en el acto segundo, es sin duda una de las de mayor complejidad y que evidenció rasgos del trabajo de dirección de Messiez. Se trata, como hemos descrito con anterioridad, del único encuentro entre la pareja sobre el montículo, que se produce tras la ausencia de Willie durante todo el acto segundo y, según la acotación, por una década. Para el montaje de esta escena, observamos a un Messiez que no teme el trabajo continuo con la prueba y el error, prefiriendo antes que la elucubración el experimento desde los cuerpos de los actores en la sala de ensayos. Al comienzo de esta escena, el director argentino no buscó marcar la propuesta desde una mirada psicologista, sino propiamente física y determinando la maquinaria para su funcionamiento. De esta forma, frente a la imagen de la tortuga, Messiez prefirió una visión más serpenteante para los movimientos de Willie y la construcción de este ser completamente animalizado, como un insecto que ya ha perdido su capacidad humana. No obstante, le insta a buscar lo verosímil de sus acciones y encontrar por sí mismo el agotamiento de ese recorrido entre los escombros.

Marcado este camino y la construcción física y de movimiento de Willie, y trazado así con pincel grueso el dibujo de esta escena, enfatiza Messiez la honda tensión que busca provocar. Quiere remarcar el reencuentro entre ambos, las miradas que dicen más que los gestos y las palabras, todo lo que esos dos personajes guardan y han vivido, juntos y solos. Lo interesante del

[52] Zilliacus, 'Las formas', 14.

final abierto no es discernir si la asesina o no, algo que Messiez no desea determinar, sino conseguir que el público observe en esa muerte todas las posibilidades de amor, encuentro, horror e, incluso, salvación. Matarla puede ser un acto de tanta crueldad como de piedad.

4.4 Winnie, Willie y el trabajo interpretativo con Messiez

En todos los aspectos que mencionaremos posteriormente, debemos destacar la confianza de Messiez en la propia creatividad del elenco. Sus diálogos con Carril y Orazi fueron siempre activos, con una escucha continua por parte del teatrista argentino. Willie se buscó desde el proceso, encontrándolo en los movimientos y las voces de Carril, que trabajó con ahínco por lograr una sonoridad grotesca en la voz del personaje, alternando agudos y graves en sus breves intervenciones que alcanzaron el brillo de un personaje tan ausente como presente durante toda la obra. Por su parte, Orazi supo aportar desde las premisas de Messiez todo el imaginario de Winnie, escuchando y enfatizando lo que él le proponía: gestualidad, humor, naturalidad y brillo. Messiez trabajó con ellos sobre la prueba, la revisión, el rechazo a unas propuestas tanto como la aceptación exitosa de otras, la escucha de la palabra al cuerpo para hallar a Winnie y Willie.

En la dirección de actores, Messiez desea entrar en la cosmovisión de los personajes para comprenderlos en su universo y su accionar. En el caso de Winnie, personaje vehicular y centro de la propuesta, el trabajo con Orazi busca que lo inaudito y extracotidiano, el elemento absurdista de este planteamiento, no haga perder de vista lo concreto, los datos que tenemos para entrar en la lógica de esta mujer y que se establecieron, en líneas generales, como: su cuerpo atrapado; la rutina; la evolución hacia su desesperación; el amor que siente; los traumas que arrastra; lo que Willie supone para ella, como marido senil, incapaz mentalmente; la búsqueda continua por justificar su situación; su sujeción a su mente y las palabras para mantener la cordura; la desolación del desconocimiento en la segunda parte…

Winnie, para Messiez, debe conjugar esa construcción tan compleja entre una mujer completamente frívola y erudita. Frívola en su preocupación estética, en sus comentarios y en su aspecto físico; erudita en sus pensamientos elevados, sus reflexiones, su coherencia mental, la rememoración de los clásicos literarios que ‘una nunca olvida’ (Messiez, *Los días*, 7). Para

ahondar en la mente de Winnie, invita a Orazi a realizar diversos ejercicios, continuas pruebas en la sala de ensayos: entrar en la cabeza llena de ruidos y locuras del personaje o explorar las posibilidades que tienen las numerosas sonrisas de Winnie, de la risa realista a la espontánea, la forzada, la irónica, aquella que calla o la que elude un grito.

Messiez analizó la evolución de los montajes de *Los días felices* coordinados por el propio Beckett y observó cómo fue enloqueciendo cada vez más al personaje de Winnie. Este es un extremo al que no quiso llegar el dramaturgo argentino para no salir de la verosimilitud intrínseca a las lógicas del personaje. Desea, frente a ello, penetrar en el miedo, el amor, la incertidumbre, la desesperación y la incredulidad.

Una de las claves para comprender a Winnie es pensar en la relación con el tiempo que plantea esta obra, porque el personaje vive en un limbo donde no existe ni el pasado ni el futuro. Es un presente excelso en el que no tiene nada que hacer. Si agota las acciones, se le acaba el día, de ahí que repita continuadamente: 'Despacio, Winnie, despacio' (Messiez, *Los días*, 11). Beckett consideraba que para Winnie la concepción del tiempo es inexistente y así le hace afirmar: '¿Puede una hablar de tiempo todavía?' (Messiez, *Los días*, 14). Para ella, el tiempo es circular, donde todo vuelve a su sitio, donde cada nuevo día es el mismo día y la sombrilla estará en el mismo lugar donde la encontró el día anterior. Por ello propone Messiez a una Winnie, hacia su degradación en el segundo acto, como una persona senil, anclada en el presente y solo con pequeños fogonazos del pasado.

Otro de los aspectos delicados en la construcción del personaje de Winnie es su relación con Willie. Para Messiez, Willie es una necesidad para ella y cuando el público lo percibe, la obra está fluyendo. Willie no representa solo el amor, sino que de manera más profunda es la compañía, la escucha, el otro con quien compartir la desesperación de los días. De ahí que afirme en el primer acto: 'Solo con saber que estás ahí y que quizás puedas escucharme…' (Messiez, *Los días*, 6). La magnitud de la necesidad de Willie dota de sentido a Winnie.

Durante los ensayos, se trabaja hacia la necesaria intimidad y empatía de Winnie con el espectador para asir la complejidad de la obra: entender la asfixia, la rutina de sus días, el olvido

en el que se va sumiendo, la pérdida de la memoria…[53]. Con el avance de los ensayos, a partir de la tercera semana, Messiez y Orazi trabajan hacia una Winnie más payasa en el primer acto, sin llegar a lo paródico o ridículo. Tienen como referente estético popular, en algunos momentos, a la actriz y presentadora de televisión argentina Mirtha Legrand. En líneas generales, intensifican su lividez y frescura y estéticamente rememoran la imagen de Marilyn Monroe, aspecto que se muestra en la configuración del vestuario.

A finales de febrero se hizo la prueba de vestuario tomando como referente a la actriz estadounidense, generando referencias pop y mezcolanzas estéticas que son comunes en la visión de Messiez. Winnie lleva un vestido negro de fiesta, de lentejuelas y en palabra de honor, con un escote prominente como pide la descripción del personaje. Un collar de perlas grande, maquillaje de noche, con los ojos negros muy marcados y sombrero negro con una pluma completan el atuendo bajo la firma de Elisa Sanz. La peluca rubia terminará de remarcar el recuerdo a Marilyn. Hacia el segundo acto, la imagen de ella se desvirtúa, dejando correr el maquillaje, poniéndose polvos blancos que ensucian la cara y mostrando a una mujer que, como ella misma reconoce en la última escena a Willie, ya no puede retocarse coquetamente. A su vez, otro elemento interpretativo destacado hacia el segundo acto fue la desnaturalización de su voz gracias al trabajo con el espacio sonoro y la microfonía, pero también de la labor de la actriz, donde los gritos y desmoronamiento se sumaban a Orazi en la amplificación del vacío del espacio y de su propia existencia.

En el caso de Willie, se mantuvo el vestuario y los rasgos propuestos por Beckett: la calvicie, la desnudez del primer acto y el traje antiguo del segundo: chaqué desgarrado, sucio, elegante y roto, como aquel que llevara cuando se casaron. El bigote prominente solo aumenta un elemento común en la visión de Messiez: intensificar lo grotesco. No solo en este aspecto, sino

[53] Recordamos, al respecto, las palabras de Marilú Marini, afamada actriz argentina que interpretó a Winnie y cuyo nombre estuvo presente en los ensayos, cuando en una entrevista con el investigador Luca Rimoldi afirmaba: 'Como todo personaje de Beckett, Winnie no deja de hacerse preguntas. ¿Cómo llenar el tiempo hasta la muerte? Yo quise darle un cuerpo, no sólo asumir su discurso. Quise convertirla en una entidad cercana al espectador. Es un trabajo íntimo: Winnie relata con intimidad'. Lucas Rimoldi, '¿Días no tan felices? Marilú Marini, Samuel Beckett y el teatro argentino hoy', *Latin American Theatre Review*, 38 (1), 169-170 (p. 170).

que las acciones de Willie del primer acto podían llevar a lo irrisorio desde el sentido tragicómico, como en el pañuelo con el que se limpia sonoramente los mocos y que se vuelve a colocar en la cabeza para que le proteja del sol.

4.5 Ritmo, intensidad, contrastes y musicalidad

Messiez cree 'más en trabajar la forma, el ritmo, el tiempo… que en hacerme preguntas psicologistas sobre qué les pasa a los personajes' (Messiez, *Las canciones*, 148). Así se observó durante el proceso de ensayos desde diversos vértices que reunimos en su preocupación constante por el ritmo en escena, el juego con las intensidad y contrastes y, en definitiva, todo aquello que comprende la obra desde su propia musicalidad intrínseca.

Hemos determinado con anterioridad su dedicación a las pausas y silencios marcados por Beckett, su lectura del texto como una partitura con un tempo interno que debe cuidarse. En numerosos ensayos se preocupa, especialmente junto a Fernanda Orazi, por hallar la musicalidad oculta en el texto para asir su complejidad, de forma que trabaja comúnmente con esa composición musical que generan las palabras en su conjunto. Se determina tanto el tono de ciertas palabras como el timbre (que en los juegos entre agudos y graves y la tonada argentina de Orazi alcanzaban momentos de crudeza o comicidad) y el ritmo con el que se deben articular diferentes fragmentos o enfatizar la intensidad de las palabras. Recuperando solo algún ejemplo de este trabajo continuo, cuando en el primer acto Winnie dice: 'Bigote muy poblado, muy pelirrojo. (*Reverentemente.*) ¡Casi zanahoria!' (Messiez, *Los días*, 5) se remarca el tono agudo y enfático de 'muy' frente al grave de 'poblado' y 'pelirrojo', para volver a ascender en la exclamación, marcando una curva sonora que genera variaciones en el relato, aportando dinamismo y comicidad. En otro caso, uno de los momentos crípticos en el segundo acto lo conforman todas las ocasiones en que las frases son paralizadas a través del verbo 'digo' para volver a su repetición. En este caso, Messiez propuso a la actriz entender esas oraciones como si

fueran subordinadas, uniéndolas tonalmente con la siguiente frase y alcanzando una nueva musicalidad que encendía el sentido del texto[54].

Otros de los elementos determinantes del trabajo de Messiez es encontrar en el ritmo nuevas formas de decir, oír y dejarse afectar por el texto. No es solo el medio, es también un mecanismo con el que jugar. Este hecho fue determinante para lograr otro de los elementos comunes de su poética: los contrastes y las intensidades que desbordan el realismo y una concepción interpretativa psicologista. Así ocurrió en fragmentos como al interpelar Winnie a Willie sobre su escucha:

> Así que puedo decir que todo el tiempo incluso cuando no contestás y quizás no escuchás nada, algo de esto está siendo escuchado, que no estoy hablando sola conmigo misma, quiero decir, en el desierto, cosa que no podría soportar – por mucho tiempo. (Messiez, *Los días*, 7)[55]

Tanto estas frases como las que anteceden y siguen a este párrafo del acto primero fueron trabajadas marcando con determinación la duración de las pausas y un tempo que consiguiera expresarse ligado, pero sin sonar apresurado, donde la aglomeración de ideas dejara entrever, no obstante, la capacidad mental del personaje en sus reflexiones aparentemente cotidianas.

Igualmente, frente al mayor deleite en la palabra del primer acto, el segundo se tornaba un artefacto aún más complejo. Para ello, el Acto II jugaba continuamente con la alternancia entre los momentos de pausa y cansancio de las palabras y otros de ritmo frenético que la pericia de Orazi convertía en uno de los grandes aciertos para provocar la desazón e inestabilidad hacia el espectador. No es esta una prueba lejana a la imaginería de Beckett, quien ya en la obra *Not I*, referente para Messiez durante el proceso, desbordaba los sentidos desde el ritmo altísimo de esa única boca que habla y se alumbra en escena. Una suerte de Winnie aún más despojada.

[54] Unir frases como 'Solía pensar… (*pausa*) digo solía pensar' (Messiez, *Los días*, 21) con un imaginario 'que' dotaban de mayor sentido desde la concepción del sonido al significado, interpretado como 'Solía pensar, digo [que] solía pensar'.
[55] Correspondiente a Beckett, *Los días felices*, 155-157.

La concepción de Messiez a partir del juego con las intensidades y contrastes fue un elemento clave para reinventar a Beckett. El cuerpo liviano, la frescura, comicidad y movilidad lograda para el primer acto, conseguía en la oscuridad, vertiginosidad y cerrazón del segundo un hondo desasosiego y un gran acierto de la propuesta escénica. A su vez, esos contrastes se jugaban también dentro de cada acto, alternando energías, intensidades, énfasis y quietud, del susurro al grito, para mantener el *continuum* de la representación siempre despierto. Este trabajo logró asir la belleza de la deformidad y el acercamiento a una interpretación por momentos grotesca, con imágenes que llegaban a rozar lo pictórico.

V Conclusiones

Una de las certezas a las que nos aboca haber vivido el proceso de ensayos y el montaje de *Los días felices* es la búsqueda constante de Pablo Messiez por ahondar en aquello que determina lo teatral, su lenguaje y las lógicas de la escena. Sus creaciones se hallan en una continua persecución por los elementos que enfaticen lo que solo el teatro puede otorgar: otro mundo y otra lógica posible de la que el público participa en presente, en un presente que solo es afín a este arte. Por ello, él mismo afirma que:

> Últimamente hay un tema que me obsesiona y es que la obra sea teatral. Que necesite del soporte escénico para existir. Que no quede mejor en una película o en un libro. Porque eso me interesa mucho en mi trabajo, investigar qué sucede con el tiempo y el espacio, y con la presencia y la ausencia de los cuerpos en la escena. (Messiez, *Las canciones*, 144).

Asimismo, el seguimiento del proceso de ensayos nos ha mostrado lo que acertadamente intuía el crítico Marcos Ordóñez sobre el teatro de Messiez: su concepción como 'una danza que se diría matemáticamente ensayadísima, y a la vez parece flamear ligera como una cometa.'[56] Esta percepción sobre la obra del director argentino esconde algunos de los elementos observados en

[56] Marcos Ordóñez, 'Pablo Messiez: 'Solo actúa quien tiene la voluntad de creer"', *El País, Babelia*, 6 de junio de 2020.

este estudio. La asistencia al montaje de *Los días felices* nos ha permitido comprobar el lugar desde el que nacen sus planteamientos estéticos y cómo los enfrenta desde la sala de ensayos, siendo especialmente productivo a través de un texto con una partitura tan determinada como la propuesta beckettiana. Esta perspectiva metodológica ha posibilitado ir más allá del análisis del resultado escénico y adentrarnos en el *modus operandi*, conociendo las estrategias de trabajo de Messiez y su consecución artística.

En primer lugar, tanto en los montajes en los que el texto ha emanado del trabajo en los ensayos o que eran de su autoría, pero fijándonos especialmente en cómo ha articulado su dedicación a la obra de Beckett, observamos la concepción del texto dramático como una partitura leída en clave dramática que evoca lo musical: las palabras concebidas desde su ritmo, intensidad, timbre y combinación con el resto de la composición. Esta concepción de la obra se transcribe, como director, en el detallismo para marcar cada uno de los elementos que la componen. En las propuestas de Messiez no hay espacio para la improvisación, pues todo ha hallado su lugar dentro del engranaje: la palabra, el cuerpo, su disposición en el espacio y el tiempo, su relación con la mirada del público y los sentidos que aporta. La obra de Beckett, por su marcada construcción, ha sido el mecanismo propicio para comprender el trabajo e intervención de Messiez como director: el código interpretativo, el cuidado corporal, los mecanismos de intensidad, contraste y ritmo o la dedicación a las lógicas de la escena y los códigos propios de cada obra.

Como hemos observado, uno de los sellos distintivos de Messiez se ubica en el trabajo corporal con sus actores, donde se supera el límite del realismo hacia los recovecos que las formas del personaje permiten. Los cuerpos explotan, enfatizan su quietud y su deformación, se profundiza de la gestualidad mínima al desarrollo amplio, se ahonda en la vulnerabilidad desde lo físico y en sus propios lenguajes. Messiez trabaja desde la seguridad del valor que alcanzan las palabras al dotarlas de significado en consonancia con el cuerpo, como percibíamos en el trabajo con un personaje tan complejo como Winnie, cada vez más atrapada con el transcurso de la obra.

A su vez, el proceso de *Los días felices* nos ha permitido observar cómo Messiez es un autor que tiende a lo desbordante, a poner en funcionamiento la maquinaria de la obra para ser

después capaz de excederla. De esta forma, en su estética percibimos una apuesta por superar la convención realista a través del énfasis en la poeticidad y estilización de la pieza; en *Los días felices*, el hiperrealismo del plano técnico se complementa con los cuerpos llevados a su deformación, con la deconstrucción de la propia voz o del sentido de los textos, con la extravagancia que alcanzan la mayoría de sus personajes, con el deleite por lo poético que supera lo cotidiano en el plano de las imágenes y por la fusión de elementos que provienen de diferentes estratos que combinan el intertexto literario o teatral con la cultura popular o la estética pop, en una mezcolanza de sentido posmoderno, como ocurre en esta Winnie vestida a lo Marilyn, pero donde Messiez busca remarcar la importancia de los versos de Marcel Proust en la obra.

Otro de los elementos que podemos determinar característico de su poética es la búsqueda persistente por un trabajo que se preocupa por el diálogo entre intensidad y contraste. Dichos elementos confieren a sus montajes estructuras paralelísticas, circulares o variaciones sobre un mismo tema. Los elementos de intensidad y contraste, ciñéndonos como ejemplo a *Los días felices*, se perciben tanto en la concepción de los dos actos de la obra como en los matices textuales, corporales y de relación entre los personajes, desarrollándose en diferentes planos (el texto del acto primero en contraste con el segundo; la intensidad de una secuencia o una frase frente a la quietud de otra…).

Podemos afirmar, además, que los intérpretes se sitúan en el centro de la creación para Messiez y sobre ellos giran el resto de los elementos, escenográficos o luminotécnicos, en propuestas que prefieren el despojamiento técnico para enfatizar la historia desde los personajes. En el ámbito interpretativo, Messiez trabaja con los actores en la búsqueda por la vivencia en presente con ese personaje; no le interesa tanto su sentido psicológico desde el prisma realista como desde la lógica del mundo en el que dicho carácter se inscribe. Messiez concibe personajes que sobrepasan los límites de la interpretación realista convencional para llegar, desde el hiperrealismo y lo grotesco, a un espacio excéntrico, pero siempre verosímil, que logra la verdad que él busca en la interpretación. Se trata de procesos creativos de honda intensidad y exigencia

actoral, donde los intérpretes están en continuo diálogo y búsqueda creativa, partícipes del montaje y activos en los planteamientos del teatrista argentino.

Pablo Messiez es un director observador, cuya creatividad crece con el resto de los artistas en la sala de ensayos y en el diálogo constante que promulga. Combina con facilidad la meticulosidad de la medida cronometrada y la experimentación. Su trabajo muestra un goce en lo minimalista tanto como en lo desbordante y extravagante y navega estéticamente entre el contraste y la mezcolanza en sus creaciones. Su obra redescubre escénicamente lo textual y las formas de trabajar con la palabra; sabe marcar el movimiento lento de una mano que acompañará a un texto delirante y apuesta por los sentidos del cuerpo en acción, en una poética en creciente acogida en España y que no hace sino sorprendernos en cada nuevo montaje.