

Caderno Pedagógico

Alfredo Rodríguez Fernández

O REGRESO AO DESERTO

de Bernard-Marie Koltés

"ISTO NON É MÁIS QUE A SELECCIÓN DE DOCUMENTOS; UN CADERNO PARA EMPREGAR LIBREMENTE, PARA AXUDAR À REFLEXIÓN SOBRE A CREACIÓN DUN ESPECTÁCULO".

Alfredo Rodríguez Fernández

*Why grow the branches now the root is wither'd?
Why wither not the leaves that want their sap?*

Por que as ramas crecen se a raíz está seca?
Por que as follas viven se non teñen zume?

(SHAKESPEARE: Ricardo III, II, 2)

Bernard-Marie Koltès

O REGRESO AO DESERTO

Tradución de Fernando Moreiras

Unha vila provinciana do leste de Francia, a comezos dos anos sesenta.

MATILDE SERPENOISE

ADRIÁN, o seu irmán, un industrial

MATEO, o fillo de Adrian

FÁTIMA, a filla de Matilde

EDUARDO, o fillo de Matilde

MARIA ROZÉRIEULLES, a primeira esposa de Adrian, xa falecida

MARTA, a irmá dela, a segunda esposa de Adrian

A Siña QUEULEU, a criada da casa

AZIZ, un criado temporal

O GRAN PARACAIIDISTA NEGRO

SAIFI, o propietario do café

PLANTIÈRES, o prefecto da policía

BORNY, un avogado

SABLON, o prefecto do departamento

Para facer rir

“O regreso ao deserto” é a primeira peza na que quixen que predominase o cómico.

Unha comedia sobre un tema que pode ser que non sexa –soamente– un tema de comedia; pero non estamos obrigados a someternos ás regras dun xénero.

A provincia francesa –que eu coñezo ben– as historias de familia, de herdanza, de nenos ilexítimos, de cartos, son temas espléndidos para facer rir; a presenza lonxe, difusa, deformada da guerra de Alxeria énos moito menos. Quixen mesturar os dous, facer rir e, ao mesmo tempo, inquietar un pouco.

O egocentrismo, o inmovilismo, a arrogancia e, a miúdo, a maldade dos occidentais en xeral, e os franceses en particular, e sobre todo na provincia, son ao mesmo tempo divertidas e non. Iso é o que quixen contar.

(...) Coido tamén ter cambiado de estilo. Pode ser porque parto coa vantaxe de disfrutar escribindo, cousa que non sempre estivo presente outra veces. Agora escribo máis rápido, escribo a peza do principio ao fin, sei dende o principio máis ou menos a onde vou, e logo, deseguida, traballo o corpo do texto. É moi agradable sentir o pracer de escribir e non soamente sentir a necesidade (...).“

B.M. Koltès en “le Monde” para a estrea de “O regreso ao deserto”.

Indice

1. Ficha artística e técnica	5
2. Obxectivo deste caderno	6
3. Análise do texto	8
3.1. Koltés: vida	8
3.2. Koltés: Obra	9
3.2.1. O que di el sobre a súa obra	10
3.2.2. O que din outros	12
3.3. O retorno ao deserto	13
3.3.1. Argumento	13
3.3.2. Sinopse	14
3.3.3. Estructura e situacións dramáticas	14
3.3.4. A acción	15
3.3.5. Análise das personaxes	15
3.3.6. Lingua e estilo	19
4. Proposta artística	21
4.1. A Directora	21
4.2. Conversas cos intérpretes	22
4.3. Escenografía	24
4.4. Vestuario	25
4.5. Espacio sonoro	29
4.6. A luz	30
5. Mans á obra	31
5.1. Textos	31
5.2. Proposta de actividades	34
6. Selección bibliográfica	37

1. Ficha artística

ELENCO

Matilde Serpenoise (vén de Alxeria)
Adrián, seu irmán, industrial

Mateo, fillo de Adrián
Fátima, filla de Mathilde (vén de Alxeria)
Eduardo, fillo de Mathilde (vén de Alxeria)

María Ronzerieulles, primeira muller de Adrián (está morta)
Marta, a irmá de Marie, segunda muller de Adrián

Asiñá Queuleu, ama
Aziz, criado

O Gran Paracaidista Negro

Saïfi, patrón dun café árabe

Plantières, prefecto da policía

Borny, avogado

Sablon, prefecto do departamento

Espazo escénico e audiovisuais

Espazo sonoro

Música orixinal

Deseño iluminación

Deseño vestiario e estilismo

Deseño gráfico

Edición de vídeo

Fotografía

Realización perruquería actores

Realización perruquería actrices e maquillaxe

Realización vestiario e escenografía

Caderno pedagóxico

Tradución

Asesora lingüística

Asesora movemento escénico

Axudante dirección

Dirección

Colaboración

Agradecementos

Luísa Merelas
Celso Parada

Toni Salgado
Rocío González
Alberto Rolán

Ursia Gago

Pepa Barreiro

Pilar Pereira
Manuel Areoso

Robert T. Matthews

Mohamed Azibou

César Goldi
Alfredo Rodríguez
Vicente Montoto

Xoán Anleo
Ugia Pedreira
Nacho Muñoz, Ramón Pinheiro, Ugia
Pedreira, MD Son
Octavio Mas
La Canalla (Francisco J. Soto
e Patrica J. Soto)
Signum Deseño
Control Zeta
Tono Arias
Anil Perruqueiros
Dolores Centeno
CDG - IGAEM
Alfredo Rodríguez Fernández
Fernando Moreiras
Begoña González Rei
Olga Cameselle
Anabel Gago
Cristina Domínguez Dapena

Mar Cruz
Borja Ecurís, Paco de Pink,
Miguel Soto e Armería Toribio

2. Obxectivos a traballar nesta montaxe cos alumno/as.

Entendo a representación como unha actividade lúdica en si mesma, é unha actividade global e colectiva. Polo tanto o que en realidade educa é a propia experiencia individual e colectiva ante unha obra en escena, un espectáculo: é o propio espectáculo o que reforza as aprendizaxes. Isto non é máis que a selección de documentos, un caderno para empregar libremente e adaptalo, como máis conveña, ao propio deseño curricular; para axudar a que o alumno/a reflexione sobre a creación do espectáculo, para facilitar unha maior comprensión del, e da aprehensión dos seus contidos, nun sentido amplo. En palabras de Pavis, no dicionario do teatro, o “espectáculo” é todo o que se ofrece para ser observado. Barthes diría que espectáculo é a categoría universal dende a cal se observa o mundo, as razóns do rexurdimento, ou o intento teimudo de todos os axentes culturais que xiran en torno ao feito teatral, do espectáculo, veñen dadas por: a **Totalidade** (todo é significativo: texto, escena, e o lugar do teatro/da sala); o espectáculo deixa de limitarse á zona escénica invadindo a sala e a propia cidade de representación (concepto baseado na teoría da recepción); a **Universalidade** (todos os medios son bos para a teatralización: discurso, actualización, novos medios técnicos, o teatro hoxe en día deixa de ser unha forma pura para valerse de todos os medios de expresión que poidan servirle); **Pracer teatral** (estimulando o entretenemento, o emprego dunha maquinaria e dunha plástica escénica); e a **Materialidade** (significante (xa non se busca producir unha ilusión que oculte o proceso de fabricación, este proceso intégrase na representación suliñando o aspecto sensíbel e sensual do xogo teatral)).

Así o noso interese reside na comprensión e emprego dos elementos constitutivos da linguaxe dramática como medio de comunicación e expresión de ideas, sentimentos e vivencias tanto propias como alleas.

A dramatización baixo estas consideracións, constitúe unha ferramenta cara unha pedagogía da linguaxe total, aprendemos a realidade como un todo, tal e como a percibimos, para logo concretar os porqués dese todo; codificamos e decodificamos as mensaxes (isto é, relacionámonos co entorno), non como compartimentos estancos senón global, e integrador de todos os xeitos posíbeis de emitir e recibir mensaxes:

- Lingüísticos, relacionados coa palabra tanto oral coma escrita.
- Corporais, emprego axeitado do xesto, incluíndo o movemento intimamente ligado á psicomotricidade.
- Plásticos, postura física, a luz, o vestiario, a maquillaxe, a escenografía...
- Rítmico-musicais, unido ao movemento e á música.

Comprender e empregar os elementos constitutivos da linguaxe dramática como medio de comunicación e expresión de ideas, sentimentos e vivencias tanto propias como alleas.

Traballar os distintos oficios teatrais e as súas capacidades, como integradores da mensaxe final, do propio espectáculo.

Comprender e expresarse con propiedade na lingua.

Oriéntase tanto á aprendizaxe instrumental do idioma como á comprensión da realidade lingüística de Galiza, co obxecto de desenvolver nos escolares, ademais do uso correcto, unha actitude de aprecio e de sensibilidade cara a lingua galega e a súa aceptación social.

É conveniente, asumir a bagaxe lingüística do alumnado como punto de partida dende o cal suxerir e achegar modelos normativos que amplíen as súas capacidades de comunicación. Este punto de partida non é alleo á análise e á comprensión do medio sociolingüístico no que viven os alumno/as nin aos factores (socioeconómicos, culturais, raciais, políticos, etc.) que interveñen nel.

Interpretar e producir e analizar con propiedade, autonomía e creatividade, mensaxes que utilicen códigos artísticos, científicos e técnicos, para enriquecer as posibilidades de comunicación e reflexionar sobre os procesos implicados no seu uso.

Neste momento histórico de diversidade e complexidade visual, faise necesario o coñecemento da linguaxe gráfico-plástica co fin de observar, analizar e reflexionar criticamente sobre a propia realidade.

Unha realidade ategada de imaxes gracias á enorme difusión dos medios de comunicación de masas.

Nesta montaxe “O regreso ao deserto” de Bernard-Mariè Koltès, ten especial interese pola propia proposta visual na que mestura a linguaxe audiovisual, oral, corporal... e plástica, levada a cabo pola suma de propostas de distintos artistas que veñen de desenvolver o seu traballo en Galiza, investigando nas novas formas de comunicación, cara a creación e representación dos textos contemporáneos.

Obter e seleccionar información utilizando as fontes dispoñibles apropiadas, tratala de forma autónoma e crítica, cunha finalidade previamente establecida, e transmitila de maneira organizada e intelixible.

O alumnado ten que ser consciente de que a imaxe non é a realidade. Ás veces a imaxe contribúe a ampliar a información sobre a realidade; outras, ofrece unha información parcial dela e, nalgúns ocasións, pódese incluso falsificar a realidade manipulando a información visual. A educación plástica e visual, mediante o coñecemento da súa linguaxe específica, posibilitaralles aos alumnos/as unha profundización na realidade visual, e á súa vez un afastamento crítico dela.

Valorar o desenvolvemento científico e tecnolóxico e a súa incidencia no medio físico e social, e utilizar as tecnoloxías da información e a comunicación nos procesos de ensino-aprendizaxe.

A incorporación ao estudo da materia do importante papel que os medios de comunicación teñen na sociedade actual achega novas técnicas de traballo (procura de información en redes informáticas, uso dos correctores ortográficos, etc.) que veñen sumarse ás estratexias tradicionais (uso dos dicionarios, bibliotecas, etc.). E, nesa aprendizaxe multifuncional da lingua, ten un papel de relevo a dimensión estética que representa a literatura. O camiño máis axeitado para achegarse a ela é a lectura, como fonte de pracer e de formación, a partir de textos que resulten de interese para alumnas e alumnos. Por iso propoñemos exercicios de reflexión, cun aspecto lúdico, sobre a montaxe na que os alumnos e alumnas poidan expresar a súa opinión, logo de analizar varios aspectos da nosa montaxe, e poidan completar a súa conclusión sobre a obra con outras opinións.

Respecto polo patrimonio cultural da propia comunidade e interese pola súa conservación.

Todas as áreas lingüísticas que buscan o desenvolvemento e a mellora da capacidade de comprensión e expresión deberían participar dun marco de referencia común e duns criterios didácticos coherentes, respectando a especificidade de cada unha delas. Por ese motivo, recoméndase a súa coordinación interdepartamental e intradepartamental. A formación lingüística ten un carácter contínuo ao longo das diversas etapas educativas e non existen tanto diferencias de contidos como diferencias na intensidade coa que se traballan. Todas as materias do currículo precisan da linguaxe, tanto para seren transmitidas como para seren adquiridas. En consecuencia, desenvolver as capacidades lingüísticas e os obxectivos, non debe ser responsabilidade exclusiva do profesorado de lingua galega e literatura, senón preocupación compartida por todo o equipo educativo e por toda a comunidade.

Aceptación doutras realidades sociais e culturais, que pouco a pouco e cada vez máis nos rodean dentro do noso entorno.

A inmigración é algo habitual no noso entorno, e constitúe unha realidade dentro da Europa do século XXI. Reflexionar sobre a obra, pode encamiñar a unha maior aceptación das diferencias lingüísticas, sociais, étnicas, políticas...

3. Análise do texto

3.1. Koltés: vida

1948

Nado en Metz (Francia) no eido da burguesía militar de provincias, o seu pai é coronel do exército, con posicións ideolóxicas próximas à OAS. É alumno do colexio de xesuítas Saint Clément ata o bacharelato, despois de algúns anos de Estudos de piano e de órgano con Louis Thiry, e dúas semanas de asistencia na Escola de xornalismo de Estrasburgo (1969). Realiza nesta altura viaxes a Canadá, A Nova lorque e á Costa Leste.

“Aos 18 anos estoupei. Veu moi axiña Estrasburgo, moi axiña París, moi axiña Nova lorque, no 1968. Alí, de súpeto, a vida botouseme enriba, Non pasei por estadios, non tiven tempo de soñar con París, soñei con Nova lorque. E Nova lorque en 1968 era outro mundo” (Entrevista con E. Klausner e B. Salino, L'Événement de Jeudi, 1989)

1970

Asiste por vez primeira a unha representación teatral; trátase dunha Medea, interpretada por María Casares e dirixida por Lavelli, nunha xira do Centro Dramático d'Est en Estrasburgo. O impacto que recibe do teatro fai que se decida a escribir unha adaptación de “Infancia” de Gorki “Les amertumes”, que lle serve para entrar na Escola de Teatro Nacional de Estrasburgo, na sección de dirección de escena, axudado por Hubert Gignoux. Os obradoiros da escola e os seus alumnos impúlsanlle a escribir e montar unha decena de textos curtos, “de vanguardia”, que o propio autor non quixo dar a coñecer con posterioridade, funda a compañía Le Théâtre du Quai para à que escribe les *Amertumes* (1970), *La Marche - Le Procès ivre* (1971) e *Récits morts* (1973) que leva a escena el mesmo. Esta última peza é adaptada baixo o título A Noite Perdida para un filme de 90 min. que roda co seu grupo en Alsacia en 16 mm, en branco e negro, nunca chegará a rematalo por falta de medios.

Para a radio, escribe *L'Héritage* (1972), e *Des Voix sourdes* (1973), gravadas por primeira vez na ORTF de Estrasburgo realizada por Taroni, cos actores da compañía Le Théâtre du Quai, con posterioridade haberá unha segunda gravación para France Culture.



1973

Logo dunha viaxe a URSS escribe a súa novela *La Fuite à Cheval très loin dans la Ville* (1974), publicada por Editions Minuit en 1976. Neste mesmo ano escribe *Le Jour des Meurtres dans l'Histoire d'Hamlet*.

1977

A súa vocación de dramaturgo decídese na estrea da súa primeira obra, un monólogo, *La nuit juste avant les forêts* (De noite xusto antes dos bosques) dirixida por el mesmo e por Yves Ferry. Tras a súa presentación no Festival Off de Avignón. Diríxela máis tarde Pierre Rudi no festival de Edimburgo en 1981 representándose en París, Edimburgo, Munich, Londres e Copenhague, sendo a peza que dá a coñecer a Koltès en Europa. Edítase en 1985 en Editions de Minuit, París. Este mesmo ano escribe *Sallinger* para Bruno Boeglin, e diríxela en El Dorado de Lyon. En 1978 viaxa durante un mes a Nixeria.

1979

Viaxa a Nicaragua, Guatemala e ao Salvador para escribir *Combat de nègre et de chiens*.

1981

Entre este ano e 1985 fai varias viaxes a Nova Iorque e Senegal.

1982

Estréase en Nova Iorque no teatro “de la Mamma” *Combat de nègre et de chiens* (Combate de negro e cans) e dous meses máis tarde en París, producida polo Théâtre des Amandiers de Nanterre, baixo a dirección de Patrice Chéreau, (Koltès entusiasmado pola peza “A disputa” de Mavrioux dirixida por Chéreau, decide que este dirixa a *Combat*...) converténdose desde entón no director “natural” da produción de Koltès en Francia. É o texto que coñece máis rápida e extensa difusión. Publicado en 1980 en dúas edicións sucesivas (Stock/Théâtre Ouvert e Nanterre/Amandiers) represéntase en numerosas capitais: Munich, Viena, Frankfurt, Wuppertal, Zurich, La Haya, Roma, Estocolmo... É a primeira obra representada en España, en produción catalana incluída no programa do Memorial Regàs 88, –Barcelona– baixo a dirección de Carme Portaceli.

1984

Publicase a súa novela *La fuite à cheval très loin dans la ville*, en Editions de Minuit, escrita antes da súa produción dramática. “O meu desexo máis absoluto é escribir novela. Se non o fago é pola simple razón de que non podería vivir diso”, declara.

1985

No mes de outubro estréase en Amsterdam o seu terceiro título, *Quai Ouest* non obtendo a unidade da crítica. Se cadra resultaba asfixiada por unha escenografía demasiado pesada. Patrice Chéreau pouco despois prodúceo e diríxeo no Théâtre des Amandiers-Nanterre. Publícase en Editions de Minuit e coñece unha gran sona.

Neste mesmo ano escribe un guión para Nikel Staff, que quería realizar el mesmo. O proxecto é abandonado rapidamente xa que non entraba dentro das normas habituais da escrita. “Tabata” foi representada unha soa vez en Avignón e dirixida por Hammou Graia dentro do ciclo “Osar amar”, foi levada ao cinema por François Koltès en Tobo.

Comeza a escrita dunha novela que xamais rematará. A novela convértese no grande desexo literario de Koltès.

1987

Dans la solitude des champs de coton (Na Soidade dos campos de algodón) é o novo espectáculo producido en Nanterre-Amandiers e dirixido por Chéreau, que posteriormente espertará un grande interese no Festival de Avignón, de 1988. A súa publicación en Editions de Minuit anticipa un ano a súa estrea. Retómaa Chéreau en 1995, interpretando el mesmo a personaxe do dealer... converténdose nun grande acontecemento en toda Europa.

1988

A súa versión de *Conto de inverno* de W. Shakespeare estréase en Nanterre-Amandiers no mes de marzo, baixo a dirección de Luc Bondy, espectáculo incluído no Festival de Avignón do 88. Escrita para Jacqueline Maillan e Michel Piccoli estréase no Théâtre Renaud-Barrault de París, en produción, como xa é normal, de Nanterre-Amandiers. O último espectáculo de B-M. Koltès, *Le retour au désert*, baixo a dirección de Patrice Chéreau e escenografía de Richard Peduzzi, que conforman xa a estas alturas un modelo exemplar de colaboración estable, xunto ao dramaturgo e actores como Casares e Piccoli. O deserto do que fala Koltès na súa última obra –publicada en Ed. de Minuit– é o da provincia francesa da súa infancia, cando estalaba a crise de Alxeria.

A súa derradeira peza 1988 é *Roberto Zucco*, dirixida por Peter Stein, na Schaubühne en Berlín en 1990 e estreada por primeira vez en Francia polo TNP baixo a dirección de Bruno Boeglin en 1991. A raíz dunha representación prohibida en Cambéry estala unha polémica político-moralista nas columnas dos xornais do país.

1989

Enfermo dende 1983 o seu estado físico pouco a pouco empeora dende 1987 ata a súa morte. Logo de múltiples meses de viaxe por México, Guatemala e Lisboa, morre vítima da SIDA, o 15 de abril de 1989.

3.2. Koltés: Obra

Roberto Zucco

1988 francés (Francia) - Editada por Editions de Minuit. Estreada en lingua alemana, dirixida por Peter Stein, na Schaubühne, 1990.

Dirixida por Christophe Rouxel, 1997 (coprodución Théâtre Icare, Centre culturel-Scène nationale de Saint-Nazaire, L’Aire libre).

Retour au désert

1988 francés (Francia) - Editada por Editions de Minuit. Estreada en 1988, dirixida por Patrice Chéreau.

Coco

1988 francés (Francia) - Editada por Editions de Minuit.

Tabataba

1988 francés (Francia) - Editada por Editions de Minuit.

Sallinger

1987 francés (Francia) - Editada por Editions de Minuit.
Estreada en Lyon, dirixida por Bruno Boëglin no Théâtre de l'El Dorado, 1977. Editions de Minuit, 1995.

Dans la solitude des champs de coton

1986 francés (Francia) - Editada por Editions de Minuit.
Estreada en Francia, dirixida por Patrice Chéreau, no Théâtre des Amandiers de Nanterre, 1987, posta en escena de Philip Boulay, 1995.

Quai ouest (1985)

1985 francés (Francia) - Editada por Editions de Minuit.
Estreada en Francia dirixida por Patrice Chéreau, no Théâtre des Amandiers de Nanterre, 1986.
Dirixida por Christophe Rouxel, Base sous marine de Saint-Nazaire, 1992 (coprodución Théâtre Icare, Centro Cultural Scène national de Saint-Nazaire, Festival des Tombées de la Nuit (Rennes)).

Combat de Nègre et de chiens

1979 francés (Francia) - Editada por Editions de Minuit.
Lectura dramatizada Combat de nègre et de chiens por Gabriel Monnet, no Centro Cultural da Communauté française de Belgique en París, 1979.
Difusión radiofónica realizada por Evelyne Frémy, para France Culture, 1980.
Estreada en Francia dirixida por Patrice Chéreau, no Théâtre des Amandiers de Nanterre, 1982.

La nuit juste avant les forêts

1976 francés (Francia) - Editada por Editions de Minuit.

La Marche

1970 francés (Francia) - Editada por Editions de Minuit.

OUTROS TEXTOS:

Les Amertumes (1970)

Dirixida polo autor, estreada en Estrasburgo, 1970.
Editions de Minuit, 1998.

La Marche - Procès ivre (1971)

Dirixida polo autor, estreada en Estrasburgo, 1971.

L'Héritage (1972)

Difusión radiofónica realizada por Jacques Taroni, Radio-France Alsace, 1972.
Retomada en France Culture realizada por Evelyne Frémy. Editions de Minuit, 1998.

Récits morts (1973)

Dirixida polo autor, estreada en Estrasburgo, 1973.

Les Voix sourdes (1973)

Difusión radiofónica realizada por Jacques Taroni, Radio-France Alsace, 1974.
Retomada en France Culture, realizada por Georges Peyrou.

NOVELAS:

La Fuite à cheval très loin dans la ville (1973)

Editions de Minuit, 1984.

Prologue (selección de novelas e textos cortos).

Editions de Minuit, 1991.

TRADUCCIONS:

O Conto de inverno de William Shakespeare.
Para unha dirección de Luc Bondy no Théâtre des Amandiers de Nanterre, 1988.

ENTREVISTA:

Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989).

3.2.1. O que di el da súa obra

Para Koltés o teatro, a escena, é como un lugar provisional, do que as personaxes semellan estar desexando saír. Neste espazo estase a plantexar un dilema constante: esta non é a vida de verdade, que teño que facer para fuxir deste lugar. «As solucións terían que acontecer fóra da escena, como no teatro clásico. Para os que pertencemos á xeración do cine, do coche, podería ser, dentro da escena, o símbolo do anverso do teatro: a velocidade, o cambio de lugar, etc. O que semella suscitar o teatro é o abandono da escena para atopar a verdadeira vida. Mais a estas alturas eu xa non sei se a vida de verdade existe en algures, e se abandonando para sempre a escena, as personaxes non se volven a atopar noutra distinta, noutro teatro, e así sucesivamente. Esta é a cuestión esencial que fai que o teatro permaneza. Sempre detestei un pouco o teatro, porque o teatro é o contrario da vida; mais sempre retorno a el, porque é o único lugar no mundo en que se di que aquilo que estás a ver non é a vida».

La Nuit juste avant les forêts (1976)

Dirixida polo autor, estreada no festival « off » d'Avignon, 1977.

«Andabas a doblar a esquina cando te vin, chove, non lle cae nada ben a un que se molle o pelo e a roupa, e de todos os xeitos atrevínme, e agora que estamos aquí agora que non quero verte, tería que secarme, volver baixar para arraxarme pero de todos os xeitos aquí estou, e agora que estamos aquí, agora que non quero mirarme, tería que secarme, volver baixar para arraxarme –polo menos o cabelo para non poñerme enfermo–, pero baixei hai un tempo, a ver se podería arraxarme, o malo é que abaixo están os imbéciles, apalancados: mentres secas o cabelo, quedan todos xuntos, sen moverse, non paran de mirar para ti nas túas costas, e volvíñ subir –tan só o tempo de mexar– coa roupa mollada, seguirei así, ata chegar a un cuarto: en canto esteamos instalados en algures, quitareimo todo, por iso busco un cuarto, porque na miña casa, imposíbel, non podo volver –mais non para toda a noite– por iso cando doblabas

a esquina, alí, cando mirei para ti, púxenme a correr, pensaba: nada máis doado de atopar que un cuarto para unha noite, se un o desexa de verdade, se o pides, a pesares da roupa e do cabelo mollado, a pesares da chuvia que te deixa indefenso se te miras nun espello pero aínda cando non o queres facer, resulta difícil non mirarte nun espello, con tantos como hai por aquí, nos cafés, nos hoteis, hai que darlles as costas, como agora que estamos aquí; incluso cando non queres facelo, resulta difícil non mirarte nun espello.

Dando voltas, sós, en plena noite, expostos a calquera enfermidade, e entón decátome do pouco que serven nais como as nosas, de que che serviu a túa nai: deuche un sistema nervioso, e logo deixoute en calquera esquina, baixo esta merda de chuvia, débil, confiado, porque decateime de que non desconfías de ninguén, cativo e nervioso como es, non desconfías de ninguén, mais non penses que os cabróns non andan por aí, que se esqueceron de ti, eu sei que están aquí mesmo, arredor de nós.... "

Bernard- Marie Koltés.

De noite xusto antes dos bosques, 1977.

Combat de nègre et de chiens (1979)

"En realidade, esta peza (Combate de negro e cans) xorde dunha visión furtiva, irreal, pero enormemente apaixonante: ¡A miña primeira visión de África! Cando baixei do avión, sentínme agredido por esa fortísima calor que pesa na caluga, que aplasta, e con tan só cruzar as portas do aeroporto, todas as ideas sobre África que tiña dentro da miña equipaxe petrificáronse nunha escena: un policía negro pegaba a un dos seus irmáns con fortes mocadas. Avancei entre a xente e de súpeto atopeime con esa barreira invisíbel, pero sempre presente, que divide simbolicamente aos Brancos dos Negros. Mirei cara os Negros. Tiña vergonza dos meus; pero nos seus ollos escintilaba un odio tan forte que apresado polo susto, corrín preto dos Brancos. Imaxínade no medio da selva nunha pequena urbanización de cinco ou seis casas, rodeadas de alambradas e vixiadas, día e noite por gardas negros armados no exterior. Hai pouco rematara a guerra de Biafra e bandas de saqueadores castigaban a rexión. Os gardas, durante a noite, para non quedar durmidos comunicábanse con ruídos fantásticos emitidos coa gorxa que se prolongaban ata chegar ao mencer. Foron eses sons dos gardas os que fixeron que tomase a decisión de escribir esta peza. Fóra daquel cerco tiñan lugar os mesmos dramas cotiás de calquera barrio pequeno burgués de París: o xefe de obras que se deitaba coa muller do capataz, cousas así. Aquel foi o meu punto de partida."

Bernard- Marie Koltés.

(entrevista con Njami Simon en "Bwana, Magazine", 1983).

Quai ouest (1985)

«No oeste de Nova Iorque, en Manhattan, nun rincón do West End, onde está o vello porto, hai unhas naves; hai en particular unha abandonada, unha gran nave baleira, onde pasei algunhas noites, escondido. É un lugar moi estraño,

un refuxio de mendigos, maricas, camellos, de axustes de contas, un lugar onde a policía xamais pon os pés, por escasas razóns. Nada máis entrar, daste conta de que estás nun lugar privilexiado do mundo, unha especie de cadrado misteriosamente abandonado no medio dun xardín, onde as plantas poderían ter medrado de xeito diferente: un lugar onde non existe a orde normal, senón outra orde moi curiosa, que se foi conformando. Tiven ganas de falar deste pequeno rincón do mundo (Peirao Oeste), é excepcional e, ao mesmo tempo non resulta estraño; gustárame contar esta estraña impresión que se sente ao atravesar ese espazo inmenso, aparentemente deserto, coa luz que vai mudando ao longo da noite a través dos buratos do teito, os ruídos dos pasos e as voces que resoan, os roces, alguén ao teu carón, unha man que de súpeto te aprisiona".

Bernard- Marie Koltés.

(entrevista con J.P. Han, Europe, 1983).

Dans la solitude des champs de coton (1986)

"Na soidade dos campos de algodón é unha historia de dúas personaxes. Unha conversa, un diálogo á maneira do século XVIII. Hai un blues-man imperturbabelmente amábel, dóce, un deses tipos que nunca se poñen nerviosos, que nunca piden nada. Os encontros apaixonantes. O outro é un agresivo un pouco desleixado, un punk do East Side, imprevisíbel, un tipo que me aterroriza. Atópanse, cada un agarda inutilmente algo do outro. Acaban zurrándose, mais é unha historia graciosa.

Non é que eu quixera ignorar a afectividade; senón que a afectividade tamén existe no comercio. Nunca me gustaron as historias de amor. Case non din nada. Non creo na relación amorosa en si mesma, iso é unha invención dos románticos... Cando se quere contar unha historia máis precisa hai que buscar outros camiños. Coido que o ***deal** é un xeito sublime"... A bondade absoluta non existe, se por un aquel habería que buscala nos monxes ou nos ascetas, quizáis eles son os únicos que atoparon unha resposta à vida, por iso son os verdadeiros marxidados... En realidade as relacións que establecen os humanos entre si son cínicas aínda que tinxidas de afectividade. Iso é o que complica todo e ao mesmo tempo proporciona argumentos que permitirían seguir escribindo durante toda a vida. O verdadeiramente interesante é captar a variación que existe entre cinismo e afectividade, entender cal é o xogo de proporcións. Non hai nada máis cínico que as películas sentimentais; eu prefiro o cinismo manifesto".

Bernard-Marie Koltés

(entrevista con C. Godard, Le Monde, 1986).

Le retour au désert (1988)

"Estaba en Metz en 1960. Meu pai era oficial, e naquela altura volveu de Alxeria. Ademais, o colexio Saint-Clément atopábase en pleno barrio árabe. Vivín a chegada do xeneral Massu, as explosións nos cafés árabes, todo de lonxe, sen opinión, e só teño impresións, as opinións non as tiven ata máis tarde. Non quixen escribir unha obra sobre a guerra de Alxeria (O regreso ao deserto), senón mostrar máis ben como

aos doce anos podes sentir emocións a partires de acontecementos que se desenvolven no exterior. En provincias todo transcorría dun xeito estraño: Alxeria parecía non existir, e pola contra os cafés voaban polo aire e os árabes eran arroxados ao río. Era esa clase de violencia á que un neno é sensíbel, aínda que non a entenda. Entre os doce e os dezaseis anos as impresións son decisivas, coido que aí decídese todo. Todo. No meu caso, evidentemente quizáis fose iso o que me levou a interesarme máis polos estranxeiros que polos franceses. Comprendín moi cedo que eran o sangue novo de Francia, que se Francia vivira só do sangue dos franceses converteríase nun pesadelo, algo parecido a Suíza. A esterilidade total no plano artístico e en todos os outros”.

*Bernard- Marie Koltès.
(entrevista con M. Genson, Le Républicain Lorrain, 1988).*

Roberto Zucco (1988)

“En febreiro de 1988 vin no metro o cartaz de «búscase» do asasino dun policía. Fiquei abraiado pola foto da súa cara, Máis tarde vin na televisión ao mesmo rapaz que, nada máis metelo na cadea, escapou dos seus gardas, subiu ao tellado e desafiou ao mundo. Foi nese intre cando me interesei pola historia. Chamábase Roberto Succo: matara aos seus pais aos 15 anos, logo tornouse «razoábel» ata os 25 anos, e de súpeto descarríase de novo, mata un policía, fúgase durante varios meses, tomando reféns, cometendo crimes, desaparecendo na natureza, sen que ninguén saiba quen é realmente. Logo, tras un espectáculo nos tellados, péchanon nun hospital psiquiátrico e suicídase do mesmo xeito que noutro tempo matara ao seu pai. Un percorrido inverosímil, unha personaxe mítica, un heroe coma Sansón ou Goliat, monstros da natureza, e abatidos por unha pedra ou por unha muller. É a primeira vez que parto do que se denomina normalmente suceso, un acontecemento, mais isto non é un suceso, un acontecemento.”

*Bernard- Marie Koltès.
(Le Monde, 1988).*

3.2.2. O que din outros da súa obra

“Eu non creo, no fondo, que Koltès estivera satisfeito do que din sobre iso de que os seus textos son poéticos. El afirmaría que o seu teatro é literario, simplemente por que está ben escrito...”.

Patrice Chéreau

“A consciencia de atoparse diante dun gran texto foi inmediata con **“De noite xusto antes dos bosques”**. Un gran texto de soidade, sen domicilio, sen dirección, xa que é un gran monólogo interior. Un inferno urbano, a imposíbel opinión da soedade contemporánea. Polo tanto é todo un mundo que fala pola voz deste estraño”.

Ferry Yves

“Ao longo das representacións de Peirao Oeste, atopámonos cun público moi novo, a miúdo nados na época na que a peza foi escrita, e eles reaccionaron de xeito inmediato. É unha escrita que lles fala directamente. Koltès neste sentido foi un visionario”.

Elisabeth Chailloux.

“L’Héritage” é unha peza de adolescencia e é unha peza da que Koltès renegou. Eu monteina xa que me pareceu que a tiña clara, que podería comprender todo o que el desexaba contar, e os porqués de negarse a ela. Polo tanto para min **“L’Héritage”** contén todos os Koltès en miniatura. Os temas centrais del están expostos, non variaron nada. Todos os materiais do futuro xa están aquí amosados”.

Catherine Marnas

“Teño a impresión de que se a obra de Koltès ten aínda hoxe vixencia, é porque ela toca a mitoloxía da morte. Este é o verdadeiro tema de **“Sallinger”**, previamente á morte.”

Jean-Christophe Sais

“Coido que Koltès non tivo tempo de rematar **“Zucco”**. Sen dúbida el tería revisado a peza, hai unha serie de desordes que tería cambiado. Estivo escrita na urxencia, xusto antes de morrer, e por medio da voz do propio Zucco que tamén ía morrer, é Koltès quen fala. Hai nesta peza un sentimento de urxencia moi forte. Escribiuna, di el, posuído por un gran desexo de escupila, e polo descargar da escena o máis rápido posíbel.”

Bruno Boëglin

“Roberto Zucco” é unha peza suicida, a historia dun home que camiña cara a morte de maneira consciente e que conta todo. Mesmo o corazón, pouco a pouco, desaparece porque non lle queda una voz ao final. Para ensaiala, eu coido que é preciso aferrarse ao real, ao verdadeiro. Para a escena final, eu suspendín a Zucco do teito do théâtre de l’Odéon; en Barcelona, estivo a unha altura de trinta e oito metros do chan”

Lluís Pasqual

“Combat de nègre et de chiens” é un conto fantástico que acontece durante unha noite. A noite do teatro, a noite de África, a noite dun lugar perdido. As personaxes búscanse nas tebras. Por un reencontro co invisíbel e co outro. Este é un teatro da fronteira, da escuridade do ser humano. É un teatro mitolóxico, dunha mitoloxía da noite.”

Jaques Nichete

“Todo o que eu pensaba que discernía en **“Le Retour au désert”** quedou todo trastocado. Eu non podo xustificar nin facer unha análise final. Este non é un texto que se pense,

senón que engancha como unha droga. Os actores, o equipo artístico e eu mesmo, estivemos todo o tempo fronte a unha materia en fusión que nos queima,e tolea. De certo, isto é todo o que eu podo dicir.”

Thierry de Peretti

“Entendo mellor a Koltès, durante moito tempo para min facíase un pouco hermético, un pouco inaccesíbel, en concreto dirixindo **“Tabataba”**. No fondo, as súas personaxes son constantemente devoradas polo seu interior. O seu teatro ten un pouco da orde da intimidade, non é xamais un teatro épico. Koltès escribe “moi preto” das personaxes. Isto ten moitas consecuencias: por exemplo, fai subir a Koltès aos pequenos lugares ou a lugares de paso, intermedios..”

Stanislas Nordey

“Despois de atoparme con **“Dans la solitude des champs de coton”**, decateime da miña incapacidade de lela só, tiven a necesidade de lela con outras persoas. Esta tarefa levoume un ano enteiro. No verán seguinte marchei de vacacións a África, alí aforaron as outras pezas de Koltès , e entre elas decateime que **“La Solitude”** ocupa un posto particular. A verdadeira comprensión xorde logo da representación, na escoita.”

Moïse Touré

“Lonxe de sobrecollerme, o traballo de Chéreau levoume a retomar **“La Solitude”**. Eu desexaría unha posta en escena núa onde naceran a musicalidade da peza, a súa poesía, e o seu humor. Eu lin **“La Solitude”** coma unha peza transcendental, esa que comprende todas as outras posíbeis a posteriori: este é o chanzo cero da súa bibliografía, a enerxía central, a orixe mais que a chegada ao fin..”

Christophe Bident

3.3. O Retorno ao deserto

3.3.1. Argumento

Koltès antes de comezar a escribir a súa peza **“O regreso ao deserto”**, fai unha árbore xenealóxica da familia Serpenoise, saga protagonista desta obra. Nesta xénese da peza sitúa a orixe das personaxes principais, Adrián e Matilde, clave fundamental para entender esta relación familiar, e como os acontecementos da saga determinan a actualidade da familia. Así pois escribe:

“En **1867** nace César Serpenoise, nunha cidade de obreiros. Aos **14 anos**, baixa á mina. A súa saúde fai que se lle asignara un traballo ao aire libre. Nomeado contable aos 18 anos, toma iniciativas moi hábiles y convértese, seis anos

despois, en contable xefe da mineira Rozérieulles. Non obstante, ao cabo de algúns anos, a mineira, outrora florecente, encóntrase nunha situación deplorable.

En **1900**, César é nomeado director xeral. Compra unha gran mansión no barrio burgués da cidade.

En **1908**, César compra a maioría das accións. A mineira xa leva o seu apelido. O mesmo ano, César casa discretamente cunha pranchadora: tres meses despois dá a luz a Matilde. Á mesma hora, noutra casa burguesa, ocorre o nacemento de María Rozérieulles.

En **1910**, a pranchadora dá a luz a Adrián e morre pouco tempo despois en estrañas circunstancias.

1911: César é electo alcalde da cidade.

1916: Nacemento de Marta Rozérieulles.

Matilde é unha adolescente ensimesmada. O seu irmán, ruidoso e violento, divírtese durante longos anos provocándoa. Viven logo sen verse, agás á hora das comidas, en silencio.

Unha tarde, no outono do ano 1930, Matilde paséase polo xardín, onde ten o costume de reunirse con María. Esa tarde, María non vén. Cando xa é totalmente de noite, Matilde é presa dun aturdimiento. Achégase a unha árbore e recósase, para caer nun sono profundo. Á mañá seguinte, o seu irmán descóbrea, durmida; avisa á serventa que a coida durante varios días dunha forte febre. Ao cabo de algúns meses, o seu ventre crece e César decátase do escándalo. Encerra á súa filla baixo a custodia da señora Queueu. Eduardo nace. Matilde é severamente castigada: durante un ano, é condenada polo seu pai a comer de xeonllos fronte a mesa familiar. María, inquieta por non ver á súa amiga, intenta inutilmente entrar na casa. Entón, busca outras formas para reunirse coa súa amiga: cortexa a Adrián, que acaba por casar con ela e é así como María logra ter acceso ao cuarto da súa amiga. Ao ano seguinte, María dá a luz a Mateo.

En **1933**, Matilde consegue escapar do seu cuarto para pasearse polo xardín. Volve quedar durmida e ao decatarse de que está embarazada unha vez máis, trama coa axuda de María, a súa fuxida da cidade. Toma o barco para Alxeria, onde nace Fátima.

En **1945**, César, na súa agonía, esixe ver aos dous fillos para repartir a herdanza: Matilde regresa cos seus fillos. César divide a súa fortuna en dúas partes, Matilde escolle a casa e, nada máis morrer César, esixe que saian dela seu irmán e seu sobriño. Matilde é acusada de ter relacións cos alemáns. Rápanlle a cabeza e é obrigada a fuxir de novo a Alxeria, deixando a Adrián na casa. Ese mesmo ano, María morre misteriosamente na súa cama. En setembro de 1960, Adrián recibe un telegrama da súa irmá anunciándolle que estará de regreso para a semana seguinte.

Aquí sitúase a acción da obra “O regreso ao deserto”
Bernard. Marie Koltès

3.3.2. Sinopse de “O Regreso ao Deserto”

É 1960. A guerra de Francia con Alxeria non dá rematado. Matilde Serpenoise, acompañada de Fátima e Eduardo, os seus fillos, volve á casa que herdou do seu pai, na provincia francesa, despois de moitos anos de vivir en Alxeria.

Matilde, que foi expulsada de Francia por unha suposta falta que cometeu, regresa a súa casa despois de 15 anos de exilio decidida a vingarse da súa familia e da pequena sociedade de provincias que a obrigou a abandonar o seu país.

Na súa casa esta agardándoa seu irmán Adrián, que agora ocupa a casa coa súa familia.

Dende o momento da chegada, o conflito entre os dous irmáns non decae en ningún momento. Se Matilde esixe o recoñecemento da propiedade da casa, o seu irmán pon en dúbida esta propiedade, ao abandonar Matilde a casa á súa sorte durante tantos anos.

A resposta de Matilde sempre é contundente: “ti herdaches a fábrica, eu a casa”.

Adrián non está disposto a convivir cunha estafalaria, alguén que desertou da súa condición social, e que agora volve, con dous fillos de non se sabe quen, a socavar os alicerces da familia, da casa e da boa sociedade burguesa.

Pero non son soamente os maiores os que teñen problemas de comunicación. Os fillos de ámbolos dous irmáns non acaban de adaptarse á situación. Fátima e Eduardo botan de menos o sol, a calor. Mateo, o fillo de Adrián non acaba de aceptar aos seus primos como novos propietarios da casa. A relación entre eles é tirante, non se recoñecen nos lazos de sangue nin na proximidade das súas idades.

Ademais Fátima atópase rara na casa, sente frío todo o tempo e ten estrañas visións que fan dubidar da súa estabilidade emocional.

Como resultado, a casa vólvese invivible, as disputas son continuas e os habitantes da casa que non están metidos de cheo no conflito, a ama da casa e un criado árabe, tentan *ṣen' cōnsēgūlō; fācēr' ēntrār' ēn' rāzōn' āōs' dōūs' irmāñs; ēn' frascados nunha disputa que está arruinando as súas vidas e a súa saúde.*

Cal é a saída? Alguén terá que ceder e abandonar a casa, a cidade... Quen o vai facer? A onde? Ao deserto, de novo?

3.3.3. Estructura e situacións dramáticas

As pezas de Koltés están moi estruturadas, moi ben construídas, narran unha historia; evocan ás unidades clásicas de tempo, espazo e acción. As súas pezas están consideradas como fábulas, pero nunca son parábolas, e aínda menos textos con aportacións sociolóxicas. As súas escenas son como metáforas do mundo, non dos diferentes grupos sociais aos que pertencen as súas personaxes.

“O regreso ao deserto” fala de historias de familia, da dobre moral, das discusións polas herdanzas, do segredo a voces dos fillos ilexítimos, e dos cartos... Son temas moi doados para facer rir, e por que non, un espello de realidades que nos rodean a todos.

Brevemente, “O regreso ao deserto” fálanos da familia francesa na que bruscamente interrompe dentro dela algo estraño.

Na fronteira do aceptable socialmente os lazos de sangue, o cariño condicionado, a violencia emocional, a agresión física, as cicatrices do pensamento, a palabra e o corazón; os peores aspectos da vontade humana enfrontánnos á única realidade irreversible; cada un de nós e a súas propias rupturas fronte un esquema de roles que nos desvastan no nome do “enfermo amor familiar”.

“O regreso ao deserto” está escrita como unha peza lúdica, unha comedia onde Koltés inserta referencias míticas de maneira humorística: o nacemento dos xemelgos negros chamados Rómulo e Remo é case como anunciar o nacemento dunha sociedade mestiza.

Nesta peza, ao contrario das outras, o autor fala dende o interior da casa, dende o propio núcleo familiar, e vai ensaiar unha escrita totalmente libre, na que reflicte a súa influencia Shakesperiana, acababa de traducir “Conto de inverno”. Movido polo xogo alternativo de admiración e rexeitamento das convencións teatrais, común aos novos creadores, rexeitando o repertorio de receitas tradicionais, reinventando unha paisaxe á intemperie, reclamando o valor da palabra ou someténdose á disciplina voluntaria das tres unidades, lugar, espazo e acción, soterrada desde o XIX.

Nesta peza flexibiliza un pouco esas tres unidades, combinando dúas divisións en cinco tempos:

1ª. Dramática e rítmica. Cada tempo divídese en tres ou catro escenas alternativamente

Cunha exposición no I, nó e desenlace na V.

2ª. De orde ritual: os catro primeiros tempos levan por título catro dos cinco rezos islámicos:

- SOBH (á alba)
- ZOHR (ao mediodía)
- ICHA (pola noite)
- MAGHRIB (á tardiña)

O último tempo, que coincide coa derradeira escena do V, leva o nome da festa que marca o fin do Ramadán.

Esta orde ritual marca a estrutura da iluminación da peza. En “O regreso ao deserto” a ambigüidade do xogo entre realidade, ficción e o material intertextual está, por dicilo dalgunha maneira, recollida polos elementos de traballo concreto e son abertamente amosados como un “engano da mirada”, ata o punto ademais que podes chegar ao final sen velos, sen decarte da súa existencia.

Tanto “De noite xusto antes dos bosques”, como “Na soidade dos campos de algodón” desenvólvense en tempos reais. “Combate de negro e cans” sucede nunha noite e “Peirao Oeste” en corenta e oito horas.

En “O regreso ao deserto” hai unha sensación de falta de continuidade temporal nas escenas. Tamén hai sensación de simultaneidade, debido ao paralelismo temático:

- 1º Fátima confíase a Matilde.
Matilde confíase a Adrián.
- 3º Fátima, Matilde e a pantasma.
Os rapaces, Aziz e o muro.
Adrián, os notables e o complot.

Aínda que nada nos poida confirmar esa sensación, o que si é evidente é que estamos ante unha temporalidade fragmentada, descentrada.

Se facemos unha análise realista podemos dicir que a peza desenvólvese nun ano, tendo en conta o tempo do embarazo de Fátima.

3.3.4. A acción

A acción desta peza sen dúbida está condicionada polo coñecemento do autor sobre Shakespeare, viña de traducir “O conto de inverno”. O autor entra na casa, nun espazo cheo de portas, entradas e saídas e varias accións que se sobrepoñen unhas ás outras, simultaneándose. Fai que a peza adquira unha estrutura de comedia de situación que en tantas pezas do teatro Isabelino se deixan ver. Analizando a primeira escena da peza podemos exemplificar a “anormalidade” en canto ás unidades da peza. Unha lectura pormenorizada fainos observar a acción en curva descendente da escena. A directora, Cristina Domínguez Dapena, di:

“Matilde volve por algo (para vingarse do seu irmán e da cidade enteira), e traendo algo (a guerra).

Chega por sorpresa e dedícase a crear conflitos, a investigar, a saber de todos, a rexoubar.

Trátase de vingar o pasado, do que seguramente Adrián será responsable.

Estamos ante unha situación potencialmente trágica, unha volta aos tempos da guerra para a vinganza.

Así que chegados a un punto de bloqueio. Os dous interlocutores acordan volver a comezar a escena, nun intento de profundizar no conflito sobre unha opinión palabra por palabra.

E sen chegar a un novo acordo ten que ser Marta, a segunda esposa, a irmá-caricatura de María, a que interveña para de novo activar a disputa e levala ao fin, un final aberto que promete novos encontros e novos conflitos.

Despois desta primeira escena, podemos pensar que a peza contará con múltiples enfrontamentos entre os dous irmáns. Nada máis lonxe da verdade. Ao longo da peza soamente contabilizamos dúas escenas de conflito dos dous irmáns. Son dúas escenas que acontecen á luz do día, aparatosas e case que protocolarias, como as grandes batallas. A vinganza de Matilde podémola observar a través de personaxes relacionadas emocionalmente con Adrián, o seu fillo, os seus colegas, e non as veremos coa mesma intensidade luminica, senón máis

cerca do claroscuro, da clandestinidade....É como se a guerra, en vez de consistir en grandes batallas estivese levándose a cabo por medio de guerra de guerrillas. Un medio moito máis asequíbel para os pobres, para os que veñen do sur.

“O regreso ao deserto” divídese pois, en escenas de alba, escenas de mediodía, escenas de serán e escenas de noite.

As escenas de día son as dos maiores, as escenas dos pais, as das grandes batallas. As escenas da noite é o mundo dos fillos, cheo de inseguridades, de complots, de irrealidades.

Certamente podemos plantexar unha división da peza soamente dependendo da luz:

- 1ª parte : día. Realismo (I e II).
- 2ª parte : noite. Temporalidade onírica. Aparicións, prodixios, absurdos (III, IV)“.

Baixo a vixilia nocturna, os espazos elixidos por Koltès para as súas pezas, agás esta na que a acción transcorre en parte á luz do día, converténdose sempre en espazos límites, na fronteira entre a vida civilizada e o mundo salvaxe. Cun forte muro que os separa, a casa do xardín e un océano entre Francia e Alxeria. Espazo neutro onde se dilúe a xurisdicción dos preceptos morais e o articulado das normas. Campo que oferta un silencioso amparo aos homes feridos pola urxencia e pola desgracia e permítese resolver necesidades que non atopan a luz do día. Nesta peza Fátima só actúa de noite, só fala de noite, só vive de noite. As personaxes feridas pola urxencia ou a desgraza permíteselles resolver necesidades que non atopan cauce á luz da policía diurna.

3.3.5. Análise das personaxes

“Teño a impresión de escribir linguaxes concretas, non realistas, pero si concretas, e teño a impresión de economizar o máis posíbel, dos meus textos só quedan as frases útiles, escribo como escoito ás xentes falar”.

B.M. Koltès

Inútil logo de liberarse das profundas e sabias reflexións sobre as evocacións míticas que provocan a imaxe da serpe, promovida polo apelido de Serpenoise, ademais de ser unha rúa de Metz, cidade natal de Bernard-Marie Koltès.

Así en Roberto Zucco, que ten como punto de partida un feito acontecido recentemente, é máis unha reconstrución mítica que unha recreación social. Os nomes en si mesmo son enigmáticos, como se as súas personaxes buscaran esconderse, evitar a realidade, os seus conflitos, a súa violencia, o paso do tempo. Non existe diálogo posíbel, non existe máis ca un estado de loita permanente.

As personaxes de Koltès constrúense e desenvólvense a partir da súa linguaxe. A palabra ten a súa función.

Se os observamos detidamente, as personaxes de Koltès dificilmente desvelan os seus sentimentos ou o seu pasado.

O pasado é unha carga que teñen que levar consigo e que ademais non deben de esquecer (Roberto Zucco tiña verdadeira obsesión en esquecer o seu nome). Como nunca desvelan o seu monólogo interior, as palabras son armas que lles permiten protexerse, ocultar os seus desexos, conservar as distancias, conservar ao fin, a súa soidade. As personaxes de Koltès son seres solitarios.

As frases das personaxes portan, moitas veces, figuras de combate: o ataque, o contra-ataque, esquivar, camuflar...

Os combatentes ben nos poden facer pensar en loitadores que se observan e teñen en conta as súas posicións, ou en animais que entáboan unha danza ritual ante un conflito territorial (o dealer e o cliente en "Na soidade dos campos de algodón").

E nesa danza, nese ritual onde se agachan as verdades a amabilidade simula o cinismo, a agresividade parece sempre a piques de estoupar.

Sempre na fronteira da amabilidade/agresividade é onde aparecen as verdades, como nos diálogos de Horn e Alboury en "Combate de negro e cans".

Esta retórica do rexeitamento, da defensiva pecha os camiños da reconciliación: unha chea de falsas concesións e mentiras irá pouco a pouco desfacendo o discurso ata o seu punto último: o enfrontamento salvaxe, agora si, verdadeiro e definitivo: "entón, con qué arma?" (*Na soidade dos campos de algodón*).

A gran particularidade da escrita de Koltès reside nesa estraña articulación entre a elevación dunha certa espiritualidade e a opción de vida que conleva gran dificultade, as súas personaxes viven ao límite.

En Koltès os heroes son monstros, dentro de espazos pechados, ameazantes, que parecen ser resultado do caos entre natureza e sociedade, os seres humanos están en loita permanente, sen que enfrontamentos étnicos ou rivalidades persoais expliquen a violencia dos seus combates: o home ve afectada a súa natureza humana ao aproximarse ao comportamento animal.. Cal identifícase co seu propio can, Cecile chámase a si mesma cadela, Adrián denomínase mono, e Zucco, rinoceronte. O Dealer fala sempre de "home ou animal".

O home de Koltès non ten clara a súa natureza humana, e ese conflito sobre a súa consciencia profundiza a ruptura co outro e aviva a violencia da linguaxe.

No teatro de Koltès hai personaxes que negan o mundo exterior, que o describen como unha "xungla" na que non fai falla adentrarse; están moitas veces rodeados de altos muros de onde non queren ou non poden saír. Dentro desa incomunicación hai un feito curioso: as linguas estranxeiras: o español, o árabe, o alemán, permítenlles fuxir do seu peche. Incluso, ás veces esas palabras como lle acontece a Cecile, son as palabras dos seus sonhos, en *Combate de negro e cans*.



Matilde

Nada en 1908 é unha muller que crece silenciosa e ensimesmada na casa familiar dunha pequena vila do noroeste de Francia.

Matilde vive no seu mundo de ensoños illada do carácter ruidoso e violento dos homes da familia.

Na súa xuventude, Matilde faise amiga de María Rozerieu-lles (filla do home a quen César Serpenoise desposou da súa fortuna).

Teñen unha relación tenra e sinxela chea de complicidade e agarimo.

Unha tarde de outono na que Matilde espera a María no xardín no que soen reunirse, María non aparece e Matilde cae nun profundo sono do que sae preñada. O castigo do pai é exemplar. Un ano comendo coa familia de xeonllos.

María casa con Adrián para poder ter acceso a á súa confinada amiga. Nace Eduardo. Tres anos despois a historia repítese.

Matilde foxe a Alxeria axudada por María. Alí nace Fátima.

No ano 45 o pai está a morrer e reúne aos seus fillos para repartir a herdanza. Matilde escolle a casa. Á morte do pai, Adrián acusa á súa irmá de colaborar cos Nazis para non darlle o seu. Rapada e humillada destérrana a Alxeria. Pouco despois María morre en estrañas circunstancias.

Corre o ano 60. Alxeria é un país en guerra. Matilde volta para vingarse.

Todo este percorrido persoal, temporal e xeográfico converte a Matilde, unha muller plena xa entrada nos 50, nunha persoa dura e vingativa. É unha muller obrigada ao cambio, á fuxida, ao exilio. A prematura maternidade de Matilde, a súa condena ao silencio, o amor incondicional de María, a fuxida e o afastamento deste amor. A vida noutro país. Un país ocupado por xente coma ela, coas súas orixes e cultu-

ra, mais un país alleo. Alxeria ten outro clima, costumes, relixión, lingua, raza...

Todo o anterior engade á súa personalidade fráxil e soñadora a dureza e a resistencia da área do deserto. Mentres espera o momento da vinganza, Matilde preserva a súa pel occidental do sol abrasador.

Fátima

Fátima é unha muller (nena) de 27 anos. Concebida en Francia e nacida en Alxeria.

Fátima. Desarraigada e tímida. Soñadora, fantasiosa, crédula e desesperanzada. Á volta á terra nai, ten como obxectivo descubrir o segredo que agocha o drama da súa familia.

Chega a Francia nun mencer de outono. Chega e instálase no seu corpo un frío glaciador que a atravesa e xa non a abandonará en toda a obra. Mais ben vai a peor e servirá de coartada para ocultar o seu gran segredo. A base de cubrir o corpo para alonxar o frío e agachar o seu embarazo productivo dunha noite de sono no xardín co gran paracaidista negro.

Os seus fillos, Rómulo e Remo, refundarán a cidade a través do caos. Provocando a fuxida do tío e a nai para non asistiren a tal acontecemento.

Fátima é unha muller afeita ao fronteirizo, transcultural e transcontinental.

Eduardo

Eduardo 28 anos, froito do primeiro pecado orixinal da súa nai. Traizoa as súas orixes. Pensa máis coma alxeriano que coma francés. Non se reconece na nova terra de promisión na que o trouxeron de volta.

Eduardo, coma todos os traidores, non ten patria. Estranxeiro en Francia e en Alxeria.

É coma todos os homes en todos os lugares do mundo. Vai ao seu aínda que isto o obrigue a ir na contra dos seus principios, intereses, orixes.

Eduardo devece de ganas de acción. A súa vinganza ten que ser física aínda que isto non leve a ningures e só termine no cataclismo.

É, aínda que non sexa consciente, un inadaptado social. Engánase a si mesmo co discurso falsamente intelectual. Cando o verdadeiro poder transformador da sociedade e o entorno que ten a creación (poder que Fátima ten no seu corpo co embarazo de xemelgos mestizos).

El opta pola destrución e a guerra aínda que isto o leve ao remate e á súa propia desaparición.

Eduardo é traidor pois nel reaparecen os pecados familiares dos homes da casa.

Maria

Filla da burguesía que creou a "grandeur" francesa. Namorada en segredo de Matilde, a María non lle queda outra que casar con Adrián para estar cerca da súa amiga.



María é un ser cheo de desexos incumpridos, inmaterial coma as aparicións que protagoniza, está presente polo que foi e supuxo.

Testemuña muda da traizón do irmán silenciada por unha morte misteriosa. Segredo latente que sobrevoa o drama.

Coma todas as vítimas María é rancorosa e vingativa. Cordeiro na pel mais chea de ira e rancor.

Marta

É a Irmán menor de María, é outra vítima. Só ten 44 anos e xa é unha vella alcólica. Acepta ser a substituta no leito e isto levouna á soidade e á bebida. Illada no seu mundo interior é como unha aparición en corpo presente de María. Marta vive no mundo perfecto, pechado polo vao do alcol. Vagando as 24 horas do día pola casa vestida coas mellores galas do seu tempo de gloria, na época do seu casamento con Adrián.

Para ela todo vai ben. O seu home ámaa, a súa familia apréciaa e os criados respéctanna. Cre no poder balsámico do diálogo nunha familia que soluciona os seus conflitos coa pelexa, a guerra, a traizón e o asasinato.

Adrián

É o irmán menor de Matilde. É un home ruidoso e violento, caprichoso e cobizoso no mundo patriarcal pechado da familia Serpenoise.

Encárgase, dende o primeiro pecado da súa irmá, de marcala e de encher de insidias a cabeza do seu pai César.

Obsesivo e dominante necesita ter o control de todo. Se non o consegue de xeito indirecto, argallando complots, non dubida en recorrer á traizón e á violencia.

Aínda que con categoría de gran empresario, o mundo de Adrián é pequeno e mesquiño. Para que nada cambie non para de poñer barreiras e muros.

Matilde é a inimiga a combater e ironicamente a única saída para que todo siga como está.

A fuxida xuntos para non asistir ao derrube da familia.

Mateo

Mateo, 28 anos, fillo de María e Adrián. Alto, forte fermoso... un adonis fillo da burguesía francesa mais totalmente incapaz. Devese por pasar á acción. Criado ata a adolescencia baixo o cariño protector da súa nai asiste ás dúas voltas à terra de Matilde e os seus fillos coa sensación de que chegan uns intrusos que veñen a relevalo do seu posto. Ao mesmo tempo envexa a liberdade que estes teñen de fuxir do cárcere no que o seu pai converteu a casa familiar.

Mateo é un rapaz contradictorio. Na forma é un home perfecto e guapo, no fondo é soñador, intelectualmente incapaz, covarde e polo tanto será a vítima perfecta do drama que vai desencadear a chegada dos retornados.



Mateo admira a capacidade de Eduardo, os seus coñecementos, aínda que sexan superficiais, a súa vida no estranxeiro. Eduardo é para el a ponte que o conecta co exterior.

Desexa a Fátima pois representa para el o misterioso mundo da muller, mundo que descoñece totalmente tanto no plano afectivo coma físico, estando xa cerca dos 30.

Plantieres

Xefe da represión e membro da OAS foi o brazo executor da acusación contra Matilde. As accións terroristas deste cuarteto maligno son o telón de fondo da obra. O resplandor do atentado no café árabe é a luz da última aparición Mariana. Plantieres é o dono da cidade.

Borny

É o avogado. Forma parte do cuarteto da morte pero é un covarde, mixirica e medroso. O medo parálizao impedíndolle a fuxida.

Sablon

É o prototipo do traidor covarde que acusa aos compañeiros de ter medo e ganas de fuxir. Ao final é el quen foxe e traizoa.

Siña Queleu

É a criada da casa e leva anos asistindo ao espectáculo da vida allea. Preocúpase soamente do seu mentres os outros non lle estoupén no fociño. Esta falta de perspectiva convértena nun vulto para os seus amos.

Como todo observador está atenta ao momento no que xorde o caos para facerse co control porque no fondo, son os criados os que mandan.

Azziz

Asistente. Controlar ao fillo e aprovisionalo nas escapadas segredas. Só quere que o deixen en paz pero iso no seu caso é imposible, é o asistente.

Vive como pode, sen apaixonarse, veo todo e non recorda nada. Ten o corazón dividido, alxeriano e francés ao mesmo tempo ,só quere vivir e ter cartos, pero estes son poucos e a dualidade das súas obrigas, imposto para Francia e axudas a FLNA déixano sen un can. É tan fácil vivir sen sentir nada, sen facer nada. Aziz é o mediador nato mais non por interese senón por non facer nada. Tanto ten vivir ou morrer. Ao final é a vítima, ao final morre vítima da súa dualidade por non decidir con quen quedarse.

Saifi

É o típico dono de café, non quere líos e coma todos os que non queren líos acaba metido ata o fondo neles.

O gran paracaidista negro

É carne de cañón dos pais da patria. Non pensa, só actúa segundo as directrices dos que mandan. Móvese por instintos. Os máis básicos. Fame. Frío. Ganas de sexo... Sempre preparado para matar ou foder.

3.3.6. Lingua e estilo. A linguaxe

A densidade do texto en Koltès é ao mesmo tempo o estimulante da peza e o obstáculo.

O seus cinco textos teatrais evocan un universo persoal, cheo de sutilidade e complexidade, onde a palabra é o vehículo privilegiado da acción e debuxo das personaxes. É dunha rotunda consistencia. Considérase como o Poeta de espazos residuais, abandonados de toda especulación urbana ou desenvolvemento urbanístico, menos nesta peza que a acción desenvólvese dentro da casa, e os seus protagonistas pertencen á burguesía "desta nosa boa vila". Espazos de intemperie, convertíndose en territorios desolados onde os seres humanos que encarnan ás súas personaxes teñen que liberar unha loita na que a miúdo intervéñ a propia supervivencia. Relacións e linguaxe de intercambio, de tráfico, de extorsión ou de comercio que revelan unha mirada descarnada da condición humana, despoxada de toda condición afectiva, o tufo idealista do sentimento. É un tema sempre explícito e agochado, a denuncia do racismo, o seu desmascaramento, a certeza de que o único sangue novo



que pode facer saír adiante e refrescar a Occidente é a dos inmigrantes.

Nas outras pezas de Koltès a palabra é o primeiro vehículo negociador ante os conflitos.

Aquí impónse a enerxía do diálogo. O terreo coñecido común, onde se desenvolve o conflito, e o humor evidente da peza, son dúas diferencias claves con respecto a outras pezas de Koltès.

Cando Koltès chega ao teatro acaba de superarse a crise dos setenta: despois do apoxeo do teatro de imaxe e do teatro social e político nos anos sesenta/ setenta, a figura do director eríxese como a primeira voz do feito teatral. O director apóiase en textos de prestixio para facer versións con grandes medios e esquece ao dramaturgo contemporáneo, non aposta por el.

No medio deste panorama xorde a figura de B.M.Koltès, e rapidamente é apoiado e representado polos grandes directores nos grandes teatros de Europa.

Cómo foi isto posible?

Koltès seduce aos creadores ofrecéndolle unha volta ás orixes. Retoma principios dramáticos xa esquecidos. Volve ao drama, á loita de contrarios.

As pezas de Koltès, como as dos clásicos, son híbridos, son pezas para representar, pero tamén son obras literarias para ler.

Pero como obras literarias, o lector sitúa perfectamente a acción teatral e vólvese un imaxinario director da peza.

Koltès pecha aos seus personaxes en espazos reais, pero esa inmediatez referencial non quere dicir que se limiten a ser o que representan.

No seu teatro sempre estala a tensión entre o concreto (a palabra, o espazo) e o abstracto (as accións, o monólogo interior das personaxes).

Sen decatarnos, o anecdótico pasa a ser alegórico. A tensión estoupa entre o ser e o dicir. O drama estoupa entre o conflito exterior. A acción acontece nun espazo concreto porque seguramente a acción forma parte do espazo mesmo.

Hai unha tensión trágica no teatro de Koltès que seguramente ten que ver coa forma, non coa acción da que falamos.

Esa tensión trágica nace á vez da tensión da desorde e do movemento para resolver a desorde . A resolución da tensión trágica sempre ten que ver co sufrimento, a loita, a morte.

Esta tensión trágica está na forma pero non no seu sentido.

O sentido do seu teatro non é trágico porque a acción dramática sempre é posíbel. Non hai predestinación inamovíbel aínda que iso se pode cuestionar en Roberto Zucco.

En Koltès a acción sempre é eficaz e o xesto, libre.

Os comezos das pezas de Koltès son elementos claves no seu teatro. Son ademais os momentos de maior ilusión.

No primeiro momento propónse a idea esencial. Nesa proposta non aparece imposibilidade de comprender a desorde que dá sentido á peza.

Se a volta ao drama define o estilo de Koltès, o conflito, como xénese do drama é algo fundamental e parte substancial del.

Ao recuperar o conflito, recupérase o drama en canto loita de contrarios. Soamente dese xeito podemos entender os temas predilectos en Koltès:

- Pór cara a cara personaxes que nunca deberan de atoparse, como en "Na soidade dos campos de Algodón".
- A irrupción do terceiro mundo na sociedade industrializada occidental que queda magnificamente exemplarizada en "O regreso ao deserto" ou en "Na noite xusto antes dos bosques".

O tratamento dos temas faise sempre por medio do conflito e sempre sometendo ás personaxes a estrañas leis que os converten en metáfora grotesca da nosa condición humana.

A outra grande característica do teatro de Koltès, igual que a retórica, é a importancia da imaxe, o sensible aos ollos, ata o punto de que ás veces considerouse como un autor naturalista. En todas as súas pezas o Espazo está considerado como un elemento de moita importancia dentro da linguaxe, as personaxes constantemente nomean os seus lugares de acción. Toda esta sensibilidade está expresada por medio da lingua, como di Heiner Müller " Koltès fai coa lingua o mesmo que o cine coas imaxes", os espazos en

Koltès convértense en metáforas da vida, ou dun aspecto da mesma que nese contexto fica sobredimensionado. Espazos privilexiados regulamentados por unha orde propia que substitúe a orde cotiá ao que está sometido o resto da cidade, un espazo no que os seus moradores conflúen movidos por razóns segredas.

A importancia de nesta hora e neste lugar, Koltès di que lle gustaría escribir unha peza como se constrúe un hangar, levantando primeiro unha estrutura que vai desde a cimentación ata o teito, antes de saber que é o que vai conter, un espazo amplo e móbil, unha forma sólida que poida conter outras formas dentro dela.



4. Proposta artística

4.1. A Dirección

4.1.1. A directora - Cristina Domínguez Dapena

SOBRE A POSTA EN ESCENA

Un traballo en equipo

“Unha posta en escena é unha opción. Tamén é unha decisión.

A decisión comeza cando escollemos un texto e non outro. Hai moitos motivos para que isto sexa así, teñen que ver coa necesidade de contar, de falar sobre temas que consideramos “importantes”, dentro dun espazo e tempo determinados.

Cando escollín “O regreso ao deserto” para abrir temporada nun teatro público (o teatro de todos-as galegos-as) foi porque pensei que necesitamos comezar a falar do que sucede cando xentes de outros lados, de outras culturas, “xentes diferentes” achéganse ás portas das nosas casas para franquealas e dicirnos que queren entrar, e ocupar un espazo que tamén lles pertence.

Nós, entrementes podemos subir os muros que nos rodean, podemos parapetarnos dentro e non deixar que a xente que nos importa saia delas, para defendernos do estraño, do inimigo... pero a realidade é teimuda e vainos facer ver o outro lado da porta, do muro que rodea as nosas posesións e vai obrigarnos enfrontarnos co outro.

Aínda así, un tema pode ter múltiples interpretacións, e é bo que así sexa. Se no día a día nada é branco ou negro, sen máis, tamén temos que aplicarnos o conto no teatro, e deixar portas abertas para que cada quen poida facer a súa interpretación

Logo está o cómo, cómo levalo á escena, cómo falar deses temas “importantes” para que a xente os considere como tales e non simples anécdotas.

É curioso cómo un director ou directora soamente atopa un camiño para contar algo, que ademais, quere que teña non soamente unha, senón varias posibles interpretacións.

Cada autor lévanos por camiños e por estéticas diferentes, e seguimos fieis a ese camiño até o final, até a estrea do espectáculo, para non perdernos por atallos que nos poden levar a paraxes que non son os realmente desexados.

Por último, as decisións máis importantes que tomamos nunha posta en escena son as que inclúen á xente que nos acompaña no camiño, o reparto, o equipo artístico, que serán coautores da posta en escena, influíndo decisivamente no resultado final.

Nada do imaxinado ten sentido se non podes comunicar aos teus compañeiros-as de viaxe a dirección que queres darlle ao espectáculo. Esa é realmente a característica fundamental do teatro, o seu carácter comunitario, que fai da arte teatral o resultado dun traballo en equipo”.

4.1.2. Axundante de dirección - Anabel Gago

“Creo que foi un privilexio asistir ao proceso de creación deste espectáculo.

Partimos dun texto absolutamente xenial que nos encantou a tod@s.

“O regreso ao deserto” de B.M. Koltés.

Era tan potente o que dicía que parecía increíble que aquilo fose unha comedia.

Dous meses despois de moito traballo conseguimos despegar a historia do papel e convertila nalgo vivo.

Os personaxes semellan persoas de carne e óso capaces de comunicar máis alá das palabras os desexos e as frustracións dunha comunidade burguesa que vive de costas a unha guerra colonial.

Son o brillo de moitos seres humanos, entre os cales posiblemente esteamos nós tamén.

O resultado é unha obra dinámica, variada, divertida, comprometida e cun humor moi ácido do que agardo gusten saborear .

E todo isto foi posible grazas á selección e á coordinación dun amplo equipo de profesionais que se implicaron con paixón neste proxecto.

Nunca deixará de abraíarme contemplar o resultado dun bo traballo en equipo; e penso que este é un deles”.

4.2. Conversas cos interpretes

MATEO / Tony Salgado.

“Quen é Mateo?”

Mateo é un xoven burgués duns vintecinco ou vinteseis anos. Un fillo de papá. Nunca mellor dito pois a súa nai morreu en estrañas circunstancias (o espectador avisado saberá como). É un rapaz sobreprotexido. Por isto mesmo é un prisioneiro na súa propia casa. Feito no que non reflexiona (actividade esta bastante complexa de máis para el) ata que lla invaden a súa tía e os seus curmáns, verdadeiros propietarios da mesma.

Tanto polo que está acontecendo na época en Francia a raíz do conflito franco-alxeriano, o exterior é na opinión de Adrián (o seu papá) un lugar perigoso, unha xungla. Para un francés acomodado de provincias.

Cando Mateo naceu o seu pai construíu uns muros altos para illalo pois “non quería que este fillo dun macaco vise a selva, os insectos, as feras e os cazadores”. Mateo non coñece mundo, descoñece por completo a realidade: só visitou a igrexa e a fábrica do seu pai, o seu herdo. Por non saber, non sabe o que é unha muller, é dicir, sabe o que significa a palabra “muller” pero non “coñece” muller. E esta é a explicación de por que reacciona como o fai coa súa prima. Espértanselle os instintos carnaís máis primarios e iso condúceo á necesidade de transgredir os límites.

É a segunda vez que sente ese impulso. A primeira é un impulso máis racional: víase invadido e sentía a necesidade de reforzar a súa autoestima perseguindo un ideal: o do heroe francés que rescata o seu país, as súas posesións, da invasión do inimigo. Cando é insultado na súa propia casa, quere que nenos, mozos, mulleres e ata inimigos lle teñan admiración e respecto. Cando é incapaz de defender o seu espazo quere ir defender un territorio estranxeiro máis perigoso. Cando non é capaz de atravesar o muro da súa casa quere ir á guerra a un país lonxano. Cando non é capaz de enfrontarse ó pai pretende loitar no exército...

En fin, un cúmulo de contradicións que impulsan e refrean a Mateo, que non é mal rapaz, pero que non ten demasiadas luces. E alguén con poucas luces é capaz de asoballar a unha muller por considerala inferior, a un criado por non ter o seu mesmo estatus, a alguén con menos músculo, e de degradarse e corromperse a si mesmo polo feito de acadar un chisco de “liberdade”. E no tránsito irase dando de fociños coa realidade e descubriendo que o mundo non é tan bonito nin está tan ben pensado como parecía dende a súa gaiola.

Ademais, en troques de cultivar o seu intelecto para medrar moral, intelectual e persoalmente, cultiva o su corpo co que se converte nun brután incapaz de salvar a barreira do pai porque os músculos non libran a ninguén de ser un pusilánime e un covarde. Por iso actúa de noite, ás agachadas.

Visto dende fóra, na súa gaiola, Mateo parece un auténtico macaquiño. Pero eu quero velo dende dentro. Xa me contaredes”.

FÁTIMA / Rocío González

“Son Fátima, filla de Matilde e irmá de Eduardo.

Tamén son Fatma, filla do profeta e nada en Alxeria. Alí nacín e alí me criei.

Tamén son Carolina, así me chama meu tío Adrián. El di que estou tola e que son unha raposeira.

Pero eu non estou tola, só teño frío, un frío terrible desde que cheguei aquí. Nin na casa, nin na xente existe a calor.

Non entendo o frío e asústame máis que a guerra.

O único que me consola é o xardín, a noite e esa estraña claridade que desprende María. Ela fáleme do pasado. Hipnotízame.

Por iso só me movo na noite, como unha gata. Nela enxendrei o futuro.

Fátima polas noites, polo día durmo, xogo, observo e morro de frío.

Agora todos marcharon, remataron as disputas na casa. Boto de menos a Eduardo. Gústame pensar na idea de que está aí, suspendido, flotando no universo.

Estou sorrindo, creo que tamén vou marchar.”

MARTHE ROZÉRIEULLES / Josefa Barreiro

“Que dicir de Marta? O primeiro que se me ocorre é que “ é breve pero intensa”, tamén que “ é dramática e divertida” pero non en momentos sucesivos senon simultaneamente.

A súa historia. Marta é unha muller da burguesía provinciana francesa que casa co viúvo da súa irmá maior María. Educada nas boas maneiras e na máis estrita relixiosidade vive illada do que pasa no mundo , cando a verdade tenta tocala ela sèrvese do alcol e da relixión como escape. Practicamente a única persoa coa que se relaciona é Fina (a Siña Queuleu) que tamén é a súa única amiga e de quen recibe un pouco de cariño,os demais a ignoran.

A súa fisicidade. Marta é unha persoa educada, de maneiras delicadas e boa anfitriona aínda que meta a pata.Tenta que todo vaia ben...,esconde... Non é un personaxe cos pés na terra , o seu ce ntro enerxético vai cara o peito, cabeza... Tampouco está centrada no seu eixo , oscila...”.

EDUARDO / Alberto Rolán

"Eduardo é unha personaxe nado en Francia pero criado en Alxeria, fillo de Matilde e irmán de Fátima.

Esta personaxe é un claro exemplo da complexidade das personaxes Koltesianas, xa que ten certas analoxías con outras personaxes doutras obras que conforman un universo particular no que destacan os seguintes conceptos:

- 1. O mundo como cárcere.** Ó igual que a personaxe de Roberto Zucco ou a personaxe anónima de A noite xusto antes dos bosques, Eduardo ten como máxima a elaboración dunha serie de leis e regras científicas para desaparecer da face da terra e aparecer no espazo exterior (metáfora de suicidio). Roberto Zucco recorre ó asasinato en serie para escapar da mundanal cadea; o estranxeiro de A noite loita por escapar das realidades da discriminación ás que é sometido, sentíndose estranxeiro (preso) onde queira que vaia.
- 2. A busca da liberdade.** Que os leva a fuxir (no caso do estranxeiro de A noite), a matar (no caso de Roberto Zucco), a desaparecer (é o que fai Eduardo).
- 3. O feito racial como confito.** Aínda que en O regreso ao deserto non é o conflito central da obra, si aparece coas personaxes que veñen de Alxeria sobre todo Eduardo e Fátima que viviron toda a vida alí, e as personaxes de Aziz, Saifi, e o paracaidista negro ("meteco"; elemento constante no teatro de Koltes, permítelle pór en boca dos estranxeiros o seu idioma de leite, o francés).

Aínda que esta obra é a menos koltesiana de todas (a composición dramática, os espazos, a temática), a personaxe de Eduardo si cumpre o esquema de personaxe "tipo" que conforma o Universo Koltés."

MATILDE / Luisa Merelas

"O outro día soñei que miraba pola fiestra dunha casa no campo, situada no alto dunha montaña (era unha casa na que eu vivira na realidade). Diante dos meus ollos pero cara abaixo había unha superficie talada de árbores, e detrás desta superficie, máis abaixo na ladeira da montaña, víase o mar, unha praia pequena. A miña sorpresa foi que eu, que vivira durante anos naquela casa, non sabía que existira unha praia detrás daquelas árbores, e aquel día que estaba alí de casualidade, descubrín que había outra realidade. Pois eu como no meu soño espero ir descubrindo a realidade da miña Matilde, xa que as árbores aínda non me deixan ver o seu mar."

Soñar cunha praia significa: a realización dos desexos de repouso, de tranquilidade. Cunha casa refírese ao xeito que construímos a nosa vida, representa seguridade e protección, a gran nai...; o bosque é o reino do feminino.

ADRIÁN / Celso Parada

"Adrián Serpenoise é un home violento e ruidoso, o mesmo que seu pai. El, o seu pai, era un home acostumado a infrinxir castigos físicos aos seus fillos e preferiblemente á súa filla Matilde, irmá de Adrián. Quizáis, por iso, Adrián, sempre se divertiu provocando á súa irmá Matilde, coa que

mantén unha relación de amor-odio, e á que sempre lle botou en cara o feito de ter uns fillos ilexítimos. Adrián é un home provinciano, que sae pouco da súa casa (porque lle mancan os zapatos) e desconfía do mundo exterior. Vive ensimesmado nun mundo murcho e de valores caducos e por iso teme que o seu fillo Mateo, ao que losquea constantemente, marche para o exército. Adrián é unha metáfora perfecta do home "conservador", ao que calquera movemento que non sexa a rutina do seu entorno: as paredes agretadas da súa casa, as ruínas da súa fábrica, o esmorecer dos días sen máis; pode provocarlle unha reacción de mono violento, que defende a súa manada, sen pensar que máis aló do seu territorio, dos seus piollos, pode haber outros horizontes. Adrián é un mono, un gorila primario e primitivo, que bate no peito cando se sente ameazado. E como se interpreta a un mono?. Sen dúbida, facendo aflorar ese pequeno goriliña que TODOS levamos dentro. Pero sen facer o mono..."

SIÑA QUEULEU / Pilar Pereira

"Esta personaxe é clave nesta peza, por ser a testemuña da historia familiar dende sempre. Alí estaba ela para os crír, ver medrar, e compartir as súas miserias e poucas grandezas. Ela quereos, ela sofre, ela sacrifica a súa vida pola familia Serpenoise. Algo tirou en limpo: unha filosofía profunda da vida, unha entereza fóra do común, é claro... unha gran sabiduría".

MARIA / Urxia Gago

"Glamour" é unha palabra francesa, pero para afacerme a ela, ao seu significado, acudín ao mundo da cinematográfico dos anos 60, en Hollywood. Gloria Swanson en "Sunset Boulevard" proporcionoume os referentes para construír a María. Ambas personaxes comparten a decadencia, o resentimento e a terrible impotencia do non ser, da negación da propia existencia".

BORNY / Alfredo Rodríguez

"Un chapeo e unha cámara de fotografar.

Borny é un personaxe que ten sentido dentro dun grupo, o avogado, dentro do clan dos conspiradores. Un chapeo e unha cámara de fotografar, son as pistas simbólicas desta personaxe, un chapeo que significa a súa clase social dentro da vila, nunha sociedade burguesa, e unha cámara de fotografar como elemento simbólico de testemuña, de testar, de dar fe,... É unha personaxe especialmente coral, funciona dende os outros do clan e para os outros, ao servizo do grupo, da pinclada de confabulación de status social e define a situación de Adrián dentro da vila, unha das forzas vivas. Un chapeo e unha cámara de retratar e con iso perfila unha personaxe, e con escoita, dentro desas escenas corais nas que aparece, dúas nas que se define, e sobre todo axuda a definir".

SABLON / Vicente Montoto

"A liberación de Europa polas tropas aliadas e da URSS tras a derrota do exército hitleriano, esperta anxeos de liberda-

de tamén en Alxeria e outros países dominados por potencias coloniais.

O intento nazi de dominación de Europa contou con cómplices necesarios nos países sometidos. Sablon, o meu personaxe, prefecto dun departamento francés, é simpatizante e colaborador dos ocupantes alemáns vencidos. Pasa a formar parte da oposición ós acordos cos alxerianos que converten a Alxeria nun país libre, despois dunha cruenta guerra con Francia. Esa oposición chámase OAS, organización armada secreta.

Esta organización armada, secreta e terrorista, é o xermolo do actual FN, (fronte nacional), partido de extrema dereita liderado por Le Pen”.

SAIFI / Mohamed Azibou

“Para min é unha persoa moi complexa ou máis ben o froito das circunstancias históricas do momento. É unha persoa tensa, insegura, representa a maioría dunha xeración Alxeriana, o mellor do terceiro mundo en xeral, xa que nesa época tiñamos guerra en toda África para tentar poñer fin ao poder colonial imperialista.

Alxeria vivía uns momentos históricos moi duros, empurrando à emigración á meirande parte dunha xeración, para saír do país, fuxindo do horror da guerra: Algúns integráronse na sociedade de acollida, outros quedaron à marxe, como espectadores e outros continúan a loita no exterior.

Nesta situación está Saifi, comezando unha nova vida... isto adquire relevancia na súa personalidade resultándome unha tarefa difícil”.

PLANTIERES / Cesar Goldi

DIARIO DE ENSAIOS 27-9-06
(faltan 23 días para a estrea)

Onte estiven vendo a tele até as 3 a.m. e , polo tanto, levanteime tarde. Non fixen as xestións mundanas que tiña que fazer pola mañán. Xantei a toda présa na casa dos meus pais (“hola-ñam-adeus”) e non puider dormir a sesta porque tiña que probar unha cabeleira postiza para Plantières, o Prefecto da Policía que interpreto en RETORNO AO DESERTO de B.M. Koltès. Despois teño o tempo xusto de tomar un café a toda présa (“glup-carallo queima!-canto é?”) para non quedar durmido no ensaio. Vexo chegar aos compañeiros. Todos temos cara de “nonseimoibenaqueveñoaquíxapodiansuspenderoensaiohoxeeasipoderiadescansar”, a mesma que cando iamos ao instituto.

Comezamos. Exercicios de quecemento que son un rollo, pero como que animan. Chega a Directora co seu séquito: axudante de dirección, coreógrafa, e deseñadores de escenografía, luces, vestiario e música. A vestirse todo o mundo e ao seu posto!. Luces!. Desconexión de móbiles! (non todos, coma sempre). Comeza o PASE XERAL!, ou sexa, actuaremos toda a peza sen parar co que teñamos ensaiado até o momento, tirando para adiante como sexa, coma se estivesemos nunha función. Remata o pase e a Directora danos as notas de dirección: “Fulanito non lle diches ben

o pé a Menganito”, “Fixeches ben o monólogo, pero só se enteran os da primeira fila” e ese tipo de lindezas. Algúns compañeiros terán que quedar a ensaiar as súas escenas e os outros... podemos marchar!. Guai!.

Non vou falar detalladamente de todo o pase para que a cousa non perda glamour. Só dicir que o sustancial da nosa “misión” é conxuntar indicacións de dirección e texto, e, así, estar PRESENTES coa nosa personaxe. Presentes primeiro para os nosos compañeiros e, despois, para o Público. Cando isto se consegue, existe o TEATRO: Suspéndese a incredulidade de actores e público e aparece a sustancia deste tedioso-divertido-odioso-adorable-e demasiadas veces Violento Mundo. Así vexo eu o teatro de Koltès, e creo que foi el o que escribiu que “se algúns viven máis sinxelamente, outros sinxelamente vivirían”. Nas nosas garderías ensinamos “mi mama me mima”, noutras como convivir con minas anti-persona.

A miña misión nesta peza é facer presente a Plantières: personaxe con aspecto e actitudes pintorescas e divertidas, pero cun trasfondo brutal e desprezable. Agardo que o Público se divirta coa obra, e se ao saír se pregunta “de QUE estiven rindo?, entón, Misión cumprida!.

O pase de hoxe gustoume. A “criatura” comeza a respirar. Faltan 23 días. Vou cear, ver a tele e durmir”.

O GRAN PARACAIDISTA NEGRO / Robert Matthews

“A personaxe que interpreto é un paracaidista militar que se sente abandonado e esquecido por un mundo que cambia rapidamente. Todo o que sabe é facer as cousas como lle ensinaron, e iso é algo que non vai cambiar”.

4.3. Escenografía. Xoan Anleo

“O regreso ao deserto sitúa a acción no interior da vivenda. A base, un chan composto de elementos independentes cadrados con enormes debuxos naturais das betas en madeira de okume e pintados sutilmente de branco para conservar e reforzar toda a transparencia e viveza que nos remite ao interior da casa. Partimos de dous cubos habitáculos próximos á idea de contedor, dos hangares como refuxios dos suxeitos e unha monumental escaleira como unión entre ambos.



Elementos desmontables en cada parede que sobre rodas posibilitan a velocidade, o cambio de lugar, onde se mostran os lindes e fronteiras entre mundos diferentes e a posición de contrarios latente en toda a obra:

MÓBIL / INMÓBIL
PROXIMIDADE / LONXANÍA
BALEIRO / OCUPADO
INTERIOR / EXTERIOR
ALTO / BAIXO
ESCONDERSE / AMOSARSE
VERTICALIDADE / HORIZONTALIDADE
NORTE / SUR
POSITIVO / NEGATIVO
HOME / MULLER

Espazos límite de fronteiras entre mundos diferentes, grandes muros invencibles, imaxes da vida, e non lugares. De movemento e tránsito, sobre rodas.

Remítennos á soidade e localizacións de zonas portuarias, industriais, baleiras, solitarias, agochadas e aparentemente deshabitadas, provisionalmente abandonadas. Agardando outra función, a especulación urbana. Territorios de supervivencia, de relacións, privados da función para a que foron debuxados. De mundos vividos, de pegadas e pasos solitarios, de resonancias no baleiro, onde os seus inquilinos están movidos por outras forzas que cuestionan e desafían normas e a moralidade establecidas. Rexidos por códigos, disposicións e sinais propios. Soliloquios sobre o medo, a soidade e o desexo. Falaríamos dun non lugar, dun habitáculo como metáfora da vida, e da fascinación pola paisaxe urbana e industrial.

Estes dous refuxios de madeira pintados de branco e no interior parcialmente cun mínimo de cores que nos remiten aos anos 60, onde situamos a escena. Un contedor vertical que representa o fálico, o home, o patriarcado. O horizontal o feminino, o espazo da muller. Dous elementos centrais e versátiles unidos por unha escaleira que axudarán no conflito e na loita entre dous irmáns, o movemento, o cambio de lugar. Unha vez máis o núcleo da familia como centro.

A obra efectúase en boa parte coa luz do día, de aí o ciclorama para expresar a saída ao exterior, para enfatizar os cambios. O soporte audiovisual conecta os outros elementos e a saída ao xardín, ao exterior, cunha proxección directamente sobre todo o espazo do chan: na noite e outra sobre a parede a do día, das follas das árbores en constante movemento”.

4.4. Vestiario. La Canalla

O USO DA COR

A primeira cousa que tivemos clara ao afrontar o deseño foi a importancia que a cor ía ter coma meta-linguaxe.

A cor pode transmitir ao espectador: estados de ánimo- sentimentos, nocións temporais, situacións espaciais, sinais de

identidade ou de pertenza a un grupo.....O problema comezaba agora ao ter que decidir con cal (ou cales) destes obxectivos íamos traballar.

O uso da cor como transmisor dos estados de ánimo-sentimentos ten unha ampla aplicación nas artes escénicas. As dúbidas xurdiron ao analizar a obra de Koltés. Cal era o sentimento que caracterizaba a cada personaxe? Íamos a usar unha cor diferente para comunicar cada un destes?

Descartamos optar por esta opción por ser demasiado simplificadora. Cada personaxe pasa ao longo da obra por diferentes estados, cinguirnos soamente a unha cor limita a capacidade expresiva deste recurso no mellor dos casos. Por outra banda crimos que confundiría de máis ao espectador mandando ás veces mensaxes contradictorias.

En “O regreso ao deserto” Koltés divide a obra usando como marcador temporal as horas de oración no Islam. Estas horas do rezo correspóndense con certas horas do día. A idea inicial que tivemos era o uso dunha cor xeral para todas as personaxes en cada unha destas escenas. Ex: negro para o mencer, vermello para o mediodía, branco para a noite.... E usar en todas as escenas a mesma estrutura de prenda. O problema neste caso era máis técnico pois supoñía multiplicar o vestiario por cada unha das divisións feitas polo autor na obra. Por esta razón rexeitamos esta idea.

Soamente nos quedaba o uso da cor como sinal de pertenza a un grupo ou clan. Con este uso dabamos no miolo da trama da obra.

Koltés trata nela, non sen sentido do humor e ironía, as relacións que se establecen entre contrarios, membros de diferentes razas, nacionalidades, clases sociais, familias, sexos. Neste intre só nos quedaba decidir que marco referencial íamos usar.

Tendo o anterior ben claro esta foi a decisión mais doada de tomar. O autor fai unha primeira división entre os que están na casa e os que veñen de fóra.

O primeiro grupo ía ser entón o do **clan de Matilde**. Forman este grupo Matilde e os seus fillos, Eduardo e Fátima.

Este é o grupo dos alxerianos e caracterízanse, por diferentes razóns, pola súa dificultade para encaixar na sociedade francesa á que voltan. Veñen todos eles dun país morno, no norte de África, traen costumes novas, importadas doutra cultura. Veñen cada un deles con motivos diferentes pero estes teñen unha causa común, as ansias de vinganza de Matilde e o pasado familiar.

O grupo dos que están na casa era aínda demasiado amplo e o máis razoábel era simplificalo.

O clan antagónico do de Matilde. Fórmalo: Adrián, xefe do grupo. Mateo, o fillo asoballado. Marta, a segunda esposa borracha e louca. María, a muller morta e aparecida. Todos eles son os grandes afectados pola volta da familia de Matilde. Cada un deles tivo no pasado algo que ver co seu desterro. E todos eles son os suxeitos da súa vinganza.

O exército do terror. Violento, racista, xenófobo Fórmano : Plantières, Borny e Sablon.

A plantilla de serventes observadores, vítimas da acción, alleos mais partícipes do drama dos seus amos: ama Queuleu, Saïfi e Aziz.

Quédanos descolgado desta terma de grupos o motor do drama por vir, e polo tanto con entidade propia: O Gran Paracaidista Negro.

Xa con isto decidido, soamente nos faltou asinar a cada grupo unha cor ou gama de cores definitorias da súas características.

Clan alxeriano: por vir do sur, dun país cálido, no norte de África, con desexos de vinganza, procurando provocar a revolución e o caos, remover as cinzas do pasado para reavivar o lume das lembranzas. Xoga con vermello, laranxas, terras, ocre todos eles cores cálidos que simbolizan todo o antedito.

Para resaltar todo isto aínda máis propoñemos o uso dunha cor complementaria: o lima cor de contraste que fai referencia as cores da tribu francesa. E dunha non-cor: o branco que simboliza a albura da cashba alxeriana e das vestimentas árabes.

Clan francés: pola simboloxía do azul na bandeira francesa, por vivir pechados polos muros dun xardín avesío, polo medo ao cambio, pola frialdade das súas tramas, polo seu estancamento nas brumas do pasado. Xoga con azuis, verdes mar, malvas, turquesas, celestes.....

A cor complementaria que simboliza a familia antagonista é o maxenta.

A non-cor: o negro, por ser o contrario do branco e por simbolizar a falta de movemento, a soidade, o illamento, a morte.

Clan do terror: Uso masivo do negro. En todas as súas variantes: carbón, acharolados, metálicos, azulados.....de cores de contraste levarán as cores complementarias do clan alxeriano e francés: o lima e o maxenta .

Clan dos serventes. Son o telón de fondo no que se desenvolve "O regreso ao deserto". O deserto de sentimentos, relacións familiares, sociais. Deserto do amor pai-fillo, dos afectos entre irmáns, da xustiza social. Deserto da política de igualdade home-muller, patrón e traballador, país e cidade. E coas cores do deserto xoga o seu clan: area, cru, topo, crema, café...

O Gran Paracaidista Negro. Xoga coas cores de quen é. As cores do guerreiro agachado para o asalto final. Xoga de camuflaxe.

A IMPORTANCIA DAS ESTRUCTURAS

Todo este traballo anterior non tería sentido se non tiveramos feito unha profunda análise da época na que se desenvolve a acción, anos 60, e da orixe, clase social e sexo das personaxes.

CLAN ALXERIANO

Matilde

Matilde colle co paso do tempo corporalidade, carnalidade. A maternidade faráa plena como muller e as ansias de vinganza dura coma o aceiro. Baixo esa pel de cera protexida do sol do exilio e da aridez do deserto de amor no que vive, Matilde ten marcada a humillación do 45. Deste xeito ten que estar obsesionada polo seu cabelo. Aparecerá en escena con el lustroso e ben coidado.



Con certo toque anos 60 nas formas e volume. As décadas anteriores tamén terán presenza. Os 50, o uso da laca, o cardado.

O cabelo é unha metáfora da feminidade. A crueldade do castigo (raparlle o cabelo antes da extradición). O estar sen cabelo nun país coma Alxeria. Segregado por sexos, onde a representación do xénero é importante.

Na volta para a vinganza todo isto vai estar presente. Matilde chega para quedar. Chega plena e poderosa. Aínda fermosa para despregar o seu poder sobre o seu irmán e sobre os que a asoballaron. Nesta viaxe de volta con máis de 50 anos é outra vez a muller que voltara no 45 pero aínda máis forte.

O vestiario vai ter polo tanto maxestualidade oriental, voluptuosidade árabe e ao mesmo tempo certa rixidez estrutural correspondente coa época e a súa orixe francesa dunha cidade de provincias.

Matilde é pasional pero tamén reflexiva. Co tipo de reflexión que adoita ter quen leva tempo artellando a súa vinganza. Vingarse do seu inimigo antagónico, o seu propio irmán.

Chega para vingarse e polo tanto vestida coas súas mellores galas. Na primeira escena Matilde tennos que amosar o mellor dela. 50 anos, na plenitude, aínda fermosa.... Pasou os últimos 15 anos en Alxeria e crimos que algo disto se ten que notar.

Mais, en que grado? Soamente nas cores? A estrutura da prenda é reveladora da súa orixe xeográfica e cultural. O tempo pasado pola protagonista fóra do seu país vai marcarla dalgún xeito. Mais, en que medida?

Algo que tivemos claro dende o principio, foi que a vida social de Matilde en Alxeria desenvólvese principalmente nos círculos sociais franceses. Polo tanto o seu vestuario de rúa ía ser claramente occidental. Só, por razóns prácticas (o sol, a calor, protexer a pel) usaría veos.

É, no ámbito do fogar onde a protagonista faría uso das prendas árabes. Tanto pola comodidade e liberdade de movemento que a estrutura destas permiten como a lixeireza e frescura dos tecidos con que están feitas.

Esta división, prendas de rúa occidentais e roupa de casa e de noite árabe, é definitoria do carácter dual do personaxe e facilítanos a visualización da orixe de Matilde.

Fátima

A característica mais salientábel de Fátima é o frío que atezaza o seu corpo dende que chega a Francia. Isto é o que fai que vaia acumulando prendas unha enriba doutra, sen orde nin concerto, combinando pezas de inverno e verán, occidentais e alxerianas. Fátima amosa deste xeito o seu carácter intercultural e transfronteirizo.



Na escena da chegada aparece vestida coma calquera rapaza nova dos primeiros 60 que chega dunha longa viaxe: pantalón pitillo, blusa camiseira, chaqueta de punto, e pode que cunha gabardina con pano de cabeza a xogo.

A partir de aquí todo vai ir a máis e comezará a súa esquizofrenia coa roupa.

Eduardo

Coma todos os inadaptados viste con certo punto desclasado. É un colono francés na Alxeria dos 60 e usa roupa feita para un clima cálido. Lixeira e cómoda, chirría un pouco nun país con cambios de estacións coma Francia.

É como se nos perderan a mala nunha viaxe do sul a Europa en época de invernos e non tiveramos máis remedio que usar o modelo de verán que trouxemos posto.

Co seu carácter intelectualmente activo o máis definitorio do vestuario de Eduardo é a practicidade. Viste con prendas có-



modas, lixeiras, que lle permiten pasar desapercibido nos ambientes nos que se move tanto en Alxeria coma en Francia.

Eduardo está seguro de si mesmo polo que non lle dá importancia á roupa.

CLAN FRANCÉS

María

No fondo María non é senón como a recordan. Por iso nas súas aparicións vai vestida coma unha virxe, chea de veos, tules da cor do fume e luz difusa. As aparicións de María teñen tamén certo aire estelar polo que será un vestuario cheo do glamour das estrelas, do marabilloso dos sonhos.

María aparécese no xardín, xunto a unha árbore, como se fora unha virxe. Son un pouco como as entradas a escena dunha vedette e polo tanto o seu vestuario está inspirado no das divas do cine francés dos 40 e no das protagonistas de opereta. Glamour, escote, brillos, rasos, abalorios...



Marta

No seu vagar pola mansión aparecerá vestida de gala inspirado no New Look de Dior pero con aspecto envellecido. Co peiteado descomposto (posibilidade de usar perruca) e sobremaquillada coma se tivese durmido coa maquillaxe posta.

É a segunda muller de Adrián. Irmá de María. Morta en vida dende o mesmo día da súa voda. É de clase alta e polo tanto adoita recibir xente na casa. O té das cinco. As soirées. Viste

coma o que é. Muller da alta burguesía que vai mercar o seu vestuario a París.

Casa despois do 45 polo que é posíbel que mercara prendas da colección de Dior do 47. O New Look. Ímonos inspirar nestes deseños para a creación do seu vestuario.

Marta, sempre inadecuadamente vestida, maquillada en exceso, co peiteado descomposto, lista para recibir, envellecida coma a súa roupa, ancorada no pasado, sempre bébeda.



Adrián

Adrián é soamente fachada. No fondo non deixa de ser o fillo dun mineiro a quen lle mancan os zapatos.

Casa con María polas súas argalladas e despois con Marta por que está alí.

El manda mais ninguén o respecta. Cadaquén fai o que lle peta, contradicindo as súas ordes, agás o seu fillo Mateo. Medoso das súas reaccións violentas.

Adrián, xa na cincuentena, é fillo dun mineiro arribista e isto reflíctese na súa forma de vestir: clásica, sen estridencias pero aínda así con certo grado de ostentación de quen fuxiu da



fame. A acción situada no ano 60 non marca as formas da súa vestimenta. Adrián usa prendas de longo percorrido.

Estas son o selo do seu status e identidade persoal.

A ausencia dos zapatos é unha metáfora do seu desencaxe na estrutura dunha sociedade pétrea, monolítica que tenta



ser inalterábel para perpetuar un sistema obsoleto aterradora polo cambio.

Adrián viste coma un morto, descalzo e de traxe. A súa casa é o seu mausoleo. O mausoleo da memoria. Do inmutábel.

Empresario burgués e un tanto inadaptado (non adoita usar zapatos). Adrián é un home acostumado ao mando e polo tanto o seu vestuario tentará reflectir a autoridade da que fai uso. Estructuras clásicas e sobrias dun home con poder económico e social. Só o disparate de andar descalzo para non mancar os pés vólveo un ser patético.

Mateo

Mateo é o fillo sobreprotexido que, ao tentar fuxir do xugo do pai, aínda que sexa por unha noite, morre no intento.

A aparencia externa de Mateo é deportiva, case coma se estiveramos vendo o típico heroe de comedia romántica, perfecto e atildado, que se pasea pola costa azul francesa nos anos 60.

Mateo é perfecto na forma mais baleiro en contido.



Rapaz novo e inseguro de si mesmo. Mateo é un “pijo” de provincias para o que a roupa disimula a súa falta de personalidade.

A imaxe que escollimos para el está inspirada na dos galáns novos das comedias románticas dos 60.

É un home atlético e guapo mais a inseguridade vólveo unha fachada sen contido.

Deportista, preocupado por gustar, Mateo vai sempre combinado. Unha boa referencia para o seu vestiario é a roupa do tenista francés Renè Lacoste que nos 60 comezo un período de expansión. Tamén a roupa deportiva Fred Perry polo significado no código skinhead.

CLAN DO TERROR

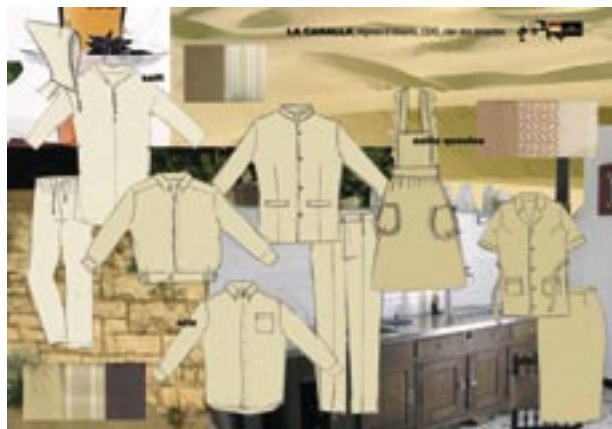
Plantières, Borny e Sablon

As estruturas e formas deste trío pensámolas para resaltar aínda máis a súa agresividade. Traxes escuros coa ombreira no seu sitio, longo da chaqueta por debaixo do cu, pantalóns estreitos xusto por debaixo dos nocellos. Todo isto pensado para que teñan un aspecto aínda máis ameazante.

Plantières, forte e cruel só pensa en que nada cambie. É polo tanto un tonto cruel pois se fose listo sabería que a revolución evítase permitindo certos cambios. Forte, agresivo, de extrema dereita, racista. É o prototipo do colonizador. Vestido coma os seus compinches: impecable.

Borny

Coma todos os avogados non se sabe onde vai. Vestiario clónico de Plantières e Sablon.



Sablon

Mesmo vestiario que os seus compañeiros de cuadrilla.

CLAN DOS SERVENTES

Ama Queuleu

Roupa de traballo de tipo tradicional. Bata de escote camiseiro con bolsos plastrón. Mandil no mesmo tecido con baixo redondeado e puntillas. Chaqueta de punto clásica. Zapatos o zapatillas cómodas.

Aziz

Aziz viste de forma desastrada coas sobras do seu amo. Coma un can.

Traxe de inspiración oriental con colo mao. Pantalón pitillo.

Saïfi

Roupa con aspecto tradicional árabe combinando varios longos de prenda superior. Pode ser que algunha delas con carrapucha. Calzado con babuchas ou zapatillas.

O Gran Paracaidista Negro

Roupas militares. Un vestiario.



4.5. Espacio sonoro, con ton e son.

“O espazo sonoro da obra é un ir e vir de son: con ton e son. A música está presente na escena e na platea.

O espazo sonoro adquire dúas dimensións espazo-temporais:

Dimensión-Espazo 1

Um tempo.

A casa onde se desenvolve a obra.

Outono de 1960.

Dimensión / Espazo 2

Outro tempo.

O lugar onde está situado o público.

A actualidade.

Escoitarase música do ano 1960 nos monitores de escenario, escoitarase música actual nos monitores dirixidos ao público.

No ano 1960 Bob Dylan inicia as súas primeiras actuacións e ficha para grabar un disco, ponse á venda a primeira pílula anticonceptiva, Kennedy é investido presidente e Fellini estrea a “Dolce Vita” mentres se escoitaba pola radio sen parar a Roy Orbison, a Bill Haley e sempre Elvis... Dende Galiza viaxan os Tamara a unha xira por Francia e requiren a presenza do “crooner” Pucho Boedo na súa digresión cara París.

A obra comeza cun dial de cancións datadas no 1960 , cancións dos tops mundiais outonais dese mesmo ano: Cliff Richard, Ray Charles, Maurice Williams, Shirley Bassey, The Driffers... dentro da potente industria musical inglesa e americana que envolve os massmedia das ondas. Mais estamos en “La France” polo tanto situaremos ao público

nos “monstres sacrés” da canción francesa: Serge Reggiani, Sacha Distel, Gilbert Bécaud, Charles Aznavouz, Charles Trenet, Juliette Gréco ou a sensual BB (B.Bardot) cantando en brasileiro “Maria Ninguém”.

Xogaremos con petiscos e estreos discográficas dese mesmo ano no Estado Español... por ex. a canción “Luna de Miel” de Gloria Lasso, “Torre de Arena” de Marifé de Triana, “15 años tiene mi amor” do Duo Dinámico, o filme “Corre corre caballo” de Marisol, o triunfo de Sara Montiel con “Mi último Tango”, a canción “Moliendo café” de Lucho Gatica, a canción gañadora de Eurovisión... e outra vez a industria anglo-americana o “My heart belongs do Daddy” de Marilyn Monroe ou o “Yellow Submarine” de The Beatles.

O espazo sonoro de “O regreso ao deserto” é unha constante teletransportación á creación migratoria da especie humana tendo presente o Raí “perseguido” e aos músicos árabes (emigrados ou non) : o desaparecido grupo alxeriano afinado en Toulouse ZEBDA, a Souad Massi, Idir, Kaled, Ched Mami, Jbara Ganaoui, Meir Ariel, o rock turco xurdido a finais dos 50 co expoñente actual de Kizilirmka e Ezginin Gunlugu.

A música orixinal corre a cargo de Ugia Pedreira en dous momentos:

- “O arrole” de Ecléctica Ensemble (Ugia Pedreira, Nacho Muñoz). Akude, Cistro. Philippe Copin- Vozes. Ugia Pedreira, Davide Salvado, Udu. Marko Evacic
- “Assilah” de Ugia Pedreira. Voces: Ugia Pedreira- Caxigueiro- Pierrot

4.6. A luz

“En Provence.

27 de setembro 2006.

Estimado Bernard :

Acabo de chegar a Provence na procura da luz. Esa que parece que anda a

flotar entre os espazos nos que as túas personaxes dialogan, acusándose, despregando un claro-escuro que en cada escena remata por apropiarse de todos e de todo...

O amencer é claro. O azul do ceo báñase no Mediterráneo tan eternamente azul ocultando o ámbar dos primeiros raios do sol...

Non podo respiralo aínda; as ventás do avión non poden abrirse... mais a cambio, permiten disfrutar do espectáculo dende máis alá das nubes, soñando como soñan Mateo e Eduardo, vendo o planeta dende un espazo case exterior, a millóns de kilómetros por segundo...

Xa en terra, os pés nús como Adrián, adéntrome por entre os verdes campos de viñas; as dese viño que posibelmente Marta coñece ben... como seguramente tamén ti, e agora eu.

Excelente rosados de” rouge “intenso... (Comprendo ben esa envexa que aseguras sentimos o mundo enteiro polos habitantes desta terra; e obsérvoos...

As cores da paisaxe sempre inflúen e dan carácter aos que as habitan;

E o campo é áspero.

e a montaña esquiva

de arxilas claras

de pedra fría.

A súas cativas sombras

vagan perdidas

A tardiña alóngaas

a noite cobixaas.

O ocre volto ao branco

O Laranxa na caliza

Azuis no ceo

que aos deuses eterniza

Vermellos das tellas

Madeiras nas vigas

Os negros das rexas...

Os muros con rendixas.

Agardo ansioso o atardecer, a lúa e o intenso blue da noite, para asomarme á tapia do xardín intentando capturar un instante desa realidade na que acontece o regreso...

Pasei pola túa casa, segue tan esplendorosamente...

Chama a miña atención o novo branco das paredes; a claridade multiplícase, e a pura luz do sol campa ás súas anchas a través dos ventanais.

Hai poucos silenzos, nos tons da paisaxe. O bermellos apodéranse lentamente dos plateados raios que atravesan as nubes. E o aire semella limpo na mañán; a pesares da nova central termoeléctrica...

Tamén vin a Aziz. Camiñaba con Saifi polo centro da vila. A rúa, sempre foi súa. Camiñaban xuntos, pero con esa distancia que convive nas personaxes e as fai imposibles unir as súas soidades; soamente rota, descuberta, nos seus soliloquios.

Non puiden falar con eles , e preguntarlles que diabros son esas faladurías de aparicións na casa, que din, é o motivo de que non se venda.

Hoxe, o meu regreso é a busca da complicidade que ti, meu querido koltés, tiveches con esta luz; esa que fai sentirte só; que perfila e engrandece; que tinxe desa vida, que ti sabes ben que lonxe de deterse vai cara diante, sen xuízos nin moral, tan puramente vida transgresora e trascendente nas profundas historias nas que acontece.

E como non podería ser doutro xeito, é ese deserto outro infinito, como o da propia area; recordos moídos, esperanza suspendida no vento, nesa brisa na que ti, fas voar paracaidistas, ou saltar personaxes na procura do baleiro que dá sentido á súa existencia.

Agardo ansioso o noso reencontro.

Unha aperta compañeiro.

Atentamente.
Octavio Mas Ibáñez.

5. Mans a obra

5.1. Textos

De entre todo o texto de “O regreso ao deserto”, decidín seleccionar catro fragmentos.

Os tres primeiros (Texto A, B e C) son os monólogos que koltés inclúe nesta peza, que interrompen a propia acción dramática, para rompendo a cuarta parede, a que separa público de actores, estes últimos xustifiquen ou reflexionen directamente co espectador. Son os puntos de vista de Adrián, Matilde e Eduardo. O texto cuarto (texto D) é a escena do café de Saifi, momentos antes de sofrer un atentado terrorista. Este texto está seleccionado para reflexionar sobre a situación sociopolítica entre Alxeria e Francia, o outro gran tema das pezas de Koltès: a reflexión sobre o acontecer social e histórico do momento.

5.1.1. Texto A

ESCENA 7

(Ao lonxe séntense os paracaidistas marchando ao paso e cantando unha cantiga picante).

ADRIAN

(Ao público) Mathilde dime que non son para nada un home, que son un macaco. Quizais estou, coma todo o mundo, a medio camiño entre o mono e o home. Quizais son un chisquiño máis mono ca ela e quizais Mathilde sexa un chisquiño máis humana ca min. Vale que ela é máis lista, pero eu pego máis forte. Coma un vello macaco encrequeado que contempla un humano, síntome ben na pel dun mono. Non teño gana de facer coma as persoas e non vou comezar a facelo. Tampouco é que soubese como o facer, que coñezo ben poucas.

Cando naceu o meu fillo construí uns muros altos arredor da casa. Non quería que este fillo dun macaco vise a selva, os insectos, as feras, as trampas e os cazadores. Só poño os zapatos para o acompañar nas súas saídas e o protexer na xungla. Os monos máis felices son os que se crían nunha gaiola cun bo gardián e morren crendo que o mundo enteiro se parece á súa gaiola. Mellor para eles, que son monos que viven seguros. Cando menos, eu ía protexer o meu macaquiño.

Aos monos réinalles contemplar os homes ás agachadas e os homes gustan de botarlle unha ollada aos monos sen facer moito barullo. Porque pertencen á mesma familia, aínda que están en diferentes etapas. E nin o un nin o outro saben cal está máis adiantado ca o outro, cal evoluciona cara ao outro; sen dúbida porque o mono evoluciona indefinidamente cara ao home e o home evoluciona indefinidamente cara ao mono. Sexa como sexa, o home ten máis necesidade de mirar para os monos ca de mirar para os outros homes, e o mono ten máis necesidade de mirar para os homes ca de mirar para os outros monos. E contéplanse, envéxanse, peléxanse, bátense e bérranse, pero nunca se separan, nin sequera en espírito, e nunca deixan de mirarse.

Buda foi visitar os monos unha noite, sentou entre eles e díxolles: «Monos, comportádevos ben, comportádevos coma humanos e non coma monos e á mañá espertaredes sendo humanos». Así que os inocentes dos monos se comportaron coma humanos, ou máis ben procuraron comportarse como crían que se comportaban os humanos. E como os monos son moi bos e moi cativos, todas as noites se deitaban cun doce e tranquilo sorriso de esperanza. E todas as mañás choraban.

Eu son un mono agresivo e brutal e non creo nos contos de Buda. Non albergo esperanza ningunha pola noite porque non quero chorar pola mañá.

5.1.2. Texto B.

ESCENA 14

(Unha campá toca a completas ao lonxe).

MATILDE

(Ao público) Nunca falo de noite porque a noite é mentireira. A axitación exterior é tan só un signo da tranquilidade da alma. A calma nunha casa é traizoeira e disimula a violencia dos espíritos. Por iso non falo de noite, porque eu son unha mentireira, sempre o fun e teño intención de seguir séndoo. É evidente que se tarda o mesmo en dicir «si» que «non», así que podemos empregar o un ou o outro indistintamente. A noite e eu levámonos mal, porque dúas mentireiras se anulan, e a base de mentiras a verdade comeza a asomar o seu espantoso fociño. Téñolle pánico á verdade, e por iso non falo de noite. Aínda que ás veces tento facelo, porque tamén son un pouco falangueira.

A auténtica carga da vida son os fillos. Concíbense sen pedir a opinión de ninguén, e logo están aí para nos foder toda a vida, agardan con toda tranquilidade a poder gozar da felicidade pola cal traballamos a vida enteira e aínda por riba queren que non teñamos tempo para gozar nós dela. Habería que acabar coas herdanzas, que son o que corrompe as pequenas vilas de provincias. Habería que cambiar o sistema de reprodución enteiro. As mulleres terían que parir croios, que non molestan a ninguén. Colleríanos con coitado, deixaríanos nun recanto do xardín e esqueceríanos. Os croios parirían árbores, as árbores parirían paxaros, e os paxaros parirían estanques. Dos estanques saírían os lobos, e as lobas parirían os bebés humanos e daríanlles de mamar. Eu non nacín para ser muller. Tería que ser o irmán de sangue de Adrien: dariámonos palmadiñas nas costas, iríamos de viños, fariamos pulsos, contaríamos historias porcas, e de cando en cando dariámonos de hostias. Pero tampouco nacín para ser home, menos ca para ser muller. Son ben parvos. Fatima ten razón, só que non de todo. Os homes poden ser bos compañeiros; cando se aprecian, aprécianse de verdade e non se fan cambadelas. Mais se non se fan cambadelas é porque son parvos, porque non pensan, porque lles faltan unha ou dúas ferveduras respecto de nós. Porque as mulleres, cando son amigas, se fan cambadelas alegremente. Aprécianse, e porque se aprecian fanse todo o mal que se poden facer unhas ás outras. E isto é porque temos unha ou dúas ferveduras de máis.

Nunca lle digan a alguén que precisan del, ou que lles aburre, ou que o aman, porque inmediatamente crerá que é razón abonda para pensar que xa o ten todo feito, para querer levar os pantalóns, para imaxinar que leva as rédeas, para darse aires de sabichón. Non hai que dicir nunca nada, nada de nada, menos cando estamos anoxados, que dicimos calquera cousa. Pero cando un non está anoxado, como agora, e se un non é un puto lerchán, é mellor calar.

Sexa como sexa, Adrien regresará comigo, iso téño clarísimo na miña testa. Quéroo, tereino, vin sen el, marcharei con el. Pero cala, basta de mentiras. Mathilde, a noite traizóate.

5.1.3. Texto C.

ESCENA 17. UNHA RELATIVIDADE MOI ESPECIAL

EDUARDO

(Ao público) Se lles concedemos un chisquiño de creto aos sabios da antigüidade, que non se equivocaron máis do razoable; se entendemos unha parte das teorías dos sabios da actualidade, que son moito máis complicadas; en resumo, se cremos que as conclusións dos sabios son exactas ou máis ou menos exactas, que conteñen polo menos unha miga de verdade, e cremos nelas sen comprender para nada os seus razoamentos, podemos chegar ao seguinte: se a Terra é de verdade redonda, se efectivamente ten unha circunferencia de corenta mil setenta e catro quilómetros, se realmente xira sobre si mesma cada vinte e tres horas e cincuenta e seis minutos como din, nestes intres estou a desprazarme de oeste a leste a unha velocidade de case mil seiscentos setenta e dous

quilómetros por hora. Mais semella que estou ben pegado ao piso. Tamén din, e eu creo no que din, que a Terra completa unha revolución arredor do Sol en trescentos sesenta e cinco coma vinte e cinco días, e que o seu percorrido é de novecentos corenta millóns catrocentos sesenta e nove mil trescentos setenta quilómetros, o que dá unha velocidade de dous millóns cincocentos setenta e catro mil oitocentos sesenta e tres quilómetros por hora, que se combina coa anterior. Daquela nestes intres estou a desprazarme, e sen mover un dedo, a unha velocidade de dous millóns cincocentos setenta e seis mil cincocentos trinta e catro quilómetros por hora. Teño predisposición a crelo. Non teño probas, salvo a miña fe inquebrantable nos sabios da antigüidade, a quen non lles entendo nada pero teño fe neles, e tamén nos sabios da actualidade. Entón, e a menos que me esqueza algunha regra, que me escape algunha lei ou que me quedase unha páxina pegada e non me decatase, se todo isto é certo, se eu dese un chimpó e a Terra seguise o seu traxecto polo cosmos, se eu dese un chimpó e quedase no aire durante dous segundos, ao caer estaría a mil catrocentos quilómetros de aquí, no espazo, e a Terra afastaríase de min a unha velocidade endiañada, escaparía de min e eu escaparía dela. Non vexo por que non ía funcionar, os cálculos son exactos e os sabios teñen razón. O único que me preocupa é que, que eu saiba, ninguén tivo a idea de facer o experimento antes ca min. Seguro que é porque os demais están moi apegados á Terra, seguro que non teñen gana de aparecer sabe Deus onde en metade do espazo, seguro que os habitantes deste planeta se aferran a el con unllas e dentes para non o soltar e que el non os solte. Cren que a súa alianza con este planeta é inevitable, igual ca as sambesugas cren con seguridade que é a pel a que as retén, aínda que soltasen as mandíbulas separaríanse e flutuarían polo espazo, cada un polo seu lado. Gustaríame que a Terra fose aínda máis rápido, porque a acho un pouco frouxa, un pouco lenta, sen enerxía, pero algo é algo. Cando me atope a varios millóns de quilómetros de aquí, no aire, todo irá mellor. Coma quen non quere a cousa solto amarras. Espero non dar un mal exemplo. Sería un desastre que o planeta se baleirase, e aínda sería máis desastre que o espazo se ateigase. En todo caso, vou probar. Total, non teño nada que perder. Dous segundos no aire e todo irá ben. Creo que vai funcionar. Creo os sabios, teño fe neles. Espero que non me esquecese ningunha lei. Imos ver.

(Colle impulso, salta e desaparece no espazo.)

5.1.4. Texto D

ACTO V

ESCENA 15

O café de Saifi.

SAIFI

(En árabe: «Aziz, apura e leva os teus amigos. Dilles que paguen, que teño que pechar o local»).

AZIZ

(En árabe: «Aínda non é hora, Saifi, a que tanta présa?»).

SAIFI
Vou pechar, pagade e marchade.

AZIZ
Pagade.

MATEO
Este babeco só pensa nos cartos.

AZIZ
(*En árabe: «Que foi, Saifi?»*).

SAIFI
(*En árabe: «Que teño que pechar»*.) *Vai ao carallo. Ide todos ao carallo. Non vos quero lerias, pagade axiña, pagade. (En árabe: «Aziz, non te demores na rúa agora, que hai bandas de fascistas».) Vanme queimar o local. Tolearon. Pagade. (En árabe: «Aziz, Aziz, non saias da casa. Dilles que paguen e marchade»).*

AZIZ
Pagade.

MATEO
O mundo está mal pensado. Hai que pagar por todos os praceres. Téñenme farto os praceres.

EDUARDO
Tranquilo, Mathieu, que é o baixón que dá despois de botar un foguete.

MATEO
Por que as mulleres se te botan enriba, Edouard? Ti es raquí-tico, feo e feble. As mulleres son bobas, non as entenderei nunca.

EDUARDO
Xa as entenderás, xa verás.

SAIFI
Un que non é do barrio andou a roldar por onde o meu local varias veces xa, antonte, onte e hoxe.

EDUARDO
Igual ía ver as putas.

SAIFI
Non, non ía ver as putas.

MATEO
Visitaría o barrio, pasearía. É que un non pode pasear polo teu barrio, Saifi, sen que ti teñas medo?

SAIFI
Ninguén pasea por este barrio. E non dixeran que tivese medo. (*En árabe: «Os teus amigos téñenme farto, Aziz, non os quero ver máis diante»*).

MATEO
Deixade de dicir parvadas en árabe.

AZIZ
(*En árabe: «Prométoche que non os traio máis»*).

SAIFI
(A Mathieu.) Paga.

MATEO
E por que mo dis a min, Saifi? Estamos tres: o raquí-tico, o mouro e eu. Por que sempre me dis a min que pague?

AZIZ
Eu non son un mouro.

SAIFI
(*En árabe: «Cala, Aziz»*).

EDUARDO
Eu tampouco, non pago.

AZIZ
Eu xa vos trouxen aquí.

EDUARDO
E eu saqueite de casa, Mathieu, que se non aínda estarías baixo as saias da túa madrastra.

SAIFI
Liscade sen pagar, pero axiña.

MATEO
E logo se non es un mouro que es? Un francés? Un criado? Como te teño que chamar?

AZIZ
Un babeco, son un babeco. Do nome de Aziz só nos lembramos para lle pedir cartos. Paso o tempo facendo o babeco nunha casa que non é a miña, coidando un xardín e fregando uns pisos que non me pertencen. E cos cartos que gaño pago impostos a Francia para que loite contra a Fronte de Liberación Nacional, e tamén pago impostos á Fronte de Liberación Nacional para que loite contra Francia. E quen defende a Aziz? Ninguén. E quen loita contra Aziz? Todos.

SAIFI
Non digas iso, Aziz.

AZIZ
A Fronte di que son un mouro, o meu patrón di que son un criado, o exército di que son un francés, e eu digo que son un babeco. Porque paso dos mouros, dos franceses, dos patróns e dos criados. Paso de Alxeria igual que paso de Francia. Paso do bando en que debía estar e non estou. Non estou nin a favor nin en contra de nada. E se din que estou en contra por non estar a favor, pois estou en contra de todo. Sonvos un babeco do carallo.

MATEO
Está peneque.

EDUARDO
É o Ramadán, que o altera.

SAIFI
(*En árabe: «Aziz, ti es un alxeriano e xa está»*).

AZIZ
(*En árabe: «Xa non sei nada, Saifi, xa non sei nada»*).

EDUARDO
Hai que abrirse. (*Axudan a Aziz e marchan*).

(*Sae Saifi. Apáganse as luces*).

1. A importancia dos nomes propios en Koltès:

Nos seus textos, os nomes das personaxes non están escollidos ao azar senón seguindo algún criterio revelador da personalidade da personaxe, como di Matilde: “Un nome non se inventa, agroma arredor do berce, recóllese do aire que respira o cativo. Se tivese nacido en Hong Kong chamaríalle Tsuei Tai, e poñeríalle Shademia se fose nada en Bamako e, de tela parido en Amecameca, o seu nome sería Iztaccihuatl. Quen mo ía impedir? A un meniño que acaba de nacer non se lle pode marcar cun selo para que o exporten.”

Reflexiona e relaciona o significado dos nomes das personaxes principais da casa coa súa función dentro da peza.

Tendo en conta que:

FÁTIMA: Orixe árabe. A Única. Doncela. Moza xoven. A filla única de Mahoma. Advocación portuguesa da Virxe María. Que deixou de mamar.

MATILDE: Orixe xermánica, a poderosa na batalla, a que loita con forza, virxe con poderes no combate.

MATEO: Orixe hebrea. Regalo ou don de Deus, o entregado a deus, o fiel Mateo.

EDUARDO: Orixe anglosaxona. Riqueza. Propiedade. Garda. O garda das mercaderías.

MARTA: Orixe hebrea. A raíña do fogar. A aflixida. A ama da casa.

ADRIÁN: Orixe latina. O que vén do mar, do Adriático. En grego é poderoso.

MARÍA: De orixe hebrea. A elexida. A amada de Deus. A nai de Deus.

2. Tendo en conta que estas son as anotacións de Koltès sobre a estrutura da súa peza, distribuída en cinco actos e en escenas, anota as imaxes, as músicas, as accións, as luces, os vestiarios, a interpretación, o texto... as emocións, as sensacións que recordas en cada unha delas. Tendo logo este guión personalizado dos recordos... podes ter a túa valoración final do espectáculo.

Os cinco rezos diarios da relixión islámica son, en función da hora do día, sobh (ao amencer), zohr (cara ao mediodía), 'acr (pola tarde), maghrib (polo serán) e 'ichâ (pola noite).

Al-'id ac-çaghîr é o nome da festa que marca a fin do Ramadán.

«Oficina de Acción Social» era o apelativo que se empregaba en Francia para a recollida de fondos en beneficio da Organización do Exército Secreto (OAS).

I SOBH (ao amencer),

1 O muro que arrodea o xardín.
Ante o portal aberto.
Ao amencer.

2 O vestíbulo, xunto ás escaleiras.

3

O SEGREDO DO ARMARIO

O dormitorio de Mathilde.
Hai unha cama e un armario.
Mathilde está na cama.

4

MATHIEU ALISTASE

No xardín.

II

5

O corredor. Hai unha porta entornada pola cal saen Adrien primeiro e varios homes por separado despois. Por último sae Plantières, que queda só no corredor.
(Entra Edouard e inmoviliza a Plantières.)
(Entra Mathilde cunhas tesoiras na man.)

6

ZOHR (cara ao mediodía),
O salón.

(Entran a siña Queuleu e Mathilde). A pelexa.

7

(Ao lonxe séntense os paracaidistas marchando ao paso e cantando)
Monologo Adrian

III

8

'ICHÂ ichâ (pola noite).

O xardín, de noite
(Entran Fatima e Mathieu).

9

O corredor
(Borny sae por unha porta entornada.)
(Logo sae Plantières.)

10

O muro do xardín, de noite.
(Mathieu e Edouard). *Saltan o muro*

11

A galería.
(Está Adrien).
(Aparece o gran paracaidista negro.)

IV

12

MAGHRIB (polo serán).

Á BEIRA DA CAMA
O cuarto de Mathilde.
(Mathilde e Fatima están na cama.)

13

NON QUERO IR
A cociña.

14

Unha campa toca ao lonxe
Monologo de Matilde.

V

15

O café de Saifi.

16

O xardín.
Entran Adrien, Plantières e Borne, A Aparición.

17

UNHA RELATIVIDADE MOI ESPECIAL
Monologo Eduardo

18

AL-'ID AÇ-ÇAGHÎR

3. Analiza o gran conflito da obra: a relación entre irmáns. Que acción, vestiario, espazo escénico, músicas, acompañan a estas personaxes durante o transcurso da representación, tendo en conta:

Adrián representa: Matilde representa:

o sedentario	a nómada
o moralismo	o cinismo
o patriarcado	o matriarcado
a paz	a guerra
o home	a muller
a casa	a viaxe
Marta	María
a orde	a desorde
o vertical	o horizontal
o despacho	a cama
a cadeira	os coxins
o verde	o amarelo
Europa	África

4. Reflexiona sobre as dúas escenas na que os dous irmáns Adrián e Matilde invaden o espazo doutro. Matilde invade o espazo de Adrián, arrebatándolle a cadeira, escena que remata en pelexa, e a outra na que Adrián entra na cama de Matilde, que remata tapándolle a cara cun coxín, de que maneira estas invasións son as pinceladas cúlmenes deste conflito, relaciona despois como se resolve na última escena, a fuxida.

5. Logo de ler os textos a, b, c, correspondentes aos tres monólogos, nos que os actores explican ou reflexionan directamente cara o público: de que se xustifican, que din...? Ten algunha relación con ser as únicas personaxes que foxen, de que marchan, como marchan cada unha delas, cara onde e como o fan.

6. Na escena do café de Saifi, escena do texto D, Aziz defínese como un imbécil, alguén sen patria, referencias repetidas ao longo da peza, reflexión constante no espectáculo, pensa e escribe sobre que significa dende esta visión, os sentimentos dun inmigrante de hoxe en día no meu propio entorno:

Matilde: *"E cal é a miña patria? Onde está o meu lar? Onde está a terra en que poderei descansar? En Alxeria son estranxeira e soño con Francia, e en Francia son aínda máis estranxeira e soño con Alxeria. Será que a patria é o lugar onde non estamos? Estou farta de non atopar o meu sitio e de non saber cal é o meu sitio. As patrias non existen, en ningures, non".*

....

Adrián: *"O mundo está aquí, filliño, sábelo perfectamente, andas nel todos os días e non hai máis que lle ver. Mira para os meus pés, Mathieu. Aquí está o centro do mundo, e aí está o bordo do mundo. E se vas alén do bordo, caes".*

....

Azziz: *"A Fronte di que son un mouro, o meu patrón di que son un criado, o exército di que son un francés, e eu digo*

que son un babeco. Porque paso dos mouros, dos franceses, dos patróns e dos criados. Paso de Alxeria igual que paso de Francia. Paso do bando en que debía estar e non estou. Non estou nin a favor nin en contra de nada. E se din que estou en contra por non estar a favor, pois estou en contra de todo. Sonvos un babeco do carallo".

7. A norma destas relacións é o comercio, non esquecemos que na última escena os protagonistas falan dos seus plans de futuro, e a conversa comeza sobre as súas propiedades, a fábrica e a casa. A política destas relacións é o comercio e o intercambio. Para o autor "Non é que queira ignorar a afectividade senón que tamén a afectividade é comercio. Nunca me gustaron as historias de amor. Case non din nada. Non creo na relación amorosa en si mesma, iso é una invención dos románticos.... Cando se quere contar unha historia máis precisa hai que contar con outros camiños. Coido que o Deal é un medio sublime." O Deal é o termo que describe na primeira páxina de "Na soidade dos campos de algodón", como unha transacción comercial feita de valores prohibidos ou estrictamente controlados, un trato que se pecha en espazos neutros, indefinidos e non pensados para este fin entre provedores e clientes. Tendo en conta esta percepción sobre as relacións humanas, reflexiona sobre os momentos nos que xorde ou reflicte este punto de vista na obra.

8. Reflexiona sobre o espazo sonoro da peza, especificamente o Rai, como mestizaxe cultural e que importancia e relación ten a presenza dos magrebíes na Europa da actualidade.

Aconsellamos a audición de intérpretes como:

- IDIR.
Figura relevante na cultura Berebere Arxeliana.
- Souad Maiz.
Mestura de Fol - Rock arxeliano, afincado en París.
- Zebda.
Rock mestizo francés, reggae, rap, rai e ska.
- Chef Mami.
Arxeliano de influencia das culturais mediterráneas con occidentais, sons gregos, turcos, flamenco, hip-hop, funk e música latinoamericana.

O espazo sonoro da peza esta composto por tres niveis:

- A música dos anos 60 en Europa.
- O Rai.
- Descriptiva de momentos especiais.

Centrándonos no RAI, como identidade e reivindicación da lingua, é importante saber que en Alxeria é moi importante a música, ao ser ese país onde a canción Amazigh (berebere moderna) foi internacionalizada basicamente polos Kabiles no Rai. Neste sentido o RAI coñeceu a persecución tanto do Estado coma do fundamentalismo islámico e os seus si-carios. O 29 de setembro de 1994 foi asasinado o cantante Chef Hasni, con dous tiros na caluga, en Orán, tamén asasinaron a Rachid Ahmed Baba nesta cidade. Lila Amara,

nada en Kabília, foi asasinada xunto ao seu marido en Arxel. Bechiri Buyema, tamén coñecido como Cheb Aziz, foi asasinado en setembro de 1996.

A reivindicación do feito diferencial da cultura Amazigh é un fenómeno recente e que comezou abertamente en Alxeria no ano 1976 e culminado nos sucesos de Tizu-Ouzou en 1980 (Balta, 1984). O sinal de indentidade máis notable desta cultura é a súa lingua, o Amazigh.

Na actualidade temos a existencia de magrebíes amazighfonos e arabófonos. E estes últimos marcadamente arabistas son os que ollan cara oriente arabomusulmán para construír a súa identidade, mais os outros reivindicán a súa identidade non árabe, que están a rescatar o seu alfabeto tifinagh para acentuar a súa identidade étnica amazigh xa que é unha cultura marxinal e subalterna en Marrocos e Alxeria.

Pódense atopar ecos desta realidade en Mohamed Chukri (1992) na súa novela “El pan desnudo”. Existen na realidade diferentes grupos dialectais. (Lémbrese que a diferenza entre dialecto e idioma é política): o tamazigh, tashilhit, tarifit ou rifeño (en Marrocos), o Tacawit ou Chaouia do Aurés alxeriano, o Taqbaylit, o Kabilio, o Tamzabit do Mزاب, o Teggargrent de Ouargla, o Tazenatit de Tuat, e incluso as variantes faladas no oasis de Siwa (NW de Exipto) denominado Tasiwit, o Tanefusit en Ghadamés (sobre o vértice sur de Túnez) ou o Tawjilit no oasis de Awjila (NE de Libia), o Trarza e o Taznagt zenaga do sur de Mauritania.

9. Koltés fala de que esta peza non é unha recreación da súa infancia, senón unha recreación dos recordos da súa infancia, tal como o cegaron a el na actualidade, dende este punto de vista reflexiona sobre o paralelismo que existe entre esta visión e a personaxe de Mateo, e en que medida esta reflicte ou encarna a presenza do autor na propia obra.

10. Fátima, a que permanece nesa casa, os pais foxen, Eduardo “tamén foxe á súa maneira, e Mateo despois dun atentado fica coma morto”. Ela cos seus dous fillos xemelgos de raza negra, de nome Remo e Rómulo (referencia á creación de Roma e os seus primeiros habitantes Rómulo e Rémulos) amamentados por unha Loba, á que tamen fai referencia Matilde no seu monólogo: “Dos estanques saírían os lobos, e as lobas parirían os bebés humanos e daríanlles de mamar”)), parecen ser a imaxe dunha nova Europa, na que culturalmente se integran os inmigrantes. Que relación existe, na túa opinión co que está a acontecer na actualidade no noso país?

11. Facer un artigo sobre a guerra de Alxeria, que conteña dúas visións: unha, a visión da guerra de Alxeria vista dende un periódico francés, e outra vista dende un periódico Alxeriano. Expoñedeas e creade un debate dende estes dous puntos de vista. E analízade a actualidade da política francesa, Lepen, e de que maneira esta guerra aínda está ou non vixente.

12. Escribe a túa opinión, a túa reflexión. Tes un blog para iso:

oregresoadeserto.blogspot.com

6. Bibliografía e documentos

La Fuite à cheval très loin dans la ville, (*A fuxida a cabalo lonxe da cidade*) novela, 1984.

Quai ouest, (*Muelle oeste*) teatro, 1985.

Dans la solitude des champs de coton, (*Na soedade dos campos de algodón*) teatro, 1986.

Le Conte d'hiver (*O conto de inverno*) (traducción da obra de William Shakespeare), teatro, 1988.

La Nuit juste avant les forêts, (*A noite xusto antes do bosque*) teatro, 1988.

Le retour au désert, (*O regreso ao deserto*)

Combat de nègre et de chiens, (*Combate de negro e de cans*) teatro, 1983-1989.

Roberto Zucco, seguido de Tabataba, teatro, 1990.

Prologue (*Prólogo*), 1991.

Sallinger, teatro, 1995.

Les Amertumes, (*As Amarguras*) teatro, 1998.

L'Héritage, (*A Herdanza*) teatro, 1998.

Une part de ma vie (*Unha parte da miña vida*) Entrevistas (1983-1989), 1999.

TéâtrThe aujourd'hui, n° 5 Koltès d'Alternatives Théâtrales dedicada à Koltès no 1995.

Patricia Duquenot-Kramer: «Un théâtre de l'insolence poétique: le bloc didascalique dans les pièces de Bernard-Marie Koltès» revista Etudes théâtrales, universidade de Louvain, decembro 2000).

Sobre Arxeria:

EL AMOR, LA FANTASIA

Autor: DJEBAR, ASSIA

Editor: Oriente y Mediterraneo

EL BLANCO DE ARGELIA

Autor: DJEBAR, ASSIA

Editor: Oriente y Mediterraneo

EN EL CAFE

Autor: DIB MOHAMMED

Editor: Oriente y Mediterraneo

CENTRO DRAMÁTICO GALEGO

Directora

Cristina Domínguez Dapena

Xefa de produción

Carme Varela

Programación e distribución

Víctor López Carbajales

Secretaría de dirección

Manuela Domínguez Amoscótegui

Axudante de produción

Laura Hevia Solares

Auxiliar de produción-dirección

Manuela González Bravo

Rexedor

Fran Veiga

Encargado de estrutura escénica

Salvador Forján

Técnico de máquinas

Xesús Rodríguez Arias

Tremoias

Elixio Vieites
Mauro Chao
Eduardo Canedo
Antonio Mayo "Toti"
René Rodríguez-Moldes
Xaquín Rei

Técnico de iluminación

Juanjo Amado

Auxiliar de iluminación

Antonio Constenla

Técnicos de son

Guillermo Vázquez Ríos
Antonio Budiño

Auxiliar de son

Hugo Peñamaría

Auxiliar de imaxe e son

Juan Carlos Pacios Martínez

Encargado de talleres

Pablo Seoane

Xastras

Concha Abad
Clotilde Vaello

Prensa

Ana Rosales
Ana Miragaya

