

# ÊTRE ET JOUER



**Primer encuentro de investigación sobre prácticas escénicas**

**Dirección Laurent Berger**

**Metodologías posibles e imposibles para compartir con actores**

**La Manufacture, Lausanne. Dirección Laurent Berger**

**Febrero/Marzo 2020**

## Algunas preguntas para empezar...

¿Es posible jugar a un juego sin conocer las reglas? ¿Sería un acto de osadía o de valentía?

¿Cómo puedo proponer lugares inciertos a los actores, sin que estos pierdan la motivación?

¿Una metodología bien definida, con sus reglas, su léxico, sus certezas, es un trampolín para la imaginación del actor?

Los actores hablan de comodidad. ¿Qué significa la palabra comodidad? ¿Es necesaria la comodidad para habitar la escena, para entrar dentro de la acción?

¿Qué significa entrar dentro de la acción?

¿Son negativos los malos entendidos entre el actor y el director?

¿En qué momento de la historia, el teatro se convierte en arte? ¿Los actores son artistas? ¿Los directores son artistas?

¿Qué significa la verdad del actor? ¿Existe esa posibilidad de la sinceridad sobre el escenario?

¿Cómo puedo traducir una palabra en una acción sin ser esclavo del significado original de la misma?

¿Qué es un sacrificio?

¿Qué significa regalar un sacrificio?

¿Por qué los actores necesitan delimitar las fronteras entre el personaje y ellos mismos?

¿Qué significa hacer un personaje en el Siglo XXI?

¿El gesto grotesco es menos verdadero que el gesto naturalista?

¿Por qué los actores reclaman constantemente el **Por qué** de sus actos sobre el escenario? ¿Tenía razón Lee Strasberg o William Layton?

¿Dónde quedan los actores cuando todos somos actores?

## Una forma de compartir la experiencia.

Entre el 24 de febrero y el 13 de Marzo del 2020 nos encontramos en la escuela de artes performativas de Lausanne, La Manufacture. Un equipo de actores, directores, dramaturgos, documentadores, teóricos, un equipo que reúne a personas de diferentes nacionalidades, franceses, suizos, polacos, uruguayos, españoles, todos ellos pertenecientes al mundo del teatro desde sus diferentes disciplinas. Este primer encuentro diseñado por Laurent Berger, director e instigador de este proyecto de investigación **Être et Jouer**, muestra una naturaleza radical desde el primer momento. Se trata de **confrontar metodologías**, modos de hacer, miradas poéticas y políticas emergentes frente al teatro, frente a la creación escénica, frente a la relación entre un director y un intérprete dentro de un marco histórico concreto. Este Siglo XXI lleno de cambios disruptivos para la humanidad que están modificando nuestra manera de sentir, de emocionarnos, de entendernos, de explicarnos. Escribo esto desde el confinamiento decretado por el gobierno español en Marzo 2020, debido a la Pandemia del Covid 19 . Doy este dato, no con ánimo de dotar al texto de más realismo o dramatismo, sino más bien por contextualizar históricamente este trabajo de investigación, que como cualquier trabajo de esta índole, tiene su sentido dentro de un marco social y político concreto. Y esta pandemia global, como momento histórico de gran relevancia, posiblemente comporte cambios destacables en la sociedad de este siglo, en sus comportamientos sociales, y por lo tanto pueda modificar nuestras pesquisas e investigaciones sobre el tema que nos compete. Este escrito guarda en su interior , la intención de compartir una experiencia de tres semanas de prácticas, conversaciones, conflictos, insinuaciones, encuentros y desencuentros, siempre entorno a posibles metodologías para desarrollar el juego actoral. No se trata de un texto teórico, si no más bien experimental.

## Tres formas de empezar. Los actores no saben que pensar.

Llego a Lausanne el domingo 23 de Febrero del 2020, está atardeciendo y parece primavera. En el piso que alquila La Manufacture, nos alojamos los tres directores que asumiremos a partir de ese momento, la responsabilidad de generar propuestas para activar la práctica que a su vez será el sustento de la experimentación a la que nos queremos someter. Porque la experimentación siempre contiene grandes dosis de sometimiento, de extinción, de desasosiego, de incertidumbre, y ciertas ganas de perderse en el bosque que requieren mucha generosidad por parte de todos los participantes.

Gabriel Calderón propone un trabajo con los actores a partir de “**El Texto**”. Por un lado, un extracto de una escena de la obra Ivanov de Chejov. Por otro una escena de EX, una obra del propio Calderón, y por último una escena de una telenovela argentina, El Puntero. Tres escenas con contextos muy bien diferenciados. Son tres estadios emocionales, tres estéticas literarias, tres formas de abordar la palabra frente a una teatralidad posible.

Laurent Berger propone un estudio sobre **la forma performativa**, su inquietud radica en cómo poder abordar el gesto, el juego, la performatividad a partir de impulsos no necesariamente dramáticos. Una de las propuestas es una experimentación a partir de dos listados de nombres de las obras de Hamlet y de Tartufo respectivamente. Laurent ha rescatado el orden con que los personajes dialogan en esas dos obras. Se trata de emprender la acción a partir de la fonética que esas listas de nombres provocan a los performers. Otra propuesta es montar una escena de Las cuatro gemelas de Copi. En este último caso, Laurent propone a los interpretes un trabajo intuitivo, grotesco, nada analítico, usar la palabra como ruido, como acción, como un motor irracional para llegar a una forma quizás algo esperpéntica, física y escatológica, pero desde luego lejos de cualquier naturalismo.

Por último, yo propongo un trabajo ligado a una metodología algo difusa que había intuido y practicado en mi última creación, “En lo alto Para siempre”, una obra a partir de textos de David Foster Wallace. A esta propuesta le voy a llamar, **Conversaciones solitarias**. La idea es poder llegar a entender **un concepto** como motor para la construcción de la escena, un concepto que todavía no tiene una finalidad formal, desconozco el formato escénico al que podamos llegar, una instalación, un diálogo, una acción, etc. Tampoco goza de una metodología bien definida. Inspirado en el trabajo de Foster Wallace (Entrevistas breves con hombres repulsivos) y de Ignasi Duarte (Conversaciones Ficticias), invento una dinámica que ya desde un primer momento pienso que es tan solo un punto de partida para conocer al grupo y comenzar a fantasear con ellos. La práctica es muy sencilla, ellos escogen un libro de ficción o ensayo, y extraen preguntas del mismo texto y generamos una entrevista con esas preguntas y respuestas automáticas. Les pido que trasladen el contenido de los textos escogidos a su propia vida, a sus experiencias o anécdotas, para fabricar una idea de diálogos. Más tarde hablaré sobre las **Conversaciones Solitarias** y su desarrollo a lo largo de tres semanas de trabajo.

TEXTO	FORMA	CONCEPTO
-------	-------	----------

*Así llegaremos a ver el mundo con una nueva mirada. Responderá a la indagación interminable de la inteligencia ¿Que es la verdad? Y de los afectos ¿Que es lo bueno? Siempre haz lo que tengas miedo de hacer.* Ralph Waldo Emerson. Naturaleza y otros escritos de juventud.

Tres métodos compartidos en un mismo espacio de trabajo, con un grupo de siete actores que participa activamente en cada propuesta, ante la mirada de Julien, Maxine y Ariana, los documentadores y de los tres directores que siguiendo el horario pactado, intentamos conectar con los actores, desplegando nuestras herramientas, nuestras trampas, nuestros afectos, nuestras miradas, nuestras ideas en definitiva, siempre respetando el tiempo asignado a cada una de nuestras

propuestas . Revisando mi cuaderno de notas, descubro la palabra **generosidad**, y un poco más abajo en el mismo día, **perplejos**, en relación a la mirada de los actores. En los primeros días la primera pregunta que me hago es: ¿Es posible creer en varias religiones a la vez? Dios es el Teatro y todos los actores creen en Dios, pero las formas de abordar la relación con Dios, como practicar el arte de la fe, eso es otro tema. Por eso, los primeros días siento que no funciona la idea de someter al mismo grupo de actores a prácticas escénicas tan diferentes entre si, dejo que una leve sensación de fracaso se introduzca dentro de mi cuando caminamos cada mañana hacia la Manufacture desde nuestro apartamento.

Los actores tampoco forman un grupo homogéneo, lo cual es todavía más divertido e inquietante a la vez. Sin embargo, en general observo que el trabajo con **el texto** propuesto por Gabriel es una práctica donde les resulta más fácil entrar y desarrollar sus armas interpretativas. Un texto teatral siempre es garantía de reconocimiento porque antes de empezar a jugar, ya conoces el terreno de juego. Gabriel provoca y conduce las emociones desde el texto a su propio cuerpo, y después al cuerpo de los actores, es interesante su impronta uruguaya con los intérpretes europeos, quizás no tan acostumbrados a un trabajo tan inmediato y espontáneo con las emociones. Gabriel muestra con urgencia (rapidez, destreza?) como el texto se traduce en emociones y eso es gratificante para los actores.

Más tarde, la idea de la forma performativa provoca lagunas de comprensión, por ejemplo, Laurent les ofrece el ejercicio de las listas de personajes de Hamlet y Tartufo de forma muy clara, hay que entrar en los nombres, su fonética, su ruido, su pulsión (pulso?), esa será la materia para que los actores **ENTREN DENTRO**. Cuando entiendo la propuesta, yo como performer tengo ganas de jugar con esas listas, hay algo físico y conceptual en la propuesta que me activa, pero este deseo mío no lo veo compartido cuando los actores se someten al ejercicio. Los Hermanos Castellucci decían en su libro **Los Peregrinos de la materia**, *El actor, pero solo como cuerpo, es a priori el cuerpo mismo del teatro. O sea, no puedo controlarlo económicamente. Es sin saberlo, un perjuro. Un perro suelto de la revolución, sin gobernantes y sin revolución.* Esta idea de cuerpo,

de animal salvaje, de organismo voluble y lunático en relación al actor o performer, pensar en cada acción como en una pequeña revolución, desde mi punto de vista es fascinante. Y veo que esos cuerpos no entran en el juego que propone Berger, en esa repetición de nombres gritados o susurrados o rapeados, la libertad es inmensa, sin embargo casi todos los participantes se quedan en la superficie, en formas externas que no modifican en nada la experiencia del performer y por tanto la del público. Pero la experiencia de cada cual, su metodología y arrojo a la hora de exponerse a un ejercicio escénico, es algo muy personal de cada intérprete y por lo tanto ha de ser respetado. Y la pregunta que me hago es ¿Cómo se pueden proponer lugares inciertos a los actores, sin que estos pierdan la motivación?

Por último, llega mi propuesta de **las conversaciones solitarias**. Comparto con los actores la fragilidad de la metodología recién inventada. Preguntas extraídas de textos que se tienen que responder de forma espontánea, apropiándose del contenido de los textos para traducirlos en experiencias de su vida personal. Las pautas están aparentemente claras para empezar con el ejercicio. Después de varias sesiones llegan dudas, preguntas, vacíos que cuestionan la propuesta. **“Entonces ¿Quién habla? ¿El personaje o yo?”** Me pregunta Cyprien, uno de los actores. Yo no sé qué contestar, no entiendo la pregunta. Para salir del paso contesto: “A mi eso me da igual, siempre que sea veraz la contestación”. Y ahí se abre un debate acalorado sobre lo que es verdad o no, lo que es sincero o no. ¿Qué es la verdad del actor? ¿Que es la sinceridad? ¿Existe? Todas estas preguntas fragilizan mi propuesta, lo cual, en principio me debilita a mi mismo para luchar por una idea abstracta que intuyo como posible. Con el tiempo, esas incomprendiones por mi parte y por la del grupo de actores, las reconozco como extremadamente positivas. El fracaso nos hace crecer, las dudas nos hacen crecer, el vacío nos hace crecer, y con el tiempo reconozco esos momentos como los más valiosos de la investigación.

Es en esos instantes donde Être et Jouer adquiere un sentido práctico y científico.

Los días pasaron con las propuestas de los tres directores y el distanciamiento entre ellas aumentaba inevitablemente, a pesar del esfuerzo de todos (documentadores, actores y directores) por

escucharnos, entendernos, respetarnos...Cada método provocaba una forma, una aproximación tan diferente que sobretodo los intérpretes, protagonistas del juego escénico, se sumergían en una incomodidad con la que no eran capaces de convivir, su arrojo hacia los ejercicios se inhibía día tras día.

Y así llegó el primer debate compartido por todos, los jugadores (los actores) estaban inquietos, y era normal. Las propuestas se contradecían entre ellas, los directores pedíamos pautas contradictorias a cada paso que dábamos. Gabriel decía, por ejemplo, recoge la emoción del otro para encontrar la tuya, y media hora más tarde yo les pedía lo contrario en los falsos diálogos de las conversaciones solitarias. Estaban perdidos y nos lo demostraron con un ejército de preguntas que intentábamos contestar. Nuestras respuestas flotaban en una especie de fracaso mezclado con intento de sanación. Quizás su interrogatorio tan solo era una necesidad de aclarar el léxico de cada uno de nosotros frente a los ejercicios que planteábamos. Durante ese primer debate sanador, escribí en mi cuaderno:

**La juventud europea ha aprendido a hablar de sus interiores y a sostenerlos como arquitecturas conceptuales que se hinchan y de desinflan con facilidad. El cuerpo no es necesario, se conforman con entender de forma intelectual el desarrollo de su trabajo, la teoría es un refugio perfecto para el que no quiere sudar. Hay que entenderlo todo y hay cosas que no se pueden explicar, cualquier lenguaje teatral nace de lo inexplicable, luego llegan las argumentaciones y las teorías.**

Para terminar esta reflexión sobre la confrontación de tres metodologías funcionando en paralelo, me gustaría destacar la generosidad con la que todos los participantes se expusieron durante las tres semanas de trabajo. Sin esa economía de afectos tan extraordinaria, posiblemente todo el aprendizaje que nos ha aportado esta práctica, hubiera sido otro, no sabemos cual. Para hablar de esos momentos de abstracción, de pérdida, de creación en definitiva, me gustaría compartir una idea



de uno de mis maestros espirituales.

*Me gustan las cosas que están fuera de control. En cierto punto, el artista se pondrá firme, detendrá al medio y lo domesticará, utilizándolo para cultivar los campos de su propia imaginación. Pero por el momento, el toro corre a su antojo .* Jonas Mekas. Cuaderno de los sesenta.

## **Conversaciones Solitarias.** Memoria de un proceso de creación.

*Los tiempos en los que existía el otro han pasado. El otro como amigo, el otro como infierno, el otro como misterio, el otro como deseo van desapareciendo, dando paso a lo igual. La proliferación de lo igual es lo que, haciéndose pasar por crecimiento, constituye hoy esas alteraciones patológicas del cuerpo social. Lo que enferma a la sociedad no es la alienación ni la sustracción, ni tampoco la prohibición y la represión, sino la hipercomunicación, el exceso de información, la sobreproducción y el hiperconsumismo. La expulsión de lo distinto y el infierno de lo igual ponen en marcha un proceso destructivo totalmente diferente: La depresión y la autodestrucción.* Byung-Chul-Han. La expulsión de lo distinto.

He querido empezar esta descripción de cómo se articula un proceso de experimentación y creación, con esta cita de Byung-chul-Han, porque es un pensador que me ha acercado a los síntomas que padece la sociedad actual, la transparencia, el cansancio, el mimetismo de los individuos, las redes sociales, etc. En la expulsión de lo distinto nos muestra un sociedad donde la banalidad nos unifica.

## **Palabras clave que nos acompañan:**

**Banalidad-soledad-experiencia-distanciamiento-soliloquio      compartido-  
sacrificio-sanación-incomodidad-pudor-miedo-no      cordialidad-regalo-  
interrupción-ritmo-aislamiento-falsa escucha-crueldad**

## El ejercicio. 1ª Fase.

Los actores eligen una novela o ensayo que tengan integrado. Extraen preguntas de los textos. En el ejercicio juegan cuatro intérpretes (actores?), dos externos realizan las preguntas de forma aleatoria. Dos intérpretes dentro de la escena contestan de forma automática, intentando transmitir el contenido de esos textos ajenos pero acercándolos a su vida personal. Imagino una conversación hecha de monólogos independientes entre sí. Lo que intento es que los relatos no sean autobiográficos y que de esta forma su implicación personal sea menos comprometida.

El primer momento de las conversaciones solitarias tiene dos objetivos:

1- En primer lugar un entrenamiento de la fantasía. Estudiar que sucede con el gesto cuando el contenido del relato es espontáneo, el momento de la invención se convierte en una emoción en sí mismo. Me gusta pensar el teatro, la performance, en términos de **fragilidad**, ésta es una de las grandes cualidades que envolverá toda mi propuesta para la investigación. ¿Qué sucede con el intérprete cuando desconoce su recorrido emocional en tiempo real? La fragilidad hoy en día, la entiendo como la crueldad de la que hablaba Artaud en su época.

*El teatro es el único lugar del mundo y el último medio general que tenemos aún de afectar al organismo, y, en periodos de neurosis y de sensualidad negativa como la que hoy nos inunda, de atacar esta sensualidad con medios físicos irresistibles.* Antonin Artaud. El teatro y su doble.

2-El segundo objetivo se relacionaba con la idea de una escritura viva. La verborrea de los intérpretes se va archivando en cada improvisación, para más tarde poder moldearla, reestructurarla, pervertirla. El actor se convierte en autor del texto, y de paso construimos un personaje que tiene grandes anclajes con su propia realidad. El arte siempre pertenece a su momento histórico. También la presencia de la vida del intérprete forma parte de la ficción. Este es un tema que protagoniza muchas de las propuestas del teatro contemporáneo del Siglo XXI.

Después varias sesiones experimentando esta propuesta con los parámetros descritos, decido cambiar de rumbo. Descubro una necesidad en el grupo de actores de ubicarse, de contextualizarse,

definirse, saber de dónde llegan esas historias, desde dónde las cuentan ¿Dónde estamos? La formación del actor sobretodo tiene que ver con el análisis de las emociones, de las acciones, de los textos, de los contextos, de sus relaciones sociales, etc . Yo no les hablo de nada de eso, por eso necesito acercarme a ellos, acercarme a sus herramientas que nada tienen que ver con la mías, en definitiva, reconocer las carencias conceptuales que comporta mi propuesta. En general, descubro que la experiencia de la investigación, radica en reencontrarte con tu propia metodología, observarla desde fuera como haría un desconocido, para poder volver a nombrarla poco a poco de la forma más didáctica y sencilla que puedas. A partir de esa sencillez, podremos seguir adelante.

## **El Ejercicio.** 2ª Fase

Propongo a los actores que piensen en **historias banales** o experiencias irrelevantes ficticias o reales. La idea es entablar una conversación donde en realidad nadie habla con nadie, son soliloquios compartidos donde lo banal se convierte en algo trascendente. Hay cierta escucha entre los actores, pero en realidad lo que me interesa es que cada cual luche por su discurso personal sin llegar a entablar conversaciones realistas. Para ubicar la conversación les doy la imagen de una terapia de Alcohólicos anónimos, pienso que un contexto les ayudará. Sin embargo, después de unos días de improvisaciones, me doy cuenta que la imagen de la terapia les abre la puerta a la construcción de un personaje demasiado sencilla. Observo que la mayoría de ellos deciden un estado emocional antes de empezar a hablar, necesitan situarse dentro de la emoción para compartir su historia.

Les sugiero todo lo contrario, que la historia comience sin emociones preconcebidas, y que sea el desarrollo de la narración el que incite una emoción en el intérprete. Pero como sucede habitualmente, los actores son adictos a ciertas emociones, cada cual la suya. En mi cuaderno veo la frase, **la emoción donde me siento cómodo**, y yo suelo luchar contra esas tendencias cuando dirijo a los actores, porque en esa comodidad encuentro precisamente una ausencia de fragilidad.

## **El Ejercicio.** 3ª Fase

Invito a Julien, uno de los documentadores a elegir una emoción aleatoria para que el actor que está inventando un monólogo en tiempo real, vaya asimilando esa emoción. Julien y yo hemos hablado en privado de las tendencias naturales de cada interprete, Claire habla desde la risa y la locura, Estelle desde la paranoia vital, Lisa desde un falso pudor, etc. Nos ponemos de acuerdo (Consensuamos?) que las propuestas emocionales aleatorias deben de ser opuestas a la naturaleza del performer. Todos somos adictos a ciertas emociones.

El listado de emociones es el siguiente:

**COLERA-ENOJO-IRA-TRISTEZA-DOLOR-EMBRIAGUEZ-MISTERIO-  
IRONÍA-SARCASMO-ENTUSIASMO-ABURRIMIENTO-DUDA-SOBERBIA-  
ASCO-VIOLENCIA-RECHAZO-DISTRACCIÓN-INDIGNACIÓN-PLACER-  
FELICIDAD-AMANAZA-MIEDO-.NERVIOSISMO-ILUSIÓN-ÁNICO-  
VÉRTIGO-FRENESÍ-SEGURIDAD-SORPRESA-INSEGURIDAD-AGOBIO-  
PENA-DISGUSTO-FATIGA-AMOR-HISTERIA-PÁNICO**

El ejercicio funciona bien a nivel interpretativo, los performers se dejan llevar, se ríen de ellos mismos, se sorprenden, a la vez que las banalidades que cuentan adquieren nuevos significados y misterios.

Estas improvisaciones las trabajamos varios días hasta que siento que hay que romper la hegemonía del trabajo.

**Cuando siento que los interpretes están demasiado cómodos con la propuesta, necesito romper el concepto con una idea que en principio no tenga nada que ver, aunque finalmente pueda ser complementaria a la idea inicial de las conversaciones solitarias.**

## El Ejercicio. 4ª Fase

Para esta nueva propuesta pienso en una idea conceptual que me parece acertada para provocar interrelaciones entre los performers mientras comparten sus soliloquios. La idea es: **SANACIÓN**.

La nueva propuesta es muy concreta, les pido a todos los que estamos en la sala que **regalen un sacrificio** a otra persona. El regalo me parece un concepto lo suficientemente amplio para poder profundizar en sus relaciones. Tiene que ver con una responsabilidad hacia lo ajeno, también con una forma de desenmascarar lo que opinas de alguien, ¿Qué le pides? Qué le ofreces? En este caso, el regalo es un sacrificio, pero también les invito a reflexionar sobre la palabra sacrificio en un sentido más amplio. El debate sobre el significado de las palabras siempre resulta ser un poco fraudulento, porque en la creación artística no podemos acomodarnos en significados y significantes exclusivamente reglados. La sensación emocional sobre una palabra, la relación plástica que te produce una idea, ha de mantenerse libre. De esta forma, el cuerpo de cada cual asumirá el encargo desde su imaginario singular y concreto.

Por primera vez después de casi dos semanas de experimentación, algo que tiene que ver con lo **IMPREVISIBLE**, nos sorprende. Cuando hablo de lo imprevisible, me refiero a compartir emociones que no tienen que ver con lo racional, con lo esperado. Es el instante en el que el grupo de trabajo descubre nuevas cualidades sobre si mismo, descubre secretos individuales de cada cual, se rompen límites físicos y emocionales. ¿Hasta donde puedo llegar?

Ahora cuando escribo esto, han pasado tres semanas desde ese día de regalos y sacrificios, y recuerdo perfectamente la emoción que sentí cuando todos los participantes empezaron a fantasear y a regalar sacrificios. Ese es el momento preciso cuando la experimentación cristaliza en algo visible. Cuando digo visible, me refiero a un resultado escénico con una proyección física, emocional y sensorial que activa la tensión entre lo individual y el colectivo.

La práctica escénica de **regalar sacrificios** ofrece en ese momento un contrapunto anímico y conceptual, e idóneo para romper la dinámica psicológica de las conversaciones solitarias. A partir

de ese momento podía utilizar esos materiales para incrustar nuevos significados a los soliloquios de los actores.

## **Lista de Sacrificios regalados**

**-Claire:** Se cubre la cintura con un trozo de tela a modo de falda. Se baja las bragas tímidamente sin que nadie pueda ver su sexo. Comienza una dudosa danza del vientre, compartiéndola generosamente con una sonrisa de falsa inocencia. Empieza a orinar manteniendo la sonrisa. Un charco de orín se hace bajo sus pies. La sorpresa en los ojos del grupo es fascinante, una sensación de rechazo, también de euforia, de revolución compartida, nadie se mea en un suelo de danza bien pulido en el siglo XXI.

**-Laurent:** Ofrece interpretar un ataque de epilepsia durante el tiempo que dure una canción escogida por Simon. El regalo es para el que escoge la canción. Laurent empieza a temblar y a babear con una canción folclórica que tiene una duración de tres minutos y medio, este dato lo he apuntado en mi cuaderno. El esfuerzo físico de Laurent y su coherencia para llegar al final de la canción, provoca miradas compartidas en el grupo muy interesantes. La idea del tiempo en escena, de la dignidad (porque Laurent no es un performer, es un intelectual sin preparación física para este tipo de ejercicio y no interpreta de forma resolutiva y digna), de la fragilidad, porque Laurent no se instala en la forma, si no en la idea, en el concepto.

**-Lisa:** Pone una canción de Bonie Tyler, **I NEED A HERO**. Desaparece de la sala y después de dos minutos de incompreensión por parte de los que quedamos a la espera de ver algún resultado, Lisa aparece en la montaña enfrente del edificio de La Manufacture y que contemplamos desde el interior de la sala de trabajo. Lisa se desnuda bajo la lluvia, **“se desmadra”**, y vuelve a desaparecer mientras se viste y regresa a la sala. Es ese momento de desaparición cuando se produce algo en el grupo, se han roto límites físicos, el espacio de trabajo de repente se ha ampliado a la montaña de enfrente. En el interior de la sala suena Bonie Tyler y hay una complicidad en las miradas que no se

había dado antes, ¿Que es el teatro? Dicen esas expresiones. Algo que tiene que ver con la infancia, con la ingenuidad, con el tramar algo en secreto. Y eso es de lo que trata cualquier investigación, tramar algo en secreto, descifrar nuevos caminos, responder preguntas imposibles, desnudarse bajo la lluvia y compartirlo como una respuesta ante un dilema. El dilema que nos une, **el juego actoral**, cómo provocarlo en una nueva época de la historia. **¿Qué es el teatro en el Siglo XXI?**

**-Cyprien:** Ofrece a Barteck aguantar la respiración el máximo de tiempo posible antes de morir. Cyprien hace un calentamiento de respiraciones, como el que está ensanchando sus pulmones para poder alojar la mayor cantidad de oxígeno posible dentro de ellos. Por fin contiene la respiración, hay un silencio especial en la sala, Cyprien aguanta, después de un rato se tapa la nariz y la boca, aguanta más tiempo, de nuevo la idea del tiempo escénico como arma de conflicto. Finalmente, se rinde pero no sin antes haber compartido su crisis física ante la falta de oxígeno. Aquí encontramos otra idea conceptual que apunto en mi cuaderno. **“La extenuación del cuerpo”**. Este último concepto me parece una herramienta relevante para el actor, la extenuación, el agotamiento, estados que te permiten dejar de pensar, dejar de reflexionar sobre tus actos, lugares irracionales que te pueden ayudar a jugar a un juego sin conocer sus reglas. **¿Es posible jugar a un juego sin conocer sus reglas?**

**-Barteck:** Lee un poema de amor a Claire mientras se come de forma atropellada una caja de galletas de chocolate. La propuesta contrapone dos ideas conceptuales muy diferentes entre ellas. Por un lado la idea del Poema de amor, su generosidad, su inocencia. Por otro, la alteración de comer con desmesura un montón de galletas con chocolate. El ejercicio en este caso no funciona, pero tiene que ver con la inmersión de Barteck en el mismo, no porque la idea conceptual sea mala. Hablo con Barteck sobre la idea, cómo se expone ante ella. Ambos compartimos que hay algo que no está claro. En un primer momento, las ideas no se acaban de entender, pero nunca hay que desecharlas porque no funcionen, es necesario entenderlas y repetirlas.

## SEGUNDA SESIÓN DE REGALOS DE SACRIFICIOS.

Esta vez son los actores los que me piden que hagamos más regalos, que invirtamos el tiempo de trabajo en ofrecer más sacrificios a los demás. Este gesto es muy significativo para mi, si ellos lo piden es porque se les abrió cierto imaginario o cierto deseo que quieren seguir desarrollando.

**-Stelle:** El regalo es para Agathe en esta ocasión. Stelle quiere regalarle un grito continuo y nítido hasta que el aire de los pulmones aguante. Que la cualidad de la voz no varíe nada. El ejercicio empieza a funcionar con la repetición y la exigencia extremada de Stelle por la limpieza del grito. La repetición provoca en el cuerpo y en el gesto de Stelle un cansancio, una imposibilidad, por primera vez veo a Stelle descolocada, indigna.

El tema de la dignidad y los actores en escena me interesa mucho y hablaré de ello más adelante.

**-Laurent:** El sacrificio de Laurent consiste en pedirle a Stelle que durante la semana que nos queda de trabajo en común, cada día haga una transformación en su pelo. Laurent tiene el pelo largo en ese momento. Para la ejecución del ejercicio, Laurent le da 50 francos suizos a Stelle para comprar productos, etc. Stelle no llegó a realizar el ejercicio nunca, posiblemente era una idea demasiado conceptual para generar el deseo en Stelle. Mi opinión personal es que una actividad de esta naturaleza podría haber alimentado mucho la dinámica del grupo. La intervención sobre el propio cuerpo del performer, en este caso sobre el pelo de Laurent, siempre es una ruptura necesaria con la parte psicológica que comparte el juego actoral. Necesitamos acciones físicas rupturistas, que no tengan una defensa teórica o psicológica consistente, pero no es fácil provocarlas. ¿Cómo puedo pedirle a los intérpretes cosas inciertas sin que estos pierdan la motivación?

**-Julien:** Julien es documentador, no es performer, pero decide participar en el ejercicio. Empieza a hablar con el grupo de su pasión por el piano, de su relación solitaria con el piano, nos dice que nunca ha tocado en público y que nunca lo haría porque no lo necesita, porque para él la relación entre público y escenario siempre le pareció fraudulenta e irreal. Todos le creemos observando su timidez extrema, se ruboriza con cada palabra. Finalmente, nos dice que por primera vez en su vida,



va a tocar el piano en público y que lo quiere hacer como un regalo para todo el grupo. No hay actuación en el discurso de Julien, hay realidad. Creo que esta idea de lo real convertido en ficción (¿Todo lo que está en escena es ficción?) es una de las grandes cualidades que estamos buscando en las artes escénicas en el siglo XXI. Muchos directores de escena buscan intérpretes sin técnica, gente que decide mostrarse en el escenario tal y como son, compartiendo grandes dosis de realidad. Un ejemplo claro de esta práctica es **Philippe Quesne** con *La mélancolie des dragons*, y otros espectáculos suyos. Como él, hay muchísimas compañías y creadores que trabajan el sentido de la realidad sobre la escena desde ángulos muy diversos. Más adelante también hablaré del asunto de la técnica y el trabajo actoral.

Cuando Julien comienza a tocar, descubrimos en sus melodías con el piano una intimidad extrema, no toca una pieza concreta, toca en solitario, está solo frente al instrumento, improvisando, sintiendo, sosteniendo su soledad, casi no se atreve a mirar a su público. Esa **INTIMIDAD COMPARTIDA** es un verdadero sacrificio y todos lo recibimos como tal.

## **El ejercicio.** Fase 5ª

Propongo un trabajo individual con cada uno de los intérpretes para estructurar sus historias personales. Relatos que partían de una banalidad aparente pero que se habían convertido en el motor, el deseo y la necesidad de cada performer para habitar la improvisación colectiva de las conversaciones solitarias. No creo necesario relatar los concretos de cada narración, pero sí, explicar el por qué de mi necesidad de trabajar íntimamente con cada uno de ellos para desarrollar las historias. Hasta ese momento del proceso de creación con **Las conversaciones solitarias**, no había visto a ninguno de los actores llegar a un lugar de convicción con sus discursos. Necesitaba hacerles visualizar el potencial de sus palabras. Hasta entonces, yo no había intervenido demasiado en las narraciones de cada cual. Cuando el director de escena, en este caso yo, no interviene en las propuestas de los actores, se produce una especie de vacío irrevocable entre la comunicación de las dos partes. Los actores piden amor y comprensión, los directores piden confianza y exposición a los

actores. Un debate interesante que siempre me intriga cuando imparto un workshop.

El trabajo individualizado con cada uno de los interpretes consiste en hacerles visualizar la estructura de sus historias, su acumulación y desarrollo, su punto de partida y su objetivo final.

En esta ocasión, decido hablar de niveles. Primer nivel del discurso, segundo nivel, tercero, etc. Me gusta esta idea matemática del texto, una aritmética de las palabras en la que confío para crear una emoción, una experiencia. Ahora les siento más confidentes con sus relatos. Ahora yo les pediré más exposición, mucha más.

## **El ejercicio.** 6ª fase

Después de dos semanas y media de trabajo, de experimentación. Decido generar un espacio escénico que aloje todas las propuestas particulares que surgieron en el camino. Por un lado, las historias de cada performer, y en contrapartida la idea de regalar pequeños sacrificios, como una propuesta de sanación. A partir de ese momento, entiendo la defensa conceptual de las conversaciones solitarias con claridad. Es necesario confrontar ideas y estéticas diferentes para descubrir algo. Quizás sea la única forma de encontrar nuevas dinámicas, nuevas formas, nuevas disciplinas para seguir alimentando las artes escénicas, que es lo que nos importa en este caso.

La dramaturgia, o invento de dramaturgia consiste en estructurar un posible orden entre los soliloquios y los regalos sanadores entre los jugadores, los performers.

**Los actores toman la iniciativa:** Desplegamos un gran papel de tres metro de largo en el suelo y empezamos a diseñar un posible recorrido de acciones, palabras, discursos. Observo que todos ellos tienen una necesidad extrema de explicar lo que hacen, el por qué de lo que hacen (el método de su formación actoral aflora de nuevo) y les veo con ganas de diseñar un recorrido para entrar dentro de una gran improvisación.

**Observación:** Decido dejarles solos con el diseño del guión. Los actores van cosiendo sus discursos y acciones con razones visibles, buscando cierta lógica entre ellas. Quieren explicar por qué suceden las cosas. Sin embargo, yo pienso que las cosas en escena no necesitan una explicación tan

racional. La escena es el terreno de lo poético, de lo plástico, de una abstracción desde otro nivel de percepción. En cualquier caso, es muy positivo que los actores se hagan cargo de los materiales escénicos con los que se han encontrado en el camino. Es una forma de que entren y profundicen sobre lo que han generado.

Propongo una improvisación grande, larga, sin límites, y olvidándonos de la idea contextual de la terapia que yo mismo había propuesto anteriormente. Han diseñado un guión meticuloso entre sus monólogos y sus sacrificios regalados, han trabajado con detalle el gesto de cada una de sus intervenciones. Desde el primer momento que les observo realizando este posible guión, pienso que no hemos llegado a esa necesidad escénica del proceso de creación todavía. El trabajo escénico siempre padece cierta ansiedad por vislumbrar paisajes teatrales que funcionen, sin ellos el grupo se siente frustrado ante sus pesquisas. Yo propongo todo lo contrario, la necesidad de fracasar en grupo para entender una propuesta innovadora y sorprendente para todos, una vez que ésta llegue más tarde. Si la resolución del dilema escénico se quiere alcanzar antes de tiempo, no habrá tensión en el resultado.

Esta primera gran improvisación carece de vida. Los actores están preocupados de cómo llegar de un monólogo a un sacrificio y viceversa. Quieren hacerlo bien, ser coherentes con el guión que ha diseñado el colectivo. Nada funciona, dejo que la improvisación fluya ante la mirada de auxilio que algunos actores comparten conmigo: Por favor Juan, para esto ya, no entendemos nada. Yo mismo siento vergüenza ajena ante los documentadores y ante el propio Laurent. Imagino que piensan que eso no sirve para nada, que el experimento ha sido un fracaso. Pero es precisamente ese fracaso el que nos puede dar la solución. **Louise Bourgeois** dijo antes de morir a principios del Siglo XXI: *“Voy a enhebrar mis fracasos como perlas alrededor de mi cuello, son los fracasos los que nos hacen mejorar”*.

## **El Ejercicio.** 7ª fase

Por último, y para culminar el trabajo al que he titulado **Conversaciones Solitarias**, decido intervenir en un trabajo dramaturgico a partir de los materiales que manejamos. Le pido al grupo de performers que se olviden del otro, que se centren en el motor de su propia historia, de su banalidad. ¿Qué significa eso? Tener una urgencia por contar tu historia, **mi vida es más importante que la tuya**, quizás éste sea uno de los grandes conflictos de esta propuesta. También les hablo de colores y de músicas. ¿Qué te pide el cuerpo después de ver a una chica desnuda bailando **I need a hero** de Bonie Tyler? Necesito que piensen en sensaciones, en ritmos, en colores. De esta forma, volvemos a escribir un posible recorrido, ni siquiera le quiero llamar guión, porque un guión es un proceso posterior. De momento me conformo con la idea de recorrido. Todavía convivimos con el fracaso de la última improvisación y precisamente esa sensación es la que nos hace fuertes.

**LAST DAY.** El último día de laboratorio propongo entrar dentro de este paisaje dudoso de acciones y monólogos. Les pido que no respeten nada, ni el orden preestablecido, ni las escuchas entre uno y otro, que se expongan a una improvisación total, aunque tengan como guía ese recorrido pactado anteriormente, es necesario sentir cierto orden para empezar a gritar. La improvisación dura una hora y media más o menos, **los performers entran dentro** de las ideas compartidas después de casi tres semanas de laboratorio. Se lanzan a un lugar frágil, desnudo, escatológico, indigno, visceral, no cuidan la forma por primera vez desde que empecé a trabajar con ellos. Y pienso ahora que lo formalmente conocido o reconocible por todos es lo que nos hace fracasar y lo que nos imposibilita encontrar nuevos lenguajes, nuevos caminos desde los que entender la escena. Conocemos las formas que hacen que la escena funcione, pero ese funcionamiento ya es antiguo porque ya se dio en algún escenario. Ahora se trata de darle nuevos valores a las artes escénicas.

**“No hay tradición y no hay falta de tradición”.** Los peregrinos de la materia. Claudia y Romeo Castelucci.